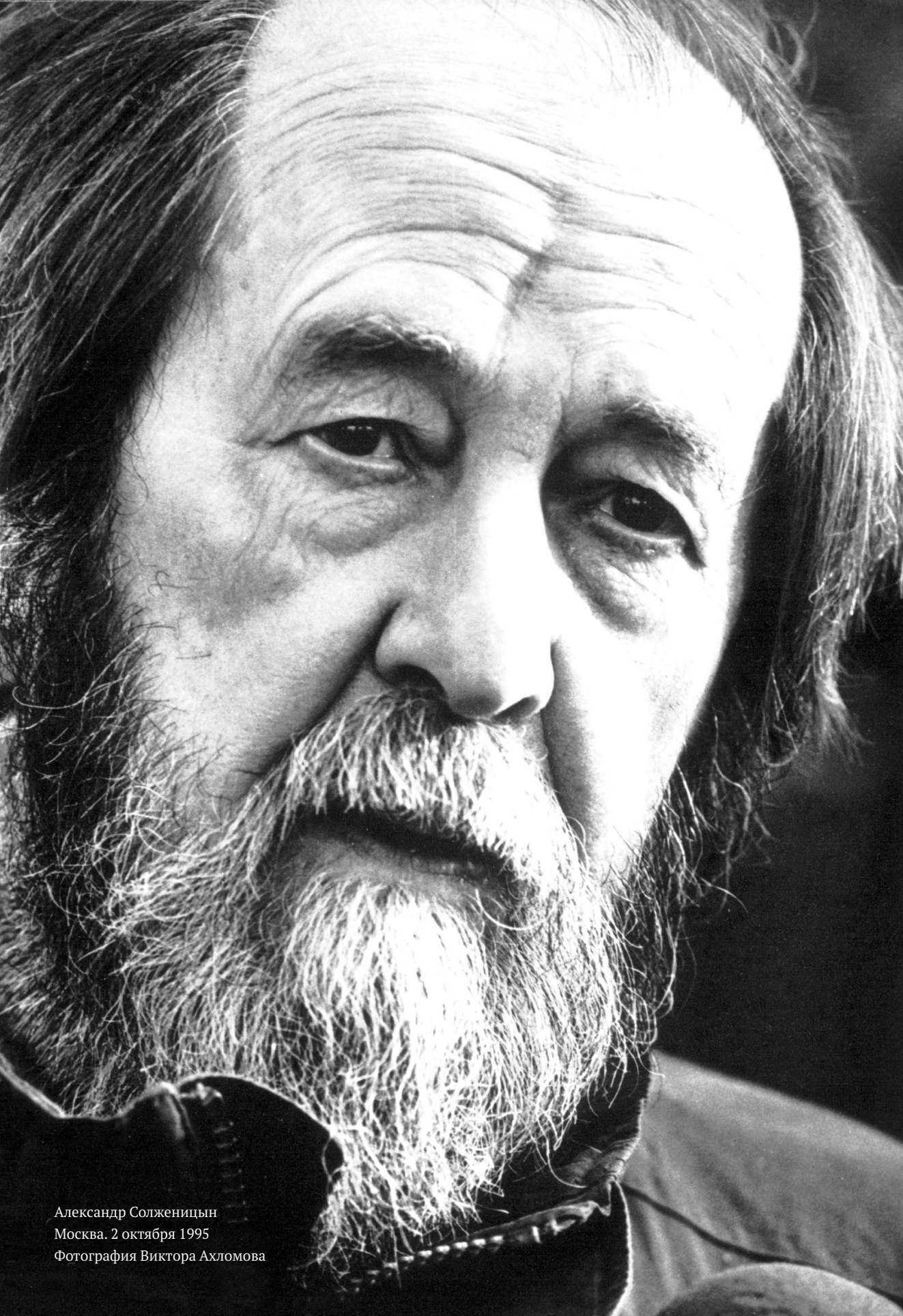


К столетию со дня рождения А.И. Солженицына



Александр Солженицын
Москва. 2 октября 1995
Фотография Виктора Ахломова

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ
ДОМ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ ИМЕНИ А. СОЛЖЕНИЦЫНА
РУССКИЙ БЛАГОТВОРИТЕЛЬНЫЙ ФОНД АЛЕКСАНДРА СОЛЖЕНИЦЫНА

ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ И ЛИТЕРАТУРЕ

Материалы Международной научной конференции,
посвященной столетию со дня рождения А.И. Солженицына
Москва, 15–17 марта 2017 года

Москва 2018

УДК 82.0
ББК 83.3(2Рос)6
Л-66

Печатается по решению Ученого совета
Государственного института искусствознания

Рецензенты:

В.П. Лукин, доктор исторических наук, профессор;
Е.В. Дуков, доктор философских наук, профессор;
О.В. СТРОЕВА, кандидат философских наук, доцент

Составитель: Л.И. САРАСКИНА

В оформлении обложки использован рисунок Валерия Котова
Иллюстрации предоставлены авторами статей

Личность и творчество А.И. Солженицына в современном искусстве и литературе: Л-66 Материалы Международной научной конференции, посвященной столетию со дня рождения А.И. Солженицына. Москва, 15–17 марта 2017 г. / Гос. институт искусствознания ; Дом русского зарубежья им. А. Солженицына ; Русский благотворительный фонд Александра Солженицына ; ред.-сост. Л.И. Сараскина. — М. : Государственный институт искусствознания ; Русский путь, 2018. — 408 с. : ил.

ISBN 978-5-98287-131-2 (Государственный институт искусствознания)

ISBN 978-5-85887-500-0 (Русский путь)

В сборник вошли материалы Международной научной конференции «Личность и творчество А.И. Солженицына в современном искусстве и литературе», прошедшей 15–17 марта 2017 года в Доме русского зарубежья и Государственном институте искусствознания.

Первый раздел посвящен выступлениям деятелей театра, кино, телевидения, музыки, литературы, книжного и музейного дела, которые рассказывали о театральных постановках, фильмах, музыкальных и литературных произведениях, выставках, связанных с жизнью и творчеством Солженицына. Следующие разделы содержат доклады филологов, философов, историков, искусствоведов, культурологов, педагогов и переводчиков книг о Солженицыне на иностранные языки из Москвы, Санкт-Петербурга, Саратова, а также исследователей из США, Великобритании, Франции, Швейцарии, Италии, Польши, Китая. Издание сопровождается иллюстрациями и адресовано широкому кругу читателей, интересующихся творчеством А.И. Солженицына и историей русской литературы XX века.

ISBN 978-5-98287-131-2
(Государственный институт искусствознания)
ISBN 978-5-85887-500-0
(Русский путь)

© Коллектив авторов, текст, 2018
© Л.И. Сараскина, составление, 2018
© Государственный институт искусствознания, 2018
© ЗАО «Издательство “Русский путь”», 2018
© И.Б. Трофимов, оформление, 2018

СОДЕРЖАНИЕ

От составителя	9
ОТКРЫТИЕ КОНФЕРЕНЦИИ	
Дом русского зарубежья имени Александра Солженицына 15 марта 2017	
Выступления:	
<i>Н.В. Сиповская</i>	11
<i>В.А. Москвин</i>	12
<i>Н.Д. Солженицына</i>	13
I. МАСТЕРА ИСКУССТВ:	
театр, кино, книжный дизайн, литература	
<i>Б.Н. Любимов</i>	
ТЕАТР И ТЕАТРАЛЬНОСТЬ В БИОГРАФИИ И ТВОРЧЕСТВЕ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА	18
<i>Г.Г. Исаакян</i>	
ОПЕРА «ОДИН ДЕНЬ ИВАНА ДЕНИСОВИЧА» – ОПЫТ ПЕРЕЖИВАНИЯ ИСТОРИИ В ПРОЕКТАХ ПЕРМСКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРА	24
<i>В.В. Иванов</i>	
О ПОСТАНОВКЕ СПЕКТАКЛЯ «МАТРЕНИН ДВОР» В ТЕАТРЕ ИМ. ЕВГ. ВАХТАНГОВА	28
<i>С.В. Мирошниченко</i>	
ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА	37
<i>А.Г. Денисов</i>	
О СОЗДАНИИ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФИЛЬМА «ОДИН ДЕНЬ ИВАНА ДЕНИСОВИЧА». 50 ЛЕТ СПУСТЯ»	42
<i>Е.А. Корнеев</i>	
ОБЛИК КНИГИ «АЛЕКСАНДР СОЛЖЕНИЦЫН. ИЗ-ПОД ГЛЫБ»	48

<i>А.А. Кабаков</i> АЛЕКСАНДР СОЛЖЕНИЦЫН И ВАСИЛИЙ АКСЕНОВ – ДВУГЛАВЫЙ ОРЕЛ РУССКОЙ СВОБОДНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА	51
--	----

<i>Е.А. Попов</i> ВЕСЕЛЫЙ СОЛЖЕНИЦЫН: О СМЕХОВОЙ КУЛЬТУРЕ ВЕЛИКОГО ПИСАТЕЛЯ	56
--	----

<i>Р. Темпест</i> ТАЙНЫЕ ЯЗЫКИ ИСКУССТВА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА	62
--	----

<i>Г. Пшебинда</i> АЛЕКСАНДР ВАТ О СОЛЖЕНИЦЫНЕ, НАЦИЗМЕ И КОММУНИЗМЕ	76
---	----

II. МУЗЕЙНО-ВЫСТАВОЧНОЕ ПРОСТРАНСТВО

<i>Г.А. Тюрин</i> ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО АЛЕКСАНДРА СОЛЖЕНИЦЫНА В ПРОСТРАНСТВЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ	94
--	----

<i>Н.Т. Ашимбаева</i> ВЫСТАВКА «ДОСТОЕВСКИЙ И СОЛЖЕНИЦЫН. СКРЕЩЕНИЯ СУДЕБ И ТВОРЧЕСТВА» МУЗЕЙ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО В ПЕТЕРБУРГЕ. 6 ОКТЯБРЯ – 25 НОЯБРЯ 2014	100
---	-----

<i>Е.Ю. Колбановская</i> А.И. СОЛЖЕНИЦЫН В МУЗЕЙНОМ ПРОСТРАНСТВЕ РОССИИ И ЗАРУБЕЖЬЯ	115
--	-----

<i>Д.В. Топилина</i> ВЫСТАВКА «СОЛЖЕНИЦЫН-ФОТОГРАФ» ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ. 16 МАРТА 2017	128
--	-----

III. В ПРОСТРАНСТВЕ НАУКИ

<i>Н.А. Хренов</i> ИМПЕРСКИЙ КОМПЛЕКС РОССИИ И ЕГО КРИТИКИ: А.И. СОЛЖЕНИЦЫН	134
--	-----

<i>Ю.Н. Гирин</i> К ТИПОЛОГИИ РЕПРЕССИВНЫХ КУЛЬТУР	160
---	-----

<i>А. Дель Аста</i> МОНТАЖ И ПОЛИФОНΙΑ В ТВОРЧЕСТВЕ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА	166
---	-----

<i>А.С. Вартанов</i> НЕЗАВЕРШЕННЫЙ ТЕЛЕВИЗИОННЫЙ ЦИКЛ НА ПЕРВОМ КАНАЛЕ	171
---	-----

<i>М.М. Голубков</i> АЛЕКСАНДР СОЛЖЕНИЦЫН И АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ: К ИСТОРИИ ВЗАИМНОГО ОТЧУЖДЕНИЯ	197
<i>Е.В. Сальникова</i> ОБРАЗНАЯ СПЕЦИФИКА ТЕЛЕСЕРИАЛА «В КРУГЕ ПЕРВОМ»	207
<i>Л.И. Сараскина</i> ЗАДАЧА И СВЕРХЗАДАЧА ЭКРАНИЗАЦИИ ПО РОМАНУ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА «В КРУГЕ ПЕРВОМ»	222
<i>Е.В. Жуйкова</i> ПРОБЛЕМА ТОЧКИ ЗРЕНИЯ В ЛИТЕРАТУРЕ И КИНО (РОМАН «В КРУГЕ ПЕРВОМ» И ЕГО ЭКРАНИЗАЦИЯ)	243
<i>В.А. Котельников</i> ВИЗУАЛЬНОСТЬ В ТЕКСТАХ СОЛЖЕНИЦЫНА	249
<i>И.Ю. Кудинова</i> ВИЗУАЛЬНЫЕ КОДЫ В ПОВЕСТИ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА «РАКОВЫЙ КОРПУС»	256
<i>М. Николсон</i> ПОЛОТНА ХУДОЖНИКА КОНДРАШЁВА-ИВАНОВА И ЭВОЛЮЦИЯ СОЛЖЕНИЦЫНСКОЙ ПРОЗЫ КОНЦА 1950-х ГОДОВ	263
<i>И.В. Дорожинская</i> АЛЕКСАНДР СОЛЖЕНИЦЫН: ТЕАТРАЛЬНЫЕ НЕВСТРЕЧИ. 1960-е	271
<i>О.Н. Мальцева</i> О ТЕАТРАЛЬНОМ ПРЕТВОРЕНИИ РОМАНА А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА «В КРУГЕ ПЕРВОМ» (СПЕКТАКЛЬ Ю.П. ЛЮБИМОВА «ШАРАШКА»)	281
<i>Е.С. Абелюк</i> РОМАН А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА «В КРУГЕ ПЕРВОМ» В СПЕКТАКЛЕ Ю.П. ЛЮБИМОВА «ШАРАШКА»	296
<i>Г.А. Тюрина</i> СОЛЖЕНИЦЫН В МУЗЫКЕ	306
<i>Ж. Нива</i> ОПЕРА ЖИЛЬБЕРА АМИ «В КРУГЕ ПЕРВОМ»	312
<i>Е.М. Петрушанская</i> «ЗВУКОВАЯ РАЗВЕДКА» А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА: О СМЫСЛОВЫХ ОБЕРТОНАХ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТКАНИ ОПЕРЫ А.В. ЧАЙКОВСКОГО «ОДИН ДЕНЬ ИВАНА ДЕНИСОВИЧА» И НА ПРИМЕРЕ ТЕМЫ РАДИО У ПИСАТЕЛЯ	316

<i>Жень Гуансюань</i> ВЛИЯНИЕ РАССКАЗА А. СОЛЖЕНИЦЫНА «ОДИН ДЕНЬ ИВАНА ДЕНИСОВИЧА» НА ТЮРЕМНУЮ ТЕМУ В СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ ПРОЗЕ	332
<i>П.Е. Спиваковский</i> АЛЕКСАНДР СОЛЖЕНИЦЫН И ВЛАДИМИР СОРОКИН	338
<i>А.Е. Климов</i> «НЕЗАБЫВАЕМАЯ НОЧЬ» (О ПОВЕСТИ «АДЛИГ ШВЕНКИТТЕН»)	348
<i>Г.В. Кузовкин, Ин.А. Мартынов</i> ИКОНОГРАФИЯ АЛЕКСАНДРА СОЛЖЕНИЦЫНА ПО МАТЕРИАЛАМ «ХРОНИКИ ТЕКУЩИХ СОБЫТИЙ»	359
<i>Н.М. Щедрина</i> ПОРТРЕТ ЛЕНИНА КАК ИСТОРИЧЕСКОГО ГЕРОЯ В РОМАНЕ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА «КРАСНОЕ КОЛЕСО»	384
<i>Г.М. Алтынбаева</i> А.И. СОЛЖЕНИЦЫН В САРАТОВСКОМ КРАЕ	395
ОБ АВТОРАХ	405

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

В сборник вошли материалы Международной научной конференции «Личность и творчество А.И. Солженицына в современном искусстве и литературе», организованной Министерством культуры Российской Федерации, Государственным институтом искусствознания, Домом русского зарубежья имени Александра Солженицына, Русским благотворительным фондом Александра Солженицына и проходившей 15–17 марта 2017 года в Доме русского зарубежья и Государственном институте искусствознания.

Открывая конференцию, директор Государственного института искусствознания Н.В. Сиповская говорила о Солженицыне как о феномене, который самым существенным образом преобразил художественную жизнь и очень много дал для развития современного искусства во всех творческих сферах.

В.А. Москвин, директор Дома русского зарубежья, подчеркнул в своем выступлении, что в череде событий, посвященных столетнему юбилею Солженицына, это и первое крупное масштабное событие вообще, это и первая конференция по теме «Солженицын и искусство».

Президент Русского благотворительного фонда Александра Солженицына Н.Д. Солженицына, выступившая на открытии, представила свод всего того, что сделано в связи с творчеством Солженицына в мире театра, кино, телевидения, живописи, графики, скульптуры, музыки, литературы, музейного дела, и пожелала успеха конференции.

Первый день конференции, проходивший в Доме русского зарубежья, был предоставлен мастерам искусств – деятелям театра, кино, телевидения, музыки, литературы, книжного и музейного дела, которые рассказывали о созданных ими театральных постановках, фильмах, музыкальных и литературных произведениях, а также выставках, связанных с жизнью и творчеством Солженицына.

Следующие дни конференции проходили в Государственном институте искусствознания, где была развернута масштабная выставка «Солженицын-фотограф», с презентацией которой выступила Д.В. Топилина, сотрудник Русского благотворительного фонда Александра Солженицына.

В рабочих заседаниях конференции участвовали филологи, философы, историки, искусствоведы, культурологи, педагоги и переводчики книг о Солженицыне на иностранные языки. Это ученые и литераторы

из Москвы, Санкт-Петербурга, Саратова, а также исследователи из США, Великобритании, Франции, Швейцарии, Италии, Польши, Китая.

В докладах, представленных участниками конференции, обсуждались, в частности, актуальные вопросы театрального и оперного искусства, предлагались критические интерпретации экранизации романа А.И. Солженицына «В круге первом», освещалась и дискутировалась драматическая история телевизионных выступлений Солженицына на Первом канале. О влиянии творчества Солженицына на польских, китайских и русских писателей рассказали литераторы из Польши, Китая и России.

В заключительный день конференции в кинозале Государственного института искусствознания были показаны документальные фильмы об А.И. Солженицыне, созданные режиссером-документалистом С.В. Мирошниченко, одним из докладчиков конференции.

Доклады зарубежных ученых-славистов звучали на конференции на русском языке – так они и представлены в сборнике.

Доклады публикуются в том порядке, в каком они произносились на конференции. Ряд докладов сопровождается фотоиллюстрациями.

Тексты докладов печатаются в авторских редакциях. При подготовке сборника к печати ссылки на произведения А.И. Солженицына давались по доступным для авторов источникам.

ОТКРЫТИЕ КОНФЕРЕНЦИИ

ДОМ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ
ИМЕНИ АЛЕКСАНДРА СОЛЖЕНИЦЫНА

15 марта 2017

ВЫСТУПЛЕНИЯ:

Н.В. Сиповская, В.А. Москвин, Н.Д. Солженицына

Н.В. Сиповская:

Дорогие коллеги, друзья!

Уважаемые сотрудники Дома русского зарубежья!

Мне выпала честь открывать конференцию и приветствовать всех вас, замечательных людей, собравшихся в этом зале. Благодарю вас за то, что вы так открыто и так интересно откликнулись на инициативу нашего Института говорить на этот раз об Александре Исаевиче не только как о великом литераторе, великом человеке, великом гражданине, великом мыслителе, но еще и как о культурном явлении. С этой точки зрения Солженицын высвечивается как значительный феномен, который самым существенным образом преобразил (именно преобразил, а не просто обогатил или разнообразил) художественную жизнь. Я имею в виду не только введение в поле искусства обширного корпуса ранее не осмыслявшихся тем и сюжетов, героев и явлений, ставших достоянием художников, работающих в самых разных областях: в изобразительных и пространственных искусствах, в музыке и театре. Но прежде всего Солженицын важен открытием невероятно широких возможностей художественной интерпретации нашей с вами каждодневной, но при этом необычной, если не сказать причудливой жизни; той жизни, что день изо дня составляла жизнь наших дедов и пращуров, родителей и нас с вами, сплетаясь в ткань непредсказуемой российской истории. Этот солженицынский взгляд очень много дал для развития современного искусства во всех творческих сферах, которыми занимается наш институт. Мне видится закономерным, что идея провести эту конференцию возникла в нашем институте, и очень радостно, что она встретила такую поддержку. Я искренне желаю успеха конференции и благодарю Дом русского зарубежья за то, что именно здесь, в этом замечательном Доме, носящем имя Александра Исаевича, мы имеем честь ее начать.

Спасибо.

В.А. Москвин:

Уважаемые коллеги!
Дорогие друзья!

Очень рад вас приветствовать в Доме русского зарубежья имени Александра Солженицына. Для нас большая честь провести международную научную конференцию «Личность и творчество А.И. Солженицына в современном искусстве и литературе». Конференция значимая. Она первая по данной теме и первая масштабная в череде событий к столетию со дня рождения Александра Солженицына.

Искренне благодарю Государственный институт искусствознания, Вас, Наталья Владимировна, за инициативу провести конференцию, за приглашение Дома русского зарубежья стать одним из соорганизаторов, я бы сказал, помощников, потому что основная работа по наполнению конференции делалась Институтом искусствознания. Здесь ключевую роль сыграла Людмила Ивановна Сараскина. Людмила Ивановна провела огромную, колоссальную творческую работу. На ее плечи выпала и масса организаторских забот.

Желаю участникам конференции успешной работы. Уверен, что по прошествии немногого времени мы соберемся на вторую конференцию, ибо богатейшее творческое наследие Александра Солженицына осваивается все шире как географически, так и жанрово.

Н.Д. Солженицына:

Дорогие друзья!

Очень радостное событие сегодня, но, признаюсь, когда была объявлена тема международной конференции – «Солженицын в искусстве», – у меня были большие сомнения: мне казалось, что предмет обсуждения еще недостаточно весом, еще не созрел, поскольку российских событий, которые призвана такая конференция обсуждать, пока как будто маловато. Возможно, такое впечатление было у меня по контрасту с карнавалом происшествий, встретивших нас на Западе в 1974 году, когда Александр Исаевич был выслан из СССР. Вот среди нас сегодня наш дорогой друг, профессор Майкл Николсон, который отчасти занимался исследованием мифотворчества, клубившегося вокруг имени и личности Солженицына. В одной из своих статей он писал: «Отлитый в бронзе, положенный на музыку, танцуемый в балете, воспетый в стихах, герой шуток, романов и десятков научных работ, любимый объект американских диссертационных исследований, предмет многочисленных подражаний и пародий, цитируемый и интерпретируемый в бесконечных немислимых сочетаниях, Солженицын произвел впечатление, которое по размаху, если не по силе воздействия, не удалось произвести ни одному современному писателю»¹. Мне казалось, что на отечественной почве все куда скромней, и я решила составить для себя свод связанных с Солженицыным событий в искусстве, случившихся после нашего возвращения в Россию. Вот, думала я, четверть века Солженицын не издавался на родине, соответственно, широкому кругу читателей был недоступен, мало того, был всячески охаян властями, и это очернение работает до сих пор, и весьма успешно. А когда мы вернулись, людям было не до этого, вся жизнь перевернулась... Похоже, что еще рано обсуждать эту тему.

Но мною же составленный свод, хотя и неизбежно неполный, меня удивил и переубедил. Очень коротко его озвучу.

¹ *Nicholson M. Solzhenitsyn: Effigies and Oddities // Solzhenitsyn in Exile: Critical essays and documentary materials / ed. J.B. Dunlop et al. Stanford, Cal.: Hoover Institution, 1985. P. 132.*

Вот *драматический театр*. Из четырех пьес Солженицына три ставились: «Олень и Шалашовка», «Свеча на ветру», «Пир победителей». По трем прозаическим произведениям тоже были осуществлены театральные постановки: «В круге первом» («Шарашка» любимовская), «Матренин двор» (в Театре им. Евг. Вахтангова), «Один день...» (в нескольких театрах – в Архангельске, в Москве, на Украине). Сейчас объявлены и в этом году осенью должны быть на сцене два спектакля: по «Раковому корпусу» во Владимирском драматическом театре и по «Красному Колесу» в Театре Российской Армии.

Кино и телевидение. Из трех авторских сценариев воплощен один – телесериал «В круге первом». Два изначальных сценария, «Знают истину танки» и «Тунеядец», никогда не экранизировались, хотя с «Танками» была попытка в Америке, с «Тунеядцем» на «Мосфильме». Художественных фильмов отечественных – пока ни одного. (Это отчасти и есть основа моего общего впечатления, что сделано мало.) Нет ни одного фильма, хотя на Западе их и по «Одному дню...» несколько, и по «Кругу». Сейчас, правда, Глеб Панфилов объявил, что будет ставить фильм по «Одному дню Ивана Денисовича».

Но зато было много фильмов-интервью, в том числе выдающихся. Трилогия Сергея Мирошниченко, который здесь сегодня с нами, четыре «Беседы» Александра Сокурова и немало документальных фильмов, в которых Солженицын не участвует или его участие минимально, но фильмы тем не менее значительные, как, например, «Жизнь Солженицына» Леонида Парфенова, «Тайная история “Архипелага”» Николая Милетича, «“Один день”. 50 лет спустя» Алексея Денисова.

Живопись, графика, скульптура. Солженицын ни разу в жизни не позировал ни одному художнику и ни одному фотографу. Тем не менее портретных попыток сейчас множество. Но, естественно, удачных не так много. Памятники и барельефы в последние годы возникают в разных местах, о чем мы чаще всего узнаем из интернета, то есть это как-то само происходит. В этом году будет объявлен конкурс на памятник в Москве и в 2018 году предполагается его установить¹.

Музыка. Постепенно обнаружилось, просто мы этого не знали, что написаны начиная с 1981 года три симфонии, две оперы, три хоровых произведения на слова Солженицына.

Ну и, наконец, *литература*. Очевидно, предполагается обсуждать в основном литературу о нем. Если говорить не о научных статьях и монографиях, а о художественной литературе, то к ней можно отнести, несомненно, биографии, которых на Западе мне известно шесть, а в России – одна, Людмилы Ивановны Сараскиной. Существует еще жанр, который

¹ Памятная доска была установлена 11 декабря 2017 года на доме (Тверская, 12, строение 8), где в 1970–1974 и 1994–2002 годах жил и работал А.И. Солженицын. По результатам Всероссийского конкурса на памятник А.И. Солженицыну первое место получил проект скульптора А.Н. Ковальчука (памятник будет установлен в Москве), третье место — проект З.К. Церетели (будет установлен в Кисловодске, городе, где писатель родился).

Майкл Николсон назвал «Солженицын-роман». Имеются в виду романы, где Солженицын – герой. Обычно это нечто малохудожественное и, как правило, сатирическое или даже пародийное. По словам того же Майкла Николсона, «мифы продолжают цвести и размножаться, представляя собой, пусть косвенно, дань значению и жизненности Солженицына, продолжающего по сию пору провоцировать полемику»¹. Ну, стало быть – Солженицын живой.

Однако в программе нашей конференции событий еще больше, чем в моем своде. Например, я ничего не сказала о выставках и музеях, а хорошая выставка и хороший музей – это несомненно искусство. И об этом тоже пойдет речь на конференции.

Итак, я ошибалась, сделано уже много, и есть все основания ожидать успеха конференции. И я присоединяюсь к благодарности Институту искусствознания – и за инициативу, и за организацию, и особенно Людмиле Ивановне Сараскиной. Благодарю и Дом русского зарубежья, сотрудников отдела по изучению наследия Солженицына, и наш Фонд, тоже принимавший некоторое участие в организации, и, конечно же, участников конференции, взявших на себя труд приготовить доклады и выступления и подарить нам свое присутствие.

Большое спасибо.

¹ Николсон М. Солженицын на мифотворческом фоне // Вопросы литературы. М., 2005. № 2. С. 75.



МАСТЕРА ИСКУССТВ:
театр, кино, книжный дизайн, литература

Б.Н. Любимов

ТЕАТР И ТЕАТРАЛЬНОСТЬ В БИОГРАФИИ И ТВОРЧЕСТВЕ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА

Известное выражение Шекспира «Весь мир – театр» на самом деле имеет более глубокие исторические корни. Примерно об этом же говорит раннехристианский писатель Климент Александрийский. Вероятно, самое первое зафиксированное употребление такого представления о театре принадлежит Платону в «Законах» и очень подробно развито в одном пассаже у неоплатоника Плотина, где сама система образов: «мир – это игра, люди – это актеры» зафиксирована задолго до Шекспира. Восприятие мира как театра свойственно многим людям, некоторых это поглощает целиком, а некоторых приводит в театр – или в качестве зрителя («любите ли вы театр так, как я люблю его», по словам Белинского), или в качестве актера, или в качестве человека, пишущего о театре, или в качестве человека, пишущего для театра.

Сказать про Александра Исаевича Солженицына, что для него весь мир – театр, было бы неверно, как и неверно было бы преувеличивать значение театра в его жизни, тем более, что по личным обстоятельствам – жизнь на периферии, война, лагерь, ссылка, высылка и т.д. – он и не мог быть постоянным приверженцем театра. Но театр не прошел мимо него, и это очень важная черта его биографии и его творчества, свойственная и многим другим выдающимся русским писателям. В этом смысле он вписывается в историю русской литературы и в какой-то степени подталкивает тех, кто следует за ним. В то же время он идет своим особенным неповторимым путем. Вот по этим пунктам его биографии и творчества мне бы хотелось в рамках небольшого выступления провести наших слушателей.

Во-первых, нельзя пройти мимо его театральных впечатлений. Понятно, что они связаны в студенческие годы с Ростовом и, прежде всего, с частью труппы, возглавляемой Юрием Завадским, кстати говоря, бывшим ээком. Затем, конечно же, перерыв в театральной жизни Солженицына – максимум того, что ему было доступно, это прослушивание

записей радиоспектаклей, в какой-то степени сказавшееся на его театральной эстетике.

Нельзя пройти мимо его связи с «Современником» в начале 1960-х годов, когда в этом театре предполагалась постановка пьесы «Олень и Шалашовка», и последовательное, до самых последних дней жизни уважительное и симпатизирующее отношение к Олегу Николаевичу Ефремову. Я специально на этом останавливаюсь, потому что у Солженицына театральные впечатления могли быть только в это, очень короткое время между опубликованием «Ивана Денисовича» и тем временем, когда ему было уже, что называется, не до театра. Но все-таки он смотрит спектакли «Современника».

Так сложились обстоятельства, что примерно через полгода после того, как он встречал в «Современнике» новый 1963 год, я пришел в «Современник» работать осветителем. Стены старого «Современника» на площади Маяковского дышали влюбленным отношением театра к Солженицыну – что и как он сказал, как оценил только что открывшийся Театр на Таганке. Он приходил на запрещенный в то время спектакль «Случай в Виши» Артура Миллера. Существенно и то, что Александр Исаевич, занимаясь современной советской драматургией не очень подробно, если и выделял кого-то из советских драматургов, то условно говоря, ту линию, которая связана с Виктором Розовым и Михаилом Роциным, а не Алексеем Арбузовым и Александром Володиным. Это тоже штрих, важный для более полного и объемного понимания и восприятия творчества Солженицына.

Почти до самой высылки из СССР писатель не прерывает связи с «Современником», и это весьма существенно для понимания позиции Олега Николаевича Ефремова – так же, как и для деятельности Юрия Петровича Любимова, который за несколько дней до высылки Солженицына, предчувствуя недоброе, приходил с ним прощаться. Ведь и у Ефремова, и у Любимова в карманах пиджаков были партбилеты, а за спиной – кабинеты главных режиссеров; понятно, что общение с опальным писателем в месяцы, которые в книге «Бодался теленок с дубом» он описал, как «встречный бой», было крайне рискованно: судьба человека висела на грани даже не высылки, а гибели в краю вечной мерзлоты, куда его могли отправить. Тут речь идет о мужестве – ведь месяца за полтора до высылки, в декабрьские дни 1973 года, когда в Париже печатался «Архипелаг ГУЛАГ», писатель пришел на спектакль «Сон разума» во МХАТе: Ефремов пригласил Солженицына, зная, чем ему лично это грозит, а Солженицын, несмотря ни на что, нашел время, чтобы прийти в театр.

Неравнодушие к театру восходит к юности, когда решался вопрос – быть ли ему актером или заняться математикой. Завадский не принял его в свою студию по причине слабости голосовых данных у абитуриента, но юноша был влюблен в театральную самодеятельность, уважал учительницу, которая вела драмкружок, ценил роли, которые пробовал играть. Его желание пойти в актеры, всепоглощающая страсть к театру, притом, что уже был задуман роман о революции и не оставляло сильнейшее

увлечение математикой, говорят о многом. Он не стал профессиональным актером, хотя в нем, несомненно, был серьезный актерский дар.

Когда-то Станиславского спросили: «Что такое театрально?» Он сказал: «Театрально – это то, что видно». Солженицын виден. У него прежде всего необыкновенно выразительные руки. Я обратил на это внимание еще лет 30 назад, когда мне удалось посмотреть его интервью французскому тележурналисту Бернару Пиво. Какие у него выразительные руки! Как он ими помогает, как он ими ведет диалог и монолог. У него удивительно выразительные глаза, мимика. Когда он говорит об иных своих оппонентах, он щурит глаза, как бы уничтожая их, и как внимательно смотрит в глаза умного и дельного собеседника. Глядя на Солженицына-актера, Станиславский сказал бы – «верю»! Чрезвычайно важно, что он стремился донести до слушателя, как звучит его текст, поэтому записывал пластинки и диски.

Солженицын-актер – это не тема научного доклада или диссертации. Но было бы чрезвычайно интересно увидеть и услышать его интонации, попытаться описать их и рассказать о том, как он воспринимает свой собственный текст и свои сценические роли.

Не будем забывать о том, что Солженицын в «Литературной коллекции» пишет не только о поэтах, об авторах романов и повестей, но не пропускает и такого «чистого» драматурга, как А.Н. Островский, размышляет о поэтике его драм. К тому же он не прошел мимо драматургии как автор – есть театральный опыт постановок его пьес, очевидна его сильная тяга к театру, которая захватила очень важное для него время – 1950-е годы.

Можно сказать и так: если бы по какому-то роковому стечению обстоятельств он погиб бы в лагере, если бы ему не помогли врачи, и он сам себя не спас от той болезни, которую описал в «Раковом корпусе», если бы он умер 60 лет назад, а его пьеса «Пир победителей» каким-то чудом спаслась, он предстал бы для нас как автор этой пьесы и стихотворений. То, за что его любят, почитают, знают большинство читателей, пришло позднее, чем эти первые и очень важные для него опыты.

Не будем говорить о XVIII веке, когда поэтика и эстетика классицизма обязательно должна была привести большого писателя в театр (что с большим успехом удалось Сумарокову, с меньшим успехом – Ломоносову). Но начиная, вероятно, с Пушкина, русскому писателю захотелось не только смотреть на сцену из зрительного зала, но и стать «почетным гражданином кулис», то есть автором.

Это касалось и поэтов, и прозаиков: Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тургенев, Салтыков-Щедрин, Лесков, на рубеже веков и в XX веке Чехов, Горький, Леонид Андреев, писатели 1920-х годов Булгаков, Леонов, Катаев, Набоков так или иначе приходили в театр с большим или меньшим успехом. Можно было бы сказать, что вслед за Солженицыным пошла вторая или третья волна крупных русских писателей, которые так или иначе не прошли мимо театра, опять-таки с большим или меньшим успехом. Здесь можно вспомнить и Бориса Можаева, и Виктора Астафьева, и Чингиза Айтматова, и Иона Друце, и Василия Шукшина, и Георгия

Владимова, и Владимира Максимова, и Василия Аксенова, вплоть до наших дней.

Очевидно, что «театр в России больше, чем театр», и он заманивает больших писателей. Солженицын, перейдя к таким произведениям, как «Архипелаг ГУЛАГ» и «Красное Колесо», на драматургию, что называется, уже не разменивался, но и не оставлял ее. Томик его пьес, изданный впервые в 1981 году, открыл целый пласт его представлений о мире. Некоторые реплики, ставшие уже классическими («благословение тебе, тюрьма»), первоначально проходили обкатку в пьесах. Его персонаж, столь необходимый для понимания «Красного Колеса», Воротынцев, впервые появляется в пьесе, и это вообще случай в истории литературы уникальный, когда из ранней пьесы становится известно об обстоятельствах гибели героя «Красного Колеса» задолго до того, как оно будет написано. Исследователи знаменитых романов Солженицына не смогут пройти мимо его пьес так же, как они не смогут пройти мимо образа Нержина, которого мы знаем по роману «В круге первом», но появился Нержин сначала в пьесе «Олень и Шалашовка».

Наиболее интересная пьеса, сложная и театрално, и образно, – это «Пир победителей». Она не писалась, она записывалась, сочинялась. Мы знаем случаи, когда о концлагере писали комедии – советский писатель Погодин, автор «Аристократов», писал извне, снаружи, похихатывая над заключенными. Солженицын же написал оптимистическую комедию, находясь внутри лагеря, почти без всякой надежды выйти оттуда и вернуться к жизни. А получилось одно из самых веселых и счастливых произведений (не хочу употреблять слово «оптимизм», потому что это, кажется, не солженицынская категория), действительно пир победителей. И если говорить о сценической судьбе спектакля, он является тем этапом и тем толчком, от которого можно идти дальше. В спектакле Малого театра, поставленного в январе 1995 года, собрались воедино обстоятельства и жизни, и творчества, и театралных увлечений писателя. Александр Исаевич, когда посмотрел генеральную репетицию спектакля, сказал: «Сегодня один из самых счастливых дней моей жизни».

Эти слова я помню дословно. Они дорогого стоят. Он, сочиняя пьесу устно, на общих работах (беспримерная ремарка для всей истории мировой драматургии), весело и легко создал рассказ о светлых, молодых, талантливых людях, которые, собственно, и выиграли войну. Это комедия, в которой почти нет отрицательных героев, если не считать смершевца. Автор ни над кем не издевается, хотя, по всем обстоятельствам, это могла бы быть «Смерть Тарелкина», пьеса, от которой люди бы содрогнулись. Он же сочиняет весело, задорно, с такой направленностью в будущее, которая никак не вытекает из того, что происходит внутри пьесы, ни из того, что происходит внутри жизни ее автора. Возможно, этот молодой юношеский задор автора, которому чуть больше 30 лет, и задор героев, которым по 27–28 лет, перекликается с атмосферой другой замечательной пьесы. На встрече с труппой Малого театра на подобное предположение Александр Исаевич ответил, что, создавая «Пир победителей», имел

в виду «Дни Турбиных» Булгакова. Разумеется, это пьеса в стихах, и, если говорить о поэтике, то скорее это «Горе от ума» Грибоедова – здесь можно искать истоки. А если речь пойдет о системе образов пьес, то здесь прослеживается сложная связь с тем русским офицерством столетней давности, которых изобразил Булгаков сначала в «Белой гвардии», а потом в «Днях Турбиных».

Все сплелось на премьере спектакля. И то, что в зрительном зале сидел отставной полковник КГБ Езепов, который допрашивал Александра Исаевича в 1945 году в тюрьме на Лубянке, и то, что в зрительный зал пришел один из однополчан Александра Исаевича, который изображен в этой пьесе, и то, что через несколько дней на премьеру пришли дочка и внучка главного героя пьесы Доброхотова-Майкова, который погиб через несколько дней после финала пьесы в Восточной Пруссии. Они прочитали рецензию в «Вечерней Москве», увидели довольно редкую фамилию, удивились, испугались, как бы не было нападков на их родственника, пришли на премьеру и увидели на сцене человека, которого никогда в жизни не видели.

Это образная система не только самих персонажей, но – образ зеркала, который рожден фантазией Солженицына. Режиссер спектакля Б. Морозов, когда еще в 1988 году собирался ставить пьесу, сказал: «Меня больше всего увлекло зеркало. Я подумал, как это сделать, как это решить в театре». И вот молодая энергия выплеснулась в зрительный зал, в труппу театра, которая в течение нескольких лет играла «Пир победителей»... Совсем недавно открылось новое здание Малого театра, был сделан монтаж из лучших спектаклей последних лет, и я с радостью увидел на экране лицо Александра Исаевича и монолог Доброхотова-Майкова, который произносил артист Малого театра Василий Бочкарев.

Весь мир не стал для Александра Исаевича театром, но театр занял очень важное место в его биографии, и у его театра есть будущее. Я очень рад, что постановщик «Пира победителей» Борис Морозов сейчас начинает работу над спектаклем, основанным на «Красном Колесе». Поэтому мне представляется, что даже пьеса «Свеча на ветру», которую в свое время должен был ставить А. Эфрос в Театре Ленинского комсомола, но к которой сам Александр Исаевич по разным причинам относился несколько скептически, найдет еще своего режиссера, и он почувствует возможности, которые есть в пьесе. Александр Исаевич отрекался от языка этой пьесы, но я абсолютно убежден, что если сейчас кому-то из режиссеров дать эту пьесу и не назвать имени автора, все скажут, что это Фриш, Дюрренматт, начало 1960-х годов. Стилистика произведения перекликается с пьесой «Физики» Дюрренматта. Учитывая, что театр время от времени поворачивается к драматургии, в том числе и западноевропейской драматургии начала 1960-х годов, я уверен, что современный театр не пройдет мимо «Свечи на ветру».

Для Солженицына, конечно, жизнь не была игрой, драмой, хотя он любил эту систему образов. По этому поводу можно было бы сделать специальный доклад на примере «Красного Колеса»: дело в том, что эпопея

включает постановку мейерхольдовского «Маскарада» столетней давности. И естественно, если описывать подробно события марта 1917-го, не миновать и этот спектакль, ведь Керенский в «Красном Колесе» предстает как опереточный провинциальный актер. Но и в «Архипелаге ГУЛАГе» автор очень часто прибегает к театральной терминологии – достаточно вспомнить образ «усатого режиссера», по чьему заданию и проводятся спектакли 1937 года. Это тоже тема, одна из возможных тем – театральный метаязык Солженицына.

Он бы не согласился с тем, что жизнь – игра. Но если все-таки игра, то это та игра, про которую писал Пастернак: «Сколько надо отваги, чтоб играть на века». Во всяком случае, на век, учитывая, что мы проводим конференцию в преддверии 100-летия со дня рождения Александра Исаевича Солженицына и за 12 часов до того, как император Николай II сто лет назад отрекся от престола. С этого момента «красное колесо» завертелось все дальше и дальше, включая в свое движение и того человека, который еще не родился, и день рождения которого придется на год 1918-й. Он как раз и напишет свое замечательное «Красное Колесо».

Г.Г. Исаакян

**ОПЕРА «ОДИН ДЕНЬ ИВАНА ДЕНИСОВИЧА» –
ОПЫТ ПЕРЕЖИВАНИЯ ИСТОРИИ В ПРОЕКТАХ
ПЕРМСКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРА**

Добрый день, уважаемые коллеги!

Для меня большая честь выступать перед столь высоким собранием. Тема моего доклада обозначена как «Опера “Один день Ивана Денисовича” – опыт переживания истории в проектах Пермского оперного театра». До того как возглавить Театр им. Н.И. Сац, я двадцать лет прослужил в Перми, в знаменитом Пермском оперном театре, из которых десять лет был его художественным руководителем. Как раз на те годы пришлось эта невероятная история, которой я хотел бы поделиться. Готовясь к сегодняшнему докладу, я освежал в памяти те дни; перечитывал очень короткую, но, наверное, одну из самых важных переписок в моей жизни с Наталией Дмитриевной и с Александром Исаевичем. Он уже тяжело болел, это был 2008 год, но небу было угодно, чтобы идея создания оперы «Один день Ивана Денисовича» пришла нам в голову в тот момент, когда Александр Исаевич еще был с нами. То короткое письмо, которое потом уже Наталия Дмитриевна на премьере читала со сцены Пермского оперного театра, трудно назвать разрешением автора на создание произведения. Это, скорее, такое отеческое благословение, оно стало одним из самых важных писем в моей жизни и, думаю, в жизни Пермского театра оперы и балета.

Александр Исаевич повернул нацию лицом к самой большой травме в истории, ибо революция 1917 года и ее последствия были несомненно травмой. Было множество и других катастрофических явлений в истории нашего государства. Но вероятно, именно опыт ГУЛАГа, опыт, до сих пор не пережитый, не переплавленный внутри, столь гигантский и столь пугающий при малейшем прикосновении, даже сейчас, спустя десятилетия, заставляет замирать сердце. И мне как человеку театра, как человеку искусства, кажется, что искусство – это единственный способ для нации пережить и как-то переплавить в себе этот чудовищный травматичный опыт.

Аргументом в моем письме к Александру Исаевичу было то, что я не очень верю в возможность правдиво (прошу прощения у своих коллег, представляющих драматический театр) изображать на драматической сцене этот чудовищный опыт; невозможно играть в него, невозможно притворяться. Это невероятная проблема: как говорить об этом и не лгать. Мне кажется, это одна из главных проблем, и я думаю, что наш сегодняшний разговор, наверное, об этом тоже. Аргументом моим было то, что, как мне кажется, только абстрактный возвышенный язык музыки и оперы может преодолеть этот страх неправды. Ведь опера не притворяется жизнью, она сразу же встает на котурны, она создает некую дистанцию, но при этом абстрактный язык музыки открывает эмоциональные шлюзы и позволяет опосредованно пережить то, что на уровне логическом, детально аналитическом ты не можешь пережить, не можешь это впустить в себя.

Чтобы не быть голословным, я попросил приготовить два кусочка из музыки этого спектакля. Если можно запустить ролик и где-нибудь через полминуты – сорок секунд увести звук, я буду что-то говорить, но чтобы этот спектакль как-то тоже был виден, потому что трудно говорить о спектакле, которого почти никто не видел.

Нами, постановочной группой этого спектакля, замечательным композитором Александром Чайковским и потрясающим сценографом Эрнстом Гейдебрехтом, был выбран прием брехтовского «эпического театра», своеобразного *остранения*. Поэтому в спектакле очень большую роль играли манекены, ибо эту вселенскую катастрофу, когда весь мир превращается в лагерь и в то же время мир сужается до размеров лагеря, театральным языком надо было воплотить на камерной, «итальянской» сцене Пермского оперного театра.

Наталья Дмитриевна призналась, что ей казалось, будто сегодня говорить на тему «Солженицын в искусстве» несколько преждевременно. Однако то, что произошло в Перми, все же позволяет увидеть сильнейшее воздействие Солженицына на культурную ситуацию в городе. Ведь в результате возник большой проект, который назывался «Опера ГУЛАГ»: спектакль «Один день Ивана Денисовича» был сделан в сотрудничестве с музеем «Пермь-36» и, наверное, это тоже был один из важнейших опытов в жизни артистов театра. Когда мы приехали во время репетиции в «Пермь-36», мы оказались в условиях настоящего лагеря. Мы провели там всего один день – в бараках, в карцерах, в особой зоне; услышали подробный рассказ о расписании, о том, что такое была эта жизнь, когда 250 человек за полчаса на 30-ти градусном морозе должны были утром сходить в туалет... И я помню эти абсолютно серые замерзшие лица актеров, когда мы ехали обратно два часа от «Перми-36» до Перми. Актеры не могли ни говорить, ни смотреть друг на друга. Потом, уже на сцене, они совершенно иначе ощущали своих героев и самих себя.

Театр – это модератор эмоций; и для того, чтобы он был правдивым модератором, он должен сам прикасаться к реальности. В этом весь ужас жизни артиста – он должен открываться навстречу любой боли, иначе он не сможет ее транслировать в зрительный зал.

Через год возник еще один спектакль, уже благодаря «Одному дню Ивана Денисовича», и это была опера Бетховена «Фиделио», которую мы поставили в самом лагере «Пермь-36». И это был еще один экстремальный опыт: из благополучного уютного зала зрителей перемещали за 200 км на территорию лагеря, и там звучала музыка Бетховена. И вдруг оказалось, что структура лагеря 200-летней давности немецкого и лагеря советского абсолютно одна и та же, и расписание жизни одно и то же, и эмоции возникают абсолютно те же самые.

Иногда произведения неожиданным образом открываются даже для самих авторов. Конечно, бесконечно жаль, что Александр Исаевич не смог увидеть эту премьеру, но я помню на генеральной репетиции лицо Наталии Дмитриевны и я помню заплаканного Александра Чайковского, который в финале повернулся ко мне и сказал голосом человека, который как будто не имеет отношения к этой опере, хотя он ее написал: «Так это же получается, что Иван Денисович не вернулся». Иногда произведение начинает жить как будто отдельно от нас. Иногда оно дает даже для нас самих, для создателей этого произведения, неожиданный эмоциональный опыт.

Странный шаг, странная походка людей в валенках – это, наверное, одна из самых обыденных и при этом страшных деталей спектакля. Мы специально учились так передвигаться: когда оперные артисты, привыкшие к роскошным костюмам, платьям, фракам, надели тюремные робы и валенки и два часа должны были работать в них, стало понятно, что это совершенно другая психофизика, совершенно другое ощущение себя.

Я хочу рассказать еще о двух деталях этого спектакля, тоже очень важных эмоционально – поклоны после спектакля. Вся труппа играет эзков, понятно, что на репетициях мы близко друг от друга, мы видим друг друга, мы без грима, у всех есть номера, которые видны на репетиции, когда ты близко, но из зала этого не видно. Начинаются поклоны, и выходит один артист, кланяется, бурные аплодисменты, потому что все думают, что это Иван Денисович, потом выходит другой артист, кланяется, и он абсолютно такой же, и выходит третий, и когда вся сцена заполняется эзками, и ты не понимаешь, кто из них Иван Денисович, вот это был, наверное, такой, тоже неожиданный для нас, очень травматичный и очень эмоциональный опыт.

И второй момент. Пермь, Пермлаг – один из самых больших лагерных узлов. По некоторым подсчетам на территории Перми каждый четвертый либо сидел, либо сторожил. Пермский кукольный театр располагается в здании бывшей пересыльной тюрьмы на Сибирском тракте, и эта территория настолько погружена в лагерную тему, в лагерные ощущения, что возникают совершенно неожиданные сюжеты. На премьере в зале оказались люди, бывшие эки «Перми-36», сидевшие по политическим статьям; на премьере они вышли на сцену к артистам. Мой английский коллега мне рассказывал, тоже потрясенный, что в зале он оказался рядом с немолодым человеком, и они разговорились. Мой коллега-англичанин стал рассказывать, что вот мы вчера ездили в «Пермь-36», это невероятное

ощущение и т.д. А его собеседник говорит: «Да, да, да, я там был тоже». Англичанин спрашивает: «А вы тоже ездили? Я вас не помню на экскурсии». Сосед отвечает: «Нет, я там сидел».

Вот невозможное переплетение... В этом смысле мы все обязаны Солженицыну. Я соглашусь с Борисом Николаевичем Любимовым: вместе с Александром Исаевичем Солженицыным еще очень много чего есть сделать и сказать на территории театра и на территории искусства.

Спасибо большое.

В.В. Иванов

О ПОСТАНОВКЕ СПЕКТАКЛЯ «МАТРЁНИН ДВОР» В ТЕАТРЕ ИМ. ЕВГ. ВАХТАНГОВА

Добрый день, дорогие друзья.

После блистательного выступления Бориса Николаевича Любимова, который открыл наше сегодняшнее заседание, мне трудно назвать мое сообщение докладом. Это будет скорее все-таки рассказ о спектакле «Матренин двор», идущем уже девять лет на сцене Вахтанговского театра.

Я тоже сделал небольшую нарезку из телеверсии спектакля, благо он был в 2011 году записан на ТВ создателями театральной премии «Кумир». Воспользуюсь технической возможностью этого зала, чтобы вы имели хоть какое-то представление о нашей работе, потому что говорить о спектакле (коллега прав!), который большинство присутствующих не видело, очень трудно. Поэтому будьте любезны, выключите дополнительный свет и дайте на экран первый файл. *(Демонстрация видеофрагмента.)*

Ну вот, Вы увидели небольшой фрагмент самого начала спектакля, в телеверсии которого звучит часть из солженицынской записи «Двора». Автор в свое время записал весь рассказ целиком.

Борис Николаевич замечательно сказал о голосе Александра Исаевича! Вот я сейчас слушал, и комок в горле от авторской наполненности, от которой перехватывает дух. Искренность, глубина, драматизм, серьезность, вдумчивое взглядывание, правда и простота. И как эмоционально!

Вот этот-то неповторимый солженицынский тон и стал самым главным ориентиром в нашей работе. «Модератор эмоций», как сказал Любимов, и вел нас по

М. Обрезков
Эскиз декорации
к спектаклю
«Матренин двор»





Н.Д. Солженицына
и В.В. Иванов
Апрель 2016

сложнейшему пути поиска сценического эквивалента прозы одного из великих русских писателей XX века.

У Солженицына есть замечательное высказывание: Иван Денисович – это тема, а здесь – литература. И когда Чуковский прочитал «Матренин двор», он заметил: у Толстого и Чехова сегодня есть достойный продолжатель.

Сама идея попытаться превратить небольшой по объему, эпохальный для своего времени рассказ (вспомним ахматовское: это не Матрена, а вся российская деревня оказалась под паровозом и была разнесена вдребезги), принадлежит будущему исполнителю роли Игнатича, артисту Александру Михайлову. В мае 2003 года он сказал мне: «Владимир Владимирович, вот есть такая давнишняя идея, много лет хочу сделать, только не знаю, как... “Матренин двор”. Возьметесь?»

Для меня это предложение было совершенно неожиданно. Я, естественно, знал произведение, но никогда не помышлял о его сценическом воплощении, но...

Когда в апреле 2016 года мы играли сотый спектакль, я передал Наталии Дмитриевне Солженицыной заветный конверт. Старый, затрепанный, но бесконечно для меня дорогой...

В нем поразительные свидетельства того самого времени травли Солженицына. Самиздатовские листочки, знаете, такие на папиросной бумаге, слепая десятая копия... Там письма в защиту писателя, написанные Ростроповичем и Владимовым. И открытое письмо самого Александра Исаевича... И многое другое. Словом – памятник эпохи!

И когда Саша Михайлов рассказал мне о своей мечте, первое, что я сразу вспомнил, как я все это тайно читал, и какие мысли, эмоции у меня, молодого актера, тогда возникали.

Словом, ответ мой был: «Даже не представляю, можно ли это сделать, но давайте перечту, подумаю и через несколько дней скажу». Перечитал, подумал и понял совершенно четко, что я уже не смогу не попытаться сделать эту работу. И очень скоро я вместе с актерами Еленой и Александром Михайловыми сел за стол, чтобы нащупать ход, как говорится. Мне было понятно, что классическая инсценировка для осуществления «Двора» не правомочна. Необходимо было прежде всего сохранить авторское слово, ту самую блистательную литературу, которая играла здесь главенствующую роль. После долгих проб в конечном итоге мы пришли к такой формулировке жанра: «Проза, прочитанная по ролям».

Еще одна сложность – протяженность будущего спектакля. Необходимо было сделать такую сценическую версию, чтобы она умещала всё действие в один акт. Я очень хорошо помнил ощущение «единого дыхания», возникающее при прочтении. Невозможно было прерваться, отложить, а потом дочитать. «Матрёнин двор» можно читать только сразу целиком!

И вот это-то ощущение необходимости непрерывного сценического действия, умещающегося в один театральный акт, и было самым мучительным рабочим моментом. Каждое слово дорого! Каждый образ необходим. Ничего невозможно вымарать! Всё важно и великолепно написано!

Продолжался этот застольный период в течение почти двух лет в бесконечных спорах, порой очень резких. Иногда доходило до того, что вынужден был говорить: «Стоп. Я – автор сценической версии, и поэтому, будьте любезны, сделайте, как я прошу. А если нет – дальше без меня». В общем, замечательное время, но и оно, как любой период работы, подошло к концу. Вариант сложился, ощущение хода есть, пора вставать на ноги. Нужно сценическое пространство. Но где оно? Кто пустит? Начались бесконечные поиски.

Интересно, что одна из площадок, которая рассматривалась, был этот самый зал. Да, сюда мы тоже приезжали, потому что нам было сказано хозяевами: «Если вам подходит – милости просим, работайте». Посмотрели и решили, что это не совсем то, что нужно. В конце концов, после очень долгих скитаний, мы оказались на родном Арбате в маленьком особнячке, где находилась театральная студия, которой руководил старинный приятель Михайлова режиссер Иван Афанасьевич Сикорский. Узнав о том, что мы делаем, он сказал: «Ого!» И пустил нас к себе, предупредив, правда, что они в предремонтном состоянии.

И начались сценические репетиции.

Это эскиз художника спектакля – главного художника Театра им. Евг. Вахтангова Максима Обрезкова. Часть этого оформления в ноябре появилась на сцене, и мы стали активно обживать наш Матренин двор. Так как застольный период был очень тщательным, то собрать спектакль нам удалось быстро. Да и обещанный ремонт неумолимо приближался.

В результате мы (в присутствии самых близких 12 человек!) прогнали работу от начала до конца в декорациях, костюмах и гриме, со светом и звуком. А уже на следующий день пришлось собирать пожитки и съезжать. Ремонт! Начались новые поиски площадки...



Первые репетиции

Я так подробно рассказываю эту часть жизни спектакля, потому что знание подробностей гонений на А.И. (несравнимую с обычными театральными дрязгами) всегда поддерживало нашу упрямую решимость сохранить работу. Как только мы упирались в очередную глухую стену, мы сразу вспоминали солженицынские «хождения по мукам» и с новыми силами искали выход.

В прологе видеOVERсии спектакля, обращаясь к зрителям, я говорил о том, что мы делали его с благословения автора, и вы сейчас видите гримированный столик Елены Михайловой с фотографией Матрены, сделанной Александром Исаевичем. А рядом главное наше богатство – портрет автора. И слова: «Елене и Александру Михайловым, моим Матрeне и Игнатъичу», подпись Солженицына и дата: «27 марта 2008 года».

Перед началом спектакля

Эта фотография с нами на всех спектаклях. Автор продолжает нам помогать.



Так вот. После арбатского дома, через какое-то время мы оказались в Доме актера. Маргарита Александровна Эскина нас приютила, и мы начали играть в та-мошнем Камерном зале.

Там нам удалось это сделать пять раз, после чего мы получили известие о том, что и здесь начинается ремонт. Опять собрали пожитки, погрузили на машину, установили у актеров дома на балконе и принялись за традиционный поиск...

Тут я вспомнил, что и у меня есть друзья молодости, которые в этот момент руководили театром «Глас», – Никита Астахов и Татьяна Белевич. Обратились

к ним, нас пустили. У «Матрениного двора» новый адрес, ура! Сыграли в течение полугода восемь раз и... Вы будете смеяться – «Простите, у нас ремонт». Да – да – да... капитальный ремонт! И мы опять на улице. Зато на этих спектаклях побывали и Ермолай, и Степан, я уже не говорю о Наталии Дмитриевне. Ну, о ней отдельный разговор. Был на одном из восьми и замечательный оператор Сергей Зайцев. Нет его в зале? Жаль. Сергей снял свою видеоверсию. И вот ее-то и посмотрел Александр Исаевич. Потому мы с полным правом говорим, что играем свой спектакль с благословения автора.

Ну вот... И решил я тогда обратиться в родной Вахтанговский к художественному руководителю Михаилу Александровичу Ульянову. Я сказал: «Вот есть такой спектакль». Он ответил: «Да чего ж ты молчишь?! Давай!» Договорились на начало следующего сезона. А в марте 2007 года Ульянов ушел из жизни, и тогда нам так и не удалось поселить «Матренину» в театре.

Вскоре Римас Туминас был назначен руководить Вахтанговским театром...

И вот 12 апреля 2008 года состоялся закрытый прогон, на котором была и Наталия Дмитриевна. А потом мы сидели в кабинете Ульянова до двух часов ночи, разговаривали, праздновали, потому что было понятно – спектакль принят.

Так, в год 90-летия автора Вахтанговский вариант «Матрениного двора» стал одним из немногих солженицынских спектаклей не только в Москве, но и во всей России-матушке.

16 апреля 2016 года мы играли сотый, завтра, даст Бог, сыграем 119-й.

За это время «Матренин двор» побывал на гастролях в разных местах. Тут и Санкт-Петербург, и Смоленск, и Владикавказ, и Иркутск – это Вампиловский фестиваль, где спектакль стал лауреатом... В общем, жизнь активно продолжается. Два дня назад я узнал, что сейчас идут переговоры о том, чтобы в 2018 году провести гастроли этого спектакля в Кисловодске, в городе, где родился Александр Исаевич.



В. Иванов,
Р. Туминас,
Н. Солженицына,
Т. Захава,
А. Михайлов,
Е. Михайлова,
В. Бичуге



Е. Михайлова –
Матрёна,
А. Михайлов –
Игнатич

И теперь несколько слов об актерах, потому что искренность и исповедальность – главные качества, необходимые для солженицынской прозы на сцене. И Михайловы ими обладают.

Люди они не совсем обычной для актерства судьбы. Саша Михайлов в свое время был ведущим актером Центрального детского театра. А, может быть, кто-то его помнит по фильму Марка Захарова «Формула любви», где он играл молодого героя. В спектакле Эфроса он был Ромео, тоже знаковая роль. Но в 1987 году Саша почувствовал, что он больше не может работать в театре, что ту ложь, которая сопутствует профессии и театру, он больше выносить не может. И ушел из театра. Он ушел из театра вместе со своей женой Леной Михайловой, которая в этом спектакле играет Матрену. Надо сказать, что оба они закончили Щукинское училище в разное время, в училище они не знали друг друга, познакомились в театре, и там стали мужем и женой. Когда они ушли, то начали петь в церковном хоре. Лена была регентом. В 1997 году они окончили Богословский институт – оба со степенью бакалавров религиоведения. С 1994 года начали выступать с сольными песенными концертами. Кстати, с благословения Патриарха Алексия II, который их услышал на одном из выступлений в Храме Христа Спасителя и благословил их на эту концертную деятельность. И постепенно театр стал возвращаться в их жизнь, но совсем в ином, очень одухотворенном виде. Однажды они обратились ко мне, чтобы помочь им доделать начатую сказку Салтыкова-Щедрина «Пропала совесть». А после нее уже и рассказали об идее солженицынского спектакля. Вот почему я и говорю, что это два очень нетипичных для актерства человека. Нельзя сказать, что они играют в этом спектакле, они пытаются по-настоящему проживать эту историю, и мне кажется, что у них это получается.

Посмотрим появление нашей героини, Матрены.

По этому фрагменту понятно, как мы пытаемся в этом спектакле жить. И надо сказать, что зрительские отклики на нашу работу, если заглянуть на форум Вахтанговского театра (там есть страничка «Матрениного двора»), мало того, что положительные. Интересно очень читать то, что пишут школьники. Известно – это произведение входит теперь в школьную программу. Когда на спектакль приходят классы – это самое сложное в театре. Вот когда они, дети, поодиночке, тогда всё нормально, но когда они приходят классами, тут начинается гвалт, у них свои взаимоотношения внутри, и в общем очень часто то, что происходит на сценической площадке, их не очень интересует. Главное – прийти в театр; это повод, чтобы там хорошо пообщаться. И вот с таким настроением люди входят в зал, спектакль начинается, какие-то хи-хи, ха-ха... Но постепенно,



постепенно, постепенно, вдруг всё умолкает, и ты понимаешь, что они на крючке, что в них попало. А когда заканчивается спектакль, эти аплодисменты, лица этих ребят, а потом то, что они пишут... Приходил один класс в Смоленске во время гастролей, и педагог сказал: «А теперь давайте напишите свои ощущения». И вот это читать чрезвычайно любопытно. В общем, этот отклик, который, помимо аплодисментов, еще выражается и в литературной деятельности зрителей, это тоже весьма интересная страница истории этого спектакля.

Вот еще один фрагмент из спектакля. Надо сказать, что вещи, которые играют в этом спектакле – реквизит, костюм Матрены, фотографии, котелок, всё-всё, что наполняет пространство – это вещи настоящие. Вещи из деревни, где живут родственники Саши и Лены. Она играет в платье и платке своей бабушки. Здесь ничего не сшито специально, всё достоверные вещи. И среди тех фотографий, которые видит зритель, есть и настоящая фотография Матрены Васильевны, и фотографии родственников ребят. Это тоже дополнительная энергия спектакля, которая очень помогает актерам и которая транслируется в зрительный зал.

Время, отведенное мне на выступление, заканчивается. Поэтому давайте посмотрим еще один фрагмент, я скажу несколько слов, и финал.

В начале встречи вы видели эскиз декорации (художник Максим Обрезков). Нам хотелось, чтобы дом Матрены, про который так много говорится, был бы одним из действующих лиц спектакля. И преобразование дома в то, во что вы увидите в финале спектакля, для нас очень важно. Давайте посмотрим промежуточный эпизод.

Е. Михайлова в роли
Матрёны



Сцена из спектакля



Разорение дома

Финал спектакля



Вот так дом разрушается. После гибели Матрены он постепенно, постепенно, постепенно, благодаря стараниям родственников, растаскивается. Меняется и актерский способ существования героини. Если до этого всё, что происходит в спектакле, актрисой читается от имени Матрены, то после ее гибели характерность оставляется, и всю последнюю часть Михайлова играет от себя, ничем не прикрываясь. И это тоже производит очень сильное впечатление, потому что игра уходит, жизнь и судьба человека становится еще более важной.

Посмотрим последний финальный фрагмент.

(Демонстрация видеофрагмента.)

Ну вот, пожалуй, и все. Единственное, что я еще хочу сказать, – это слова



невероятной благодарности Наталии Дмитриевне, потому что, конечно, если бы не ее присутствие в этом проекте, как сейчас принято говорить, ничего бы не было, потому что она и крестная мать, и ангел-хранитель работы. Низкий Вам поклон, благодарность и бесконечная любовь.

Н.Д. Солженицына
на праздновании
100-го спектакля
«Матрёнин двор»
Апрель 2016

Спасибо большое за внимание.

С.В. Мирошниченко

ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА

Добрый день.

Сразу хочу извиниться: я не оратор, я больше летописец и документалист, привык молчать, и за кадром редко говорю. Поэтому хотел бы обратить ваше внимание на некоторые мои наблюдения, и, возможно, эти наблюдения кому-то помогут написать серьезную фундаментальную работу, может быть, какое-то литературоведческое исследование.

Хочу сказать, что мне повезло – я был какое-то время назад представлен Александру Исаевичу, были мгновения, когда я мог быть рядом с ним. Мне вообще в этом смысле очень повезло. Так получается, что я был со многими людьми, которые любили русское слово, писали, были вершинами литературы второй половины XX века. Это и Распутин, у которого сегодня день рождения, ему исполнилось 80 лет, и, конечно же, Астафьев.

Но особняком для меня стоят встречи с Александром Исаевичем Солженицыным, которого я знал и любил с юности. Вот здесь присутствует мой оператор, который может подтвердить, я всегда рассказываю эту историю: однажды наш педагог принесла «Архипелаг ГУЛАГ». Выдавали эту книгу почему-то совсем на короткое время, на день, на два, а так как я привык читать спокойно, рассматривать, смотреть, черкать даже, то мы решили поступить следующим образом: нам дали книгу, и мы ее пересняли, переснимали всю ночь на фотоаппарат. Слава, оператор, он стоял, а я только странички переключал, в итоге у нас вышла вот такая приблизительно книга из фотографий, они узкие были, высота полметра, студенты были, нельзя было много денег тратить на это. Эта книга у меня до сих пор хранится, в таком виде, маленькими мелкими буквами, теперь я уже читать не смогу, наверное, а вот тогда была возможность. И потом, я всегда хотел увидеть лично Александра Исаевича.

Нас – молодых кинематографистов, в составе советской делегации отправили в Америку. Я рвался в Вермонте встречу организовать, как

документалист искал способы, нашел через книжный магазин адрес, пытался попасть. Я хорошо помню, что на меня вся остальная делегация как-то странно смотрела, мне предлагали встречи с другими замечательными писателями, с замечательными людьми Америки. Но я хотел побывать, и даже помню, что добрался к дому; там, у реки, выпил рюмку, я с собой привез маленький напиток русский, выпил рюмку, хотя и не видел Александра Исаевича, но был счастлив побывать там.

Но потом встреча состоялась.

Я рад, что мне удалось зафиксировать Александра Исаевича, его мысли. Я хотел, чтобы снимался такой фильм, где главным является слово писателя: что говорит Достоевский, что говорит Толстой, о чем он думает, как он размышляет, как он смотрит в камеру.

Помню, когда мы в первый раз встретились с Александром Исаевичем и обговаривали съемки. Когда мы пришли и установили камеру, он спросил: «А где вторая камера?» Я очень хорошо помню свой ответ: «А зачем, Александр Исаевич?» – «Ну, вы же тоже в кадре должны быть». Отвечаю: «Зачем я должен быть?» – «Все со мной всегда в кадре. Они садятся, и я им рассказываю». «Да нет, Александр Исаевич, вот именно потому, что они всегда в кадре, потом в хронике и в летописи ничего взять невозможно, то есть можно, но всегда нужно объяснить, кто рядом сидит». Мы снимали, и его внимательный взгляд, и то, как он точно в камеру посылал свою энергию, не только слова, но и энергетику, это его дар, он хотел не только слово донести, но и энергию послать, потому что кино без энергетики не существует. Наверное, сила моих фильмов не столько в моем таланте, сколько в энергии Александра Исаевича, которая идет с экрана. Это, благодаря оператору и всем, кто помогал, зафиксировано.

Сначала моя работа с материалами была связана с февралем 1917 года. Я обратил внимание, читая «Красное Колесо», на документальность того, что описывает автор. Документальность и точность описания каждого события сначала меня удивила, а потом, когда я стал сталкиваться с документами, фотографиями, хроникой, я вдвойне удивился, насколько автор хорошо знал, хорошо видел то, что не было опубликовано на тот период. Это, знаете, некая иная летопись: ведь мы, когда в советское время приходили в Красногорский архив и в другие архивы, первое, что получали, – это рекламу жизни и быта советского человека.

Мы узнавали, как должны были видеть то или иное событие. Но были и «описки», вроде неправильных фотографий. Те, которые были во втором, в третьем плане. Их редко выдавали, а порой и вообще не выдавали, но именно в них фиксировалась иная летопись жизни. Я считаю, что произведения Александра Исаевича, такие как «Красное Колесо», «Архипелаг ГУЛАГ» – это еще и летопись, иная летопись бытия нашей страны, отчасти и мира, через них можно увидеть, что может случиться с миром, если идти по такому пути. Я хотел вам показать фрагменты... Прошу прощения, что не подложил голос Александра Исаевича, это было бы идеально, если бы он рассказывал сам. Будет читать молодая девушка, ей будет полезно. Заодно она лучше ознакомится с отрывками из

произведений Александра Исаевича. Поэтому я буду показывать фотографии и отрывок.

(Чтение фрагментов сопровождается демонстрацией архивных фотографий.)

Итак, первый.

«На Петербургской стороне вчера первые начали бить лавки, хлебные и мелочные, – обошлось, понравилось. И сегодня именно здесь продолжали. С утра разграбили мясную лавку Уткина на Съезжинской, – хотя не о мясе шел спор, а как-то само пошло: камнями – в стекла, там одна баба вперед, за ней и все, и – кур, гусей, свиные окорока, бараньи ноги, куски говядины, рыбины и масло плитами безо всяких денег захватывали и уносили...»¹

Вот здесь постановочные кадры, но снятые очень близко к факту.

Следующий фрагмент.

«24-го, в пятницу, вызвали один взвод учебной команды Волынского запасного батальона в караул на Знаменскую площадь... Из своих казарм пошли во всю длину Лиговки и в последнем доме её перед площадью спустились в просторную дворницкую, в подвал, где китайская прачечная. Там – скамьи были, можно было и сидеть, винтовки составив пирамидами. И курить, не все сразу. А снаружи – двух часовых»².

Я не знаю, где Александр Исаевич видел эту хронику – ведь она была в то время закрыта. Многие вещи, я не знаю, как он в Красногорском архиве получал допуски.

(Голос Н.Д. Солженицыной из зала: «Нет».)

Не получал, да? Но значит такое точное понимание времени или совпадение...

Тогда еще отрывок.

«Так и знал, так и знал Михаил Владимирович [Родзянко], что народное негодование неминуемо прорвётся! ...И вот – правительственная политика начала давать свои роковые плоды! Она вызвала недоверие всех мыслящих русских кругов к своему государственному аппарату! ...По вине этого правительства и создалось роковое разъединение власти и народа! Своей манерой повелевать оно и сеяло первые семена будущей революции! Уже с 1914 года Председатель Государственной Думы, да и другие пророчили, что правительство не справится, наделает массу ошибок»³.

Если внимательно читать «Красное Колесо», видно, что образ этого человека абсолютно совпадает с тем, как написано – его манера, очень точно описаны детали. Это Родзянко, как вы понимаете, и там даже есть Милюков, один из авторов создания Прогрессивного блока, о котором много написано в «Красном Колесе».

Вот еще отрывок.

¹ Солженицын А.И. Красное Колесо: повествование в отмеренных сроках // Собр. соч.: в 30 т. М.: Время, 2008. Т. 11: Узел III: Март Семнадцатого. Кн. 1. С. 75–76.

² Там же. С. 84–85.

³ Там же. С. 114.

«Увеселительные места – театры, кинематографы и лучшие рестораны, были и сегодня вечером полны, как всегда. В императорском Александринском театре показывали премьеру лермонтовского “Маскарада” в необычайно роскошной даже для императорских театров постановке, её готовили несколько лет, и дорого. В конце спектакля по особому замыслу режиссёра Мейерхольда вместо обычного занавеса опускался тюлевый чёрный прозрачный с белым венком – а за ним молча проходил скелет в треуголке»¹.

Если взять всю хронику летописи революции, Февральской революции там совсем немного, какие-то десятки минут, не более. Это одни и те же кадры, люди ходят туда-сюда, просвещают, идут демонстрации, ну и часть Временного правительства, которое выходит, несколько кадров с Керенским, причем они раскиданы еще по всему миру, и нам сейчас приходится некоторые вещи приобретать за рубежом, потому что Патэ снимал из разных мест.

«С утра возобновились поиски городских. Врывались в дома, в квартиры, искали по доносам и без них. Убегающие по улицам ломались в запертые ворота. Ведут арестованных городских, околоточных, переодевшихся в штатское, – кто в извозчиьем армяке, кто в каракулевом жилете, кто и вовсе не переодевался, а в чёрной шинели своей, с оранжевым жгутом. Кого привыкли видеть важными, строгими – идут растерянные, испуганные, с кровоподтёками, в царапинах, побитые... Ведут с избытком радостного конвоя, человек по пять на одного, винтовку кто на ремне, кто на плечо, кто на изготовку, а ещё кто-нибудь самый ярый – впереди с обнажённой шашкой, и отводит прохожих. И мальчишки с палками. Из толпы – враждебные крики»².

Описание было абсолютно документальным, будто по фотографии из архива.

«За ночь выпались и с утра опять вываливали на улицы, собирались вооружёнными отрядами на поиски врагов революции. И освобождённые вчера уголовные – кто уже переоделся солдатом, кто обзавёлся винтовкой, – и с каждым часом всё смелей. На всём раскиде города не было никакой преграды. Все власти сметены, все связи порваны, все законы потеряли силу. И во всём городе каждый может охранить только сам себя и ожидать нападения от каждого»³.

Надо, я думаю, чтобы этим занимались литературоведы. Мне кажется, что в «Красном Колесе» можно подобрать изображения практически под каждый эпизод, который описан документально, который взят из жизни, написан так, как никто не описывал Февральскую революцию ни до, ни после. Я считаю, что это вот как раз та самая иная летопись, которую выстраивал Александр Исаевич. Она необходима для понимания того, что происходило. Для меня сила «Красного Колеса» – в канве

¹ Солженицын А.И. Красное Колесо... Т. II: Узел III: Март Семнадцатого. Кн. 1. С. 219.

² Там же. Кн. 2. С. 55.

³ Там же. С. 54.

взаимоотношений главных героев, в исторических фактах, в образах истории, и, конечно, в ее летописном значении.

Такое же сравнение с изображением можно провести в «Архипелаге ГУЛАГе». Александр Исаевич не только что-то описывал – естественно, это и его личные наблюдения, это и наблюдения других людей, но он на всякий случай даже создавал образы.

И если бы издать «Архипелаг ГУЛАГ» с фотографиями из архивов наших секретных служб, а также из личных архивов, которые, возможно, сохранились в семьях, – эта книга могла бы быть большой литературой, неким визуальным образом времени, уроком того, что может быть в тоталитарном обществе.

Думаю, без творчества Александра Исаевича, без его взгляда на XX век, русская литература была бы вообще иной. Если бы гений этого человека не явился к нам, не развернул нас иным взглядом на нашу же собственную страну, мы, наверное, пропали бы совсем.

Спасибо вам большое.

А.Г. Денисов

**О СОЗДАНИИ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФИЛЬМА
«Один день Ивана Денисовича». 50 лет спустя»**

Добрый день.

Постараюсь быть кратким и расскажу о том, как мы работали над фильмом «Один день Ивана Денисовича». 50 лет спустя».

Мое заочное знакомство с Александром Исаевичем состоялось в 1990 году. Тогда я, начинающий режиссер из Советского Союза был приглашен в Соединенные Штаты на годичную стажировку. К этому времени благодаря контактам с первой русской эмиграцией мне уже удалось прочитать несколько произведений Солженицына, которые перевернули мое представление о жизни. Позже я нашел отзвуки своего идеализма в его незаконченном произведении «Люби революцию». Я тоже верил когда-то в то, что, наверное, была извращена «ленинская политика», что был жестокий тиран Сталин. Солженицын же вдруг все это поставил на место. И в 1990 году, уже находясь в Нью-Йорке, я решил написать ему письмо. Это было большое письмо, страниц на десять, и послал я его без всякой надежды на ответ. В конце письма я написал, что прохожу стажировку и «очень хотел бы взять у Вас интервью». Так просто я обратился к великому русскому писателю. И каково же было мое потрясение, когда буквально через месяц с небольшим пришел ответ от Александра Исаевича. Он у меня хранится теперь как священная семейная реликвия. Это короткое письмо с его подписью, где он в очень доброжелательной форме отвечал. «Большое спасибо за ваше письмо, но я считаю, что мне пока рано что-то говорить для русского зрителя, поскольку до него еще не дошли мои книги. Вот когда мои книги дойдут до русского читателя, тогда и появится смысл что-то сказать еще», – написал Александр Исаевич. Потом, когда Александр Исаевич вернулся, мне посчастливилось два-три раза записывать небольшие интервью с ним для Первого канала; это был цикл передач, который власти быстро прикрыли. В них Александр Исаевич отвечал на самые разные вопросы, связанные с русской историей и историей Советского Союза.

И вот, представляете, нашей съемочной группе выпадает честь делать фильм к 50-летию выхода «Ивана Денисовича». Состав группы у нас довольно молодой, людям по 25–30 лет, и я всех попросил, перед тем, как мы приступим к работе над фильмом, прочитать «Один день Ивана Денисовича». К сожалению, перед съемками выяснилось, что именно это произведение почти никто не читал. Когда мы оказались в Экибастузе, наверное, это стало одним из самых сильных впечатлений от работы над фильмом. Уже сама дорога от Астаны до Экибастуза, которая проходит через безлюдные степи, а это больше трехсот километров, нагоняет тоску на человека из Северной России, который привык к рощам, перелескам, дубовым чащам, а здесь все время выжженная безлюдная степь, ни дерева, ни кустика. И вот тут солженицынский текст стал оживать. Я сразу вспомнил, глядя на этот пейзаж, что тут хоть надломись в работе, хоть животом ляг, а хлебушка не добудешь. И вдруг появились какие-то огромные серые горы, отвалы породы, возле которых стояла табличка «Экибастуз». За ними сразу, как это обычно бывает в советских промышленных городах, началась дорога, которая потом превратилась в улицу, и перед нами возник безликий и неуютный советский город с однотипными домами. Многие из них в очень плохом состоянии – потому что после распада Советского Союза русские большей частью оттуда уехали и целые кварталы пришли в запустение. От того времени, когда там был Степлаг и лагерь, в котором отбывал свой срок Солженицын, ничего, кроме здания ТЭЦ и ремонтных мастерских, не осталось. Сначала мы побывали на месте, где стояли лагерные бараки. Местный краевед рассказал, что после того, как на месте бывшего лагеря построили стадион, здесь не только играют в футбол, но и проводят культмассовые мероприятия, люди ходят с шарами и показывают гимнастические этюды. Я спросил его: «Послушайте, а хоть кто-нибудь живой здесь остался с того времени, когда Солженицын здесь сидел?» Он отвечает: «Есть один человек, но она скорее всего откажется с вами встречаться. Она журналистов и киносъемщиков не любит. Это невестка последнего начальника Степлага Дмитрия Матвеева».

– Да вы что!

– Более того, она всю жизнь прожила рядом со своим свекром, была женой его сына, и у нее есть какие-то уникальные вещи, но я сам их не видел.

– Мы должны обязательно к ней попасть.

Вскоре у нас состоялся телефонный разговор. Звали ее Ольга Александровна Матвеева. Сначала она очень настороженно восприняла наш звонок. В данной ситуации я решил, что лучше сказать правду. Я спокойно объяснил, что мы снимаем фильм, к 50-летию выхода «Ивана Денисовича», фильм про Солженицына, и нас очень интересует этот эпизод. «Вы – наследница начальника лагеря, в котором сидел Солженицын, и мы хотели бы дать вам возможность рассказать, как вы видите историю Ивана Денисовича со своей стороны». Я дал честное слово, что мы донесем ее текст в полном объеме, без искажений. Она согласилась на встречу. То, что мы увидели у нее дома, заставило нас по-новому взглянуть на нашу работу. Она очень интересно рассказывала про то, что Дмитрий Матвеев был

настоящим коммунистом, много читал Ленина, любил Пушкина и даже играл Евгения Онегина в каком-то самодеятельном спектакле.

Неожиданно она произнесла: «У него и наград много».

– А какие награды?

– Вот в коробочке есть два Ордена Красной Звезды.

– Ничего себе, а где же он на фронте воевал?

– А он никогда на фронте не был.

Она впервые открыла перед кинокамерой коробочку с наградами бывшего начальника Степлага. Я положил на ладонь два ордена Красной Звезды и сразу вспомнил про те награды, которые были конфискованы у Александра Исаевича, когда его арестовали на фронте, те награды, которые он заслужил потом и кровью.

Я спросил: «Но, может быть, Матвеев все-таки приближался к линии фронта?»

– Да, – спокойно ответила она, – в 42-м году возил штрафников из лагеря в Сталинград.

Этот ответ произвел огромное впечатление на всю нашу съемочную группу.

Наш продюсер, человек достаточно молодой и, как сейчас модно говорить, «продвинутый», владеющий разными цифровыми технологиями, все время ходивший с планшетом и что-то туда записывавший, после этой встречи стал каким-то молчаливым и ушел в себя. Перед вылетом в Экибастуз у нас с ним состоялся интересный разговор.

– Ты прочитал «Один день Ивана Денисовича?» – спросил я его после того, как мы прошли зону безопасности в Шереметьево.

– Ну, ты знаешь, начал читать, и как-то не пошло, – неожиданно ответил он. – Прочитал несколько страниц, тяжеловато, какая-то другая реальность, очень сложно переварить, знаешь, я потом прочитаю.

И вот, мы вернулись после этой съемки в гостиницу... Да, забыл, была еще одна фотография из семейного альбома Матвеевых. Мы ее потом в фильме показали, она нас всех тоже потрясла. На фоне очень хорошего чистого вагона, Дмитрий Матвеев позирует со своей женой. По словам невестки, фото было сделано, когда он отправлялся на юг, в Сочи, или в Крым на заслуженный отдых, в отпуск. Сам он уже не в военном кителе, а просто во френче, рядом стоит жена, в модном элегантном полушубке и шляпке с двумя красивыми перьями, словно из XIX века. Холеная светская дама. И вот этот образ сытой, самодовольной советской элиты, он весь в этой фотографии как в капле воды: начальник лагеря со своей женой в шляпке с перьями отправляется на отдых после того, как он руководил выполнением каких-то норм в лагере, где пять тысяч заключенных вкальвают с утра до вечера в ужасных нечеловеческих условиях. Утром я постучал в дверь номера приятеля, который не читал «Один день Ивана Денисовича». Когда он открыл дверь, я его не узнал. Лицо серое, глаза красные, сразу видно не выспался.

Я говорю: «Что случилось, заболел?»

– Нет, я всю ночь читал «Один день Ивана Денисовича».

– Да ты что? А где книгу взял?

– А я в iPad скачал. Прочел страницу, две и остановиться не мог. А потом уже заснуть не мог.

– Ну и как?

– Слушай, я не понимаю, как человек здесь мог не только сохранить в себе человеческий облик, но и все, что он видел, все эти страдания сохранить в своей душе, в своем сердце, пронести это через годы мучительных ссылок, арестов, высылки и еще Нобелевскую премию получить. Да просто за то, что ты жил здесь, в этом Экибастузском лагере, уже Нобелевскую премию надо давать, да и этого мало.

После этого случая нас всех озарило какое-то просветление. Солженицын стал буквально нами руководить. Весь текст его обрел для нас совершенно иной напряженный, яркий и живой смысл. В Экибастузе у нас возникла идея посмотреть, а что же показывала нашим людям советская кинохроника в те дни и месяцы, когда Александр Исаевич сидел в лагере и в те годы, когда он писал «Один день Ивана Денисовича». Вернувшись в Москву, мы пошли в архив, чтобы посмотреть советские киножурналы, которые обычно показывали в кинотеатрах перед художественными фильмами. Это «Новости дня» за 1950–1959 годы и 1962 год, когда уже вышел «Иван Денисович». И вы знаете, возникло ощущение шока. Как в такой стране человек мог написать эту вещь?! Мы ощутили колоссальный идеологический пресс, который буквально придавил наши плечи. Нам было тяжело избавиться от ощущения, что перед нами предстает страна грандиозных достижений, постоянных перевыполнений каких-то планов: рубят лес, сыпется уголь, льется металл, рыба вываливается тоннами на палубы судов... Моя бабушка, слушая по телевизору в программе «Время» очередное сообщение о том, что советские рыбаки опять перевыполнили план на 20%, обычно говорила: «А куда ж, сынок, вся эта рыба девается? Наверное, “братьям” посылают или еще куда».

В киножурналах 1960-х годов мы обнаружили множество сюжетов, посвященных митингам советских граждан с протестами против угнетения трудящихся в других странах. Например, против убийства Патриса Лумумбы или против подавления каких-то повстанцев. В столкновении с солженицынским текстом, который мы стали совмещать с этой хроникой, возникло поразительное ощущение. Один человек – Александр Исаевич Солженицын оказался способен вынести на своих плечах всю тяжелую и неудобную правду о жизни русского народа в эти годы и донести ее до нас в чистом, совершенно ошеломительном виде. Все, что описано у Солженицына, эти народные типы, которые я наблюдал вокруг себя мальчиком в русской деревне, были абсолютно документальны и пронзительно достоверны. Как и живой, народный язык, который вдруг ожил в «Одном дне Ивана Денисовича». Солженицын изумительно точно передал образ русского народа, который, несмотря на невероятные страдания, ужасные издевательства и лишения, под игмом жестокого социального эксперимента, сохранил в своей душе островки человечности, чувство собственного достоинства и способность сострадать.

И была еще одна история во время работы над фильмом, которая тоже нас потрясла. Это произошло во время съемок одного из интервью. Спасибо Наталии Дмитриевне Солженицыной, которая нас курировала: она давала нам контакты с людьми, такими, как Лев Нетто, который, побывав в плену у немцев, получил потом 25 лет и был отправлен в норильские лагеря. Но эта история произошла во время съемок другого человека, тоже прошедшего ГУЛАГ, – добровольной помощницы Александра Исаевича Надежды Левицкой.

Мы приезжаем записывать у нее интервью, она живет в очень неказистом девятиэтажном панельном советском доме с одним подъездом. Приезжаем, она нас встречает, мы мило общаемся, устанавливаем аппаратуру, но как только мы начинаем снимать, неожиданно весь дом начинает трясти от каких-то жутких ударов, как будто где-то на чердаке бурят скважину. Мы выбегаем из квартиры, но попасть на чердак не можем, потому что все заперто, бежим на улицу, кричим, звоним в двери к соседям, пытаемся узнать, что происходит. Наконец узнаем, что это прокладывают новые трубы, плановый ремонт, который никто остановить не может. Съемка срывается, я в отчаянии, лихорадочно решаю: «Надо звонить в ЖЭК, где все это спланировано». Звоню. Женщина очень сухим, жестким голосом, каким обычно отвечают сотрудники наших коммунальных служб, говорит: «Вам чего?»

– Вы знаете, вас телевидение беспокоит, мы в одном из ваших домов (номер такой-то) снимаем интервью.

– Какое еще интервью, вы что там, с ума сошли? Ремонт...

– Да нет, мы фильм снимаем про Солженицына, – и, вдруг, на том конце провода загадочная тишина. – 50 лет исполняется «Одному дню Ивана Денисовича», и мы записываем интервью с женщиной, которая помогала Александру Исаевичу в его работе. Она живет в этом доме.

– Что, про Солженицына, правда?

– Да.

– А я читала, в 62-м году «Один день Ивана Денисовича».

– Надо же, как интересно.

Я рассказал подробности, какая квартира, сколько нас...

– Подождите, мы дадим команду. А сколько вам нужно времени?

– Ну минут сорок, час максимум, и мы закончим.

– Хорошо, работайте, я сейчас позвоню, предупрежу.

И действительно, через 5–10 минут все стихло. Тишина гробовая, мы радостно записываем интервью, потом садимся пить чай с печеньем и пирожками. Я смотрю, два часа уже прошло, а я обещал сразу позвонить. Мне стыдно. Я набираю опять телефон этого ЖЭКа и говорю: «Вы извините, мы уже час как съемку закончили, можете опять стучать, сверлить, спасибо вам огромное».

– Да нет, что вы, мы вообще сегодня все работы прекратили в этом доме.

– Как?

– А мы рабочих отправили отдыхать. Вы же такое дело хорошее делаете, это же про Солженицына.

И вот тут, вы знаете, у меня буквально мороз по коже пошел. Дыхание перехватило от волнения. Надо же, жива русская литература, и какие чудеса она продолжает творить с нашим народом! Там, где ты меньше всего надеешься услышать человеческий голос, встретить отзывчивое, живое сердце, вдруг открывается вот та русская душа, которая с тобой абсолютно созвучна! Потому что нас объединяет солженицынская правда, которая живет в каждой нашей семье по отдельности. Он один собрал нас всех, как народ, в одну семью, и продолжает собирать духовно и физически.

Заканчивая свое выступление, я хочу предложить вам посмотреть небольшой фрагмент нашего фильма. Это уникальная, советская хроника, она снята именно в тот год, в том городе, где Александром Исаевичем Солженицыным был написан «Один день Ивана Денисовича».

Спасибо.

Е.А. Корнеев

Облик книги «Александр Солженицын. Из-под глыб»

Расскажу, как складывался образ книги «Из-под глыб».

В 2013 году получил поручение от Н.Д. Солженицыной оформить книгу «Александр Солженицын. Из-под глыб». Почувствовал груз ответственности, зажался, но теплое отношение Наталии Дмитриевны, радушный прием и пожелание, чтобы книга была оформлена современно, чтобы это была не «архивная», недружественная вещь, но книга, открытая для сегодняшнего читателя, раскрепостили меня. В поле ответственности, благожелательности, творческого напряжения и делал эту книгу – одну из любимых работ. Кажется, что свой средний уровень смог превзойти в этой работе.

Фоном для вступительных слов выбрал две фотографии. Первая – одна из самых ранних рукописей Александра Исаевича, он здесь еще подросток. Вторая – одна из самых важных рукописей. Интересно разглядывать каждую деталь, каждую букву, анализировать, как они появились. Во время работы я, конечно, чувствовал важность этих вещей.

Оформление книги может показаться экстравагантным, но в ней, как ни странно, почти ничего не придумано дизайнером, а все заимствовано из самого предмета публикации. Например, обложка книги. Рядом рукопись известного произведения, и вы видите прямую связь с оформлением этой рукописи, одной из самых важных. Для обложки использованы суровые материалы, голый переплетный картон и простые технологии. И вот этот машинописный лист буквально перешел на обложку. Обложка сделана в духе искусства XX века – тут и экспрессионизм, и искусство 1960-х, может быть, абстрактное, какие-то аналогии с эпохой, в которую помещается жизнь Александра Исаевича. Рукопись сама становится глыбой, краеугольным камнем, мощной вещью.

О цветовом решении – желтом цвете. Собственно, это цвет пожелтевшей бумаги, но более интенсивный. Желтый цвет выбран для оформления книги как основной, потому что он светоносный. Кроме того, сочетанием черного и желтого маркируются опасные зоны. У меня было такое

впечатление от этого материала – зона, требующая особого внимания. И мне хотелось в цветовом решении этот смысл передать.

Собственно, это плакат, в котором я хочу показать момент отделения текста от листа, когда он из рукописи становится всеобщим достоянием, переходит куда-то в эфир. Есть небольшая история по поводу увеличенного пробела между словами «Александр» и «Солженицын». Конечно, мне хотелось придать значительность оформлению книги, и я увеличил этот пробел, чтобы читатель эти слова считывал и произносил про себя. И когда я принес проект обложки Наталии Дмитриевне, она спросила меня: «Евгений, а почему вот такой большой пробел?» Я набрал воздуха, чтобы произнести свои соображения, а она сама за меня сказала: «Это вдох, наверное». Я говорю: «Да, это вдох». В общем, так для меня этот пробел вдохом и остался.

У книги открытый корешок. Это не дань моде или попытка быть экстравагантным. Когда я увидел архив, стопы тетрадок, это ощущение мне захотелось сохранить – сделать книгу похожей на стопы. У книги не так много выразительных средств – все книги похожи друг на друга. Но какой-то набор выразительных средств все-таки существует. И вот этот прием, я считаю, подошел для того, чтобы передать тактильные ощущения, которые создают архивные стопы.

Одна из самых важных характеристик для книги – ее формат. В нашем случае формат книги определен форматом рукописей. Книга с открытым корешком раскрывается – в отличие от всех других книг – на сто процентов, и вы видите, что это позволяют сделать узкие внутренние поля. И внешние сделаны узкими. Зато стало возможным дать документам максимальное увеличение, не увеличивая при этом формат, чтобы читателю было комфортно с книгой работать. Пропорции этого формата определены рукописями. Если бы я показывал рукопись в ее натуральном размере, факсимильно, книга была бы больше А4-формата, что было бы крупновато. Поэтому все, что А4-формата, в книге немного уменьшено, процентов на десять. А все, что помещается в натуральную величину, дано в натуральную величину.

Увидев материал, я понял, что в книге будет равное содержание – публикации документов и аннотации. Захотелось сделать какой-то особенный раздел. Был придуман поэтический раздел, в котором рукописи представлены парящими в космическом пространстве. Мне хотелось таким образом передать мысль, может быть, несколько наивную, но она породила интересную форму. Мысль, что эти произведения уже принадлежат всему человечеству, мировому разуму. И вот они, как в платоновском мире идей, парят в пространстве, и мы своим лучом внимания выхватываем их и узнаем.

Хотелось достичь двоякой цели. Предметы, рукописи из архива обладают материальными качествами. А с другой стороны – это очень важные вещи для литературы. Несмотря на свою хрупкость и ранимость, они произвели колоссальный эффект. Мне хотелось настроить зрение читателя на эти две противоположные вещи – на чувство материальности бумажного

волокна, из которого они состоят, и одновременно на глобальность этих вещей. Читатель попадает в книгу через этот раздел, как будто посвящение проходит.

Следующий фактор, который определил облик книги, – это, собственно, сам вид рукописи. Вы видите, какая работа заключена в этих листах, как все одно в другое встроено, несколько слоев работы здесь произведено. Поразительно! Уже готовые гранки существенно правятся, то есть работа не прекращается до последнего момента. Все это, конечно, имеет очень интересный для дизайнера облик, который я стремился передать в оформлении книги. Все вроде бы сурово сделано и драматично – сгустки напряжения и свободных белых пространств.

Задействован черный ромб-стол, который является еще и эталоном размера произведения. У читателей есть возможность сразу оценить объемы, размеры, формат и чуть ли не вес стопы тетрадей. Размер ромба назначен по размеру самого большого документа, возможно, это папка Нобелевского диплома. А все остальное показано относительно него. И сам этот ромб нависает и создает напряженную абстрактную ситуацию.

Страницы аннотаций чередуются со страницами, на которых воспроизведены рукописи, по возможности, факсимильно. Для того чтобы читатель мог связать соседние развороты, предложена система навигации – буквенный и цифровой код; понятно, откуда взят этот способ навигации и индексации: это лагерная нумерация.

Кроме документов в книге воспроизведены предметы, которые находились буквально под рукой у Александра Исаевича во время работы.

В книгу также включены фотографии. Они даны отдельными блоками, будто вложены в книгу, как это бывает, когда между страниц книги вкладываются фотографии в корешок.

Жизнь А.И. Солженицына состояла из периодов, каждый из которых мог закончиться его смертью. Но нашего героя хранил Бог для важного дела и передавал его от одного испытания к другому. Книга о рукописном и машинописном наследии Александра Исаевича состоит из семи соответствующих глав. На стыках глав соединяются тетради офсетной и мелованной бумаги с плашкой одного цвета. Это решение должно было создать большое напряжение в типографии: невозможно выкатать плашку одного цвета на разных бумагах, но всякий печатник за это борется до последнего, это его профессиональный инстинкт. Для меня же был хорош любой результат, важен был сам процесс. Впервые в практике я смотрел на отчаявшихся работников типографии без паники – как на сверхграфический инструмент, заряжающий книгу дополнительной энергией.

Не могу сказать, что напряжение, которым наполнилась книга во время печати, как-то сразу чувствуется. Но после того, как я рассказал историю создания книги, оно будет ощущаться.

А.А. Кабаков

**АЛЕКСАНДР СОЛЖЕНИЦЫН И ВАСИЛИЙ АКСЕНОВ –
ДВУГЛАВЫЙ ОРЕЛ РУССКОЙ СВОБОДНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
XX ВЕКА**

Многим пишущим знакомо своеволие героев и вообще независимость текста от автора. Искреннее изумление «штукой», которую «удрала» Татьяна, представляет наиболее известный пример эмансипации сюжета, прочим же свержениям авторской диктатуры и захватам персонажами власти внутри сочинения нет числа. Борьба иногда принимает самые ожесточенные формы – вплоть до поощрения самоубийства в форме дуэли, с одной стороны, или, с другой, сжигания второго тома. Бунинский рассказ «В Париже» очевидно был задуман как обещание позднего счастья – но герой не придавал значения возрастным приступам за грудиных болей и умер в метро от обширного инфаркта, автор ничего не смог сделать.

Когда схлынула некоторая истерика, обычно сопровождающая больший или меньший первоначальный успех всякого сочинения, мы с Евгением Анатольевичем Поповым, моим ближайшим другом и соавтором книги-диалога «Аксенов», взяли без всякого уговора и практической цели перечитывать сделанное. И обнаружили абсолютно непредусмотренное явление: едва ли не на каждой странице появлялся не званый, но вполне почитаемый гость – Александр Исаевич Солженицын. В том или ином контексте, вскользь упомянутый или обстоятельно осмысленный, но непременный участник, одна из опор текста. Сформулировал это первым Женя примерно так: опять у нас Исаич выступает. И я радостно с ним согласился по нескольким причинам. Во-первых, наблюдение относительно участия А.И. в нашей работе было сделано и мною, только не оформлено в слова. Во-вторых, это участие было логичным и убедительно обоснованным, следовательно, необходимым – если в сочинении отсутствует что-либо, что могло присутствовать, на этом месте образуется дыра, провал, в который рушатся читательские интерес и сочувствие. В-третьих, по природному складу характера и особенностям мышления я всегда испытывал симпатию и сочувствие к отщепенцам, да и себя ощущал таким – а уж что касается

Аксенова и Солженицына, то они навсегда, хотя в разной степени и разных проявлениях, были мечены клеймом отщепенства...

На обсуждении этого качества наших персонажей я и сосредоточусь.

Что было отщепенством в нашем, еще недавно советском обществе? Вопреки напрашивающемуся ответу отнюдь не простое, линейное неприятие советской власти, нелюбовь к большевикам и большевизму, приверженность демократии как единственно приемлемому государственному устройству (с верой в классическое «самое худшее, не считая всех остальных») и свободной экономике в нереальном социалистическом исполнении... Все перечисленное было не более чем инакомыслие, то есть иное мышление. Иное мышление предполагает некоторое соотнесение с мышлением не иным. Диссидент противостоит лояльному советскому человеку и связан с ним, как его отражение. Диссидентство такое же чисто советское явление, как двоемыслие.

Отщепенец с советской властью не связан, он самоопределяется. Для того чтобы выработать свой идеал, идеологический, политический, этический или эстетический, отщепенцу не нужна точка опоры, стена, отталкиваясь от которой он удерживает себя в социально-культурном пространстве. Инакомыслящий своей инакостью зависит от советского жизнеустройства, отщепенец по самому смыслу этого слова зависит только от себя, поскольку от остальных он отщепился.

Нет нужды долго говорить об отщепенстве Солженицына и Аксенова. После так называемого «разоблачения культа личности» появились авторы, понемногу двигавшиеся в сторону изображения лагерной цивилизации, почти немедленно заработавшие тавро «диссидентов-инакомыслящих», писавшие о «нарушениях социалистической законности» и «необоснованных репрессиях». Им следует отдать должное, оставив в стороне качество письма и прочие тонкости – некоторые из них были настолько нетерпимыми к советскому коммунизму, что защитники его незаслуженно производили таких нетерпимых во «враги народа», хотя народу, верившему в божественность Сталина, они были никакие не враги, а друзья. Однако в основном речь шла о «необоснованных репрессиях» и «нарушениях социалистической законности», то есть подразумевалось, что репрессии бывают обоснованные, а соцзаконность ненарушенная не есть людоедство. Естественно, такой «социализм с человеческим лицом» никак не совмещался с эком, мечтавшим об американской атомной бомбардировке Москвы, и советским дипломатом, ради спасения человечества предавшим свою коммунистическую шайку. Так что человек, написавший «В круге первом», мгновенно стал и потом оставался отщепенцем.

Точно так же непременно должен был угодить в отщепенцы Аксенов. Автор романа, в котором по Европе блуждает сбившийся с социалистического мирного пути советский танк, немедленно из своих вольномыслящих переходил в чуждые, в отщепенцы. Можно было сурово, со слезами гражданской боли на глазах клеймить милитаристские устремления некоторых партийных лидеров, застрявших в сталинских временах, но никак нельзя было посмеиваться над их опасной паранойей, над фантазмагорией победившего

социализма. Можно было простить гневную филиппику ненавистника, но никак нельзя было стерпеть издевательский «Ожог» насмешки.

Однако полного и взаимного неприятия системы было все же недостаточно для получения гордого звания «отщепенец». Титул этот предполагал большую или меньшую отсоединенность и от полуофициальных оппонентов советской власти – от уже упомянутых диссидентов, и от необъявленной «кухонной» оппозиции, образованных советских мещан.

При этом у Солженицына и Аксенова были абсолютно непримиримо разные круги, от которых они «отщепились».

Солженицына по первичным биографическим и внешним стилистическим признакам должны были бы считать своим почвенники, хранители завета – но отказывались от него из-за полного несовпадения взглядов на советский социализм и особенно на сталинизм. По сути дела, их не устраивали в СССР лишь уничтожение крестьянства через коллективизацию и, отчасти, разрушение традиционного образа существования через атеизацию, при этом вина за то и другое возлагалась – не без оснований – на русское и даже мировое еврейство, к которому присоединялся и разбойник Ленин. Сталин же оценивался как суровый государь, а к суровым государям такие счета не предъявляются, суровость считается естественно присущей величию. Между тем Александр Исаевич имел к советской власти гораздо более обширный счет, включающий обращение всех сословий в лагерную пыль, искоренение гражданских свобод и, в сущности, разрушение самой России как страны. Что до Сталина, то он, по Солженицыну, просто истребитель народа, и никаким величием не искуплено его кровавое насилие над Россией. Окончательным разрывом между Солженицыным и наиболее радикальной частью почвеннической общественности ознаменовалось появление его книги «Двести лет вместе». Юдофобы, ободряемые болезненно обидчивой частью еврейской аудитории, с новой энергией потащили А.И. в свою сторону, а обиженные немедленно отыскивали в книге доказательства авторского антисемитизма. Однако чтение открытыми глазами разочаровало тех и других. Антисемит и агент сионизма в одном значительном лице, протянутая для пожатия рука вместо погромного кулака не устроили обе компании.

Тем временем либерально-западническая часть интеллигенции – то есть почти вся городская интеллигенция – жестоко разочаровывалась и в Аксенове, довольно резко отходившем от канонического либерализма. Вершинами аксеновского «рenegатства» в конце концов стали его тесные контакты с послушным поначалу властям олигархатом и, в наибольшей степени, жесткая позиция по отношению к чеченскому сепаратизму и исламскому терроризму, за которую некий либеральный публицист назвал его прямо – фашистом. При этом и антилибералы коммунистического толка, помня аксеновское крайнее западничество советских времен, к себе Василия Павловича не пускали (да он и не просился), и левые либералы недоброжелательно кривились от его антикоммунистических, стремительно выходящих из моды высказываний.

Так возникли и весьма четко обрисовались на идеологическом горизонте две вершины, дальние мировоззренческие родственники, наделенные

удивительным сходством, но, как бывает в сентиментальных романах, разбросанные судьбой по разным семьям...

Искать сближения в литературных и чисто человеческих биографиях А.И. и В.П. – дело увлекательное тем более, что несложное. Только стереотипные представления о «государственнике» и «либерале», думаю, мешали увидеть эти сближения многим людям, глубоко знающим того или другого.

Начнем с важнейшего пункта в биографии каждого гражданина нашей страны – с его отношения к Лагерю как основе жизни и Лагеря к нему. Обоих зона крепко зацепила – у одного забрала родителей, у другого лучшие годы молодости. Обоих выпустила живыми. На обоих оставила отпечаток, тень вышки и след проволочных шипов оба носили всю жизнь.

При этом ни тот, ни другой не прокляли сразу людоедскую систему и лживую идею, обольщаясь – правда, не они одни – фантазиями, которые спустя годы получили уже упомянутое саморазоблачающее название «социализм с человеческим лицом». В этом обольщении проявились не столько их интеллектуальные возможности, сколько близкие художнические психологии. Если бы не эта «энергия заблуждения», их писательские судьбы сложились бы скорей всего совершенно иначе, почти наверняка неудачно.

Можно продолжать перечисление биографических параллелей – от не гуманитарных высших образований и незначительного стажа в соответствующих профессиях до не слишком удачных первых браков и вторых, судьбами назначенных; от взрывного вхождения с первыми же заметными текстами во вполне официальную литературную элиту до, по нынешнему импортному выражению, *must read* в читательских кругах, заметим, незначительно, но совпадающих... Но обратимся к резонансам в собственно литературном пространстве, начиная с самого начала. Тут же, конечно, все пристрастные с одной и с другой стороны возмутятся. «Один день...», изменивший национальное сознание – и комсомольско-молодежные «Коллеги», будто бы на скорую руку записанные в модной толпе на Невском! А с другой стороны... Радость сиюминутной жизни, переполняющая молодых горожан – и смиренное терпение Ивана Денисовича, дающее ему шанс просто выжить. Что тут общего? А вот что: оба сочинения вывели в люди героев, которых прежде не было и не могло быть в советской литературе. Опытный, внедренный в существование политзэк – и неопределившиеся, полные смутных мыслей и чувств вполне советские студенты... Героями стали отдельные, частные люди, и это были прорывы, это были литературные события.

Мне не по силам сравнительный анализ даже лишь главных сочинений героев, хотя многие связи бросаются в глаза. «Архипелаг ГУЛАГ», одним из островов которого стал «Остров Крым», «Московская сага» как подсознательное продолжение и тень «Красного Колеса». Простые параллели пересекаются во вполне конечных пространствах нарратива. Но есть сближения куда менее очевидные – например, склонность к экспериментам с языком, к творению слов и синтаксиса. Приметная, собственного производства «природность» языка Солженицына и странноватая образность прозы Аксенова, словно выдумывающего каждое слово заново, пересекаются за горизонтами литературного родства. Кто знает, сколько

физиологии автора в его прозе, и сколько в его телосложении прозаического ритма... Вот, например, у Аксенова и Солженицына была более среднего чувствительность к запахам, не заглушенная даже бараком.

Позаимствовать у соавтора не грех, и я опять более или менее точно процитирую Евгения Попова: Исаич и Вася не два сокола нашей литературы, а ее двуглавый орел, одна голова смотрит на восток, другая на запад. Мне эта метафора представляется абсолютно точной. Однако и она не определяющая в попытке двойного портрета двух безусловно первостепенных русских писателей XX века. Они потому безусловно первые, что тот и другой вняты и близки именно всему русскому читающему народу. По примитивной логике один из них должен бы считаться голосом сугубо национальной, «природной» почвы, а другой – гласом городской, индивидуальной судьбы... А получилось по-иному.

Мне кажется уместным привести здесь две истории из жизни.

В начале семидесятых квартировал я на Маросейке (тогда Богдана Хмельницкого), а служил в редакции на Большой Никитской (тогда Герцена), и каждое утро шел в присутствии через самый центр города. Некоторая часть маршрута пролегла через Лубянку (тогда площадь Дзержинского), мимо главного подъезда КГБ, так называемого «председательского», поскольку у него иногда швартовался ЗиЛ председателя Комитета. За пару минут до этого по обе стороны дубовых двустворчатых высоких дверей появлялись две массивные фигуры с распухшими подмышками пиджаков и выражениями лиц «меня здесь нет». Поскольку такие пересечения меня и Андропова случались часто, топтуны со мной здоровались – я сдержанно кивал, они как бы опускали веки, вернее, обозначали опускание век... Но в то утро один из мужчин нарушил все инструкции. Когда я поравнялся с ним, он сделал едва заметный шаг и прошелестел, не разжимая губ, прямо мне в ухо: «А вашего выгнали... Жалко». Я было отшатнулся, но поскольку утром уже слушал «Свободу», понял, о чем и о ком идет речь: выслали Солженицына. «Жалко...» – повторил чекист, и почему-то я поверил, что ему действительно жалко.

Вторую же историю рассказывал Василий Павлович Аксенов. Только что вышла повесть «Звездный билет», по которой немедленно начинались съемки фильма «Мой младший брат». Повесть официальная критика измордовала, несмотря на довольно комсомольский ее пафос, экранизация повисла в неопределенности, В.П. был расстроен и поехал искать утешения, как тогда было принято, в Прибалтику. И нашел: в первый день вышел к морю и увидел, что весь пляж сделался оранжевым, а оранжевой была обложка номера «Юности», в котором публиковалась повесть. Читатель сам выбрал себе писателя...

Из личных воспоминаний: Аксенов о Солженицыне отзывался всегда уважительно. Точнее – в уважительном тоне, соответствующем масштабу А.И., чем заметно отличался от либерального сообщества, считавшего его по привычке «своим Васей» во всем. Солженицын, надо признать, в Аксенове «своего» не разглядел.

Жаль, что они не встретились. Русскому орлу не помешало бы посмотреть самому себе в глаза.

Е.А. Попов

**ВЕСЕЛЫЙ СОЛЖЕНИЦЫН:
О СМЕХОВОЙ КУЛЬТУРЕ ВЕЛИКОГО ПИСАТЕЛЯ**

Нечто вроде эпитафии:

Самолет летит на Запад.
Солженицын в нем сидит.
«Вот-те, на те, гвоздь в томате!» –
Бёль, встречая, говорит.

Советское, народное

Давно, давно пора опровергнуть расхожий взгляд на А.И. Солженицына как на мрачного старика, находящегося вне сферы смеха и лишь вещающего с высокой горы грозные, вечные истины.

Напомню тем, у кого память короткая: преданный анафеме в нашей бывшей родной стране, отважный Солженицын вскоре после его высылки из СССР понемногу стал восприниматься некоей частью западной интеллигенции как мракобес, обскурант и изоляционист. А тем, у кого память еще короче, посмею напомнить, что мнение это возвратилось в Москву раньше, чем туда вернулся патриарх.

Он – художник. Только художник. Но разве есть на земле чин выше звания художника? Какое бы кредо ни декларировал художник, как бы он ни был увлечен бранным и преходящим, его творческая натура побуждает любую теорию, в том числе и его собственную. Ибо художник, писатель имеет единственную функцию – служить посредником между Богом и грешной землей, которую топчет человек. Так и смех Солженицына лишь на первый взгляд воспринимается как некое отклонение от его творческой системы, на самом же деле он органично входит в жизнь его произведений, да и просто в жизнь.

Каждый человек одинок, если у него есть душа. И каждый писатель с годами становится все более и более одиноким, ибо одиночество – явный

признак независимости писателя. Солженицын – одинок, и смех его – это его связь с внешним миром.

Он и на самом деле писатель и человек «властительный», «властитель дум», как говорили про популярных литераторов в XIX веке, или «он изъясняется, как человек, власть имеющий» – как говорили про Христа.

Солженицын в определенный момент нашей истории действительно взял на себя всю боль «мира сего». «Архипелаг ГУЛАГ» – это его Нюрнбергский процесс, в котором он принял на свои плечи тяжесть и покаяния, и искупления, что до сих пор не под силу целому народу. Одновременно «Архипелаг...» – это грандиозное действо, где его автор попеременно играет роли судьи и подсудимого, адвоката и прокурора, свидетеля и соучастника. Он – хор, и он – личность, голос которой звучит одиноко, гулко и непреложно.

Христос и вдруг – смех, смеховое начало! Парадокс? Но наша страна – это страна парадоксов. У нас и «правый» – только сейчас, через много лет после начала «перестройки» и явления народу «неокрепшей демократии» обретает свое законное место справа от центра, и, кажется, только сейчас, накануне юбилейного солженицынского года, наконец-то приходит подлинное осознание того, что «мракобес», «изоляциист» Солженицын на самом деле представитель того русского сознания, которое было открыто Западу и представлено такими людьми, как просветители-купцы Шукин и Третьяков или Петр Столыпин: делатели, заложившие фундамент новой русской культуры, но не успевшие достроить здание перед тем, как грянул взрыв 1917 года. Однако и в этой «открытости» присутствовали элементы «смехового отношения», сознание того, что идеал и реальность разделены длинной дистанцией.

И еще. Никогда не следует забывать, что «Архипелаг ГУЛАГ» имеет подзаголовок «опыт художественного исследования». Я думаю, именно здесь следует искать ответ на тот вопрос, которым когда-то мучился и сам Солженицын: почему Запад, уже имея сведения о происходящем в СССР геноциде против собственного народа, не ужаснулся, не возмутился массово, как это случилось после публикации «Архипелага...»? Мне кажется, сухие свидетельства, какими бы кошмарными они ни были, не трогали человеческое сердце, ибо воспринимались как преувеличение, и нужен был опыт того художника, который вдохнул бы жизнь в факты, отдал им свою кровь, внутреннюю энергию, создал литературное произведение, которое вышло из народа и вернулось обратно в народ.

Перечитывая эту книгу, я обратил внимание на одно фото, где лагерный охранник в добротной казенной овечьей шубе обыскивает худого, оборванного Солженицына в куртке, на которую нашиты эковские номера.

И подумал – о, Боже, – неужели они еще и фотографировали людей, делая это свое постыдное дело? И как Солженицын сумел извлечь фотографию из тех миллионов бумажных папок, которые и по сей день большей частью «хранятся вечно»?

Только потом я узнал, что фото это сделано уже на воле, после выхода из лагеря, что это как бы инсценировка, выполненная для пушей наглядности,

а может, и просто для мрачного веселья, чтобы тем самым еще раз продемонстрировать презрение бывшего «раба КПСС» к «хозяевам жизни», которые долгие годы держали его в темнице, но не смогли убить.

И его скорбное лицо на фото – да это же ведь маска, трансформация. И эта жалкая одежда – смахивает на лохмотья шута, который говорит правду королям.

Так мне стал раскрываться парадокс, странный даже для страны парадоксов и заключающийся в том, что страницы «Архипелага...», напитанные кровью, вдруг иногда взрываются сухим пороховым смехом, и смех этот – извините за банальность – как бриллиант среди грязи, крови и нечистот.

«Если бы чеховским интеллигентам, всё гадавшим, что́ будет через двадцать – тридцать – сорок лет, ответили бы, что через сорок лет на Руси будет пыточное следствие, будут сжимать череп железным кольцом, опускать человека в ванну с кислотами, голого и привязанного пытаться муравьями, клопами, загонять раскалённый на примусе шомпол в анальное отверстие (“секретное тавро”), медленно раздавливать сапогом половые части, а в виде самого лёгкого – пытаться по неделе бессонницей, жаждой и избивать в кровавое мясо, – ни одна бы чеховская пьеса не дошла до конца, все герои попали бы в сумасшедший дом»¹.

Смех сквозь слезы – это ведь целиком применимо и к самому Солженицыну, и к его книгам, и ко всем нам, этих книг читателям.

Я был одним из них много лет назад, когда «Архипелаг...» давали на ночь, на сутки, и был он – стопкой нечетких фотографий с оригинала, и власти охотились за каждым экземпляром, как за бежавшим на волю эком. Когда мой друг, писатель Русаков, увез «Архипелаг...» за пазухой, рискуя попасться на досмотре, в мой родной Красноярск, где его прочитало полгорода, а мнительный художник Андрей Поздеев, сам дважды сидевший, читал книгу в резиновых перчатках, «чтоб не делать отпечатков», как некогда пел Высоцкий.

Так вот, закончив чтение, я, помнится, подумал тогда: что происходит? Ведь после всего этого мрака и безысходности ничего не остается, как взять веревку и повеситься. Но откуда же этот свет? Христианский свет! Теперь я понимаю, что солженицынский смех – одна из главных составляющих этого света...

Переодетый, «ряженный» Солженицын...

В древнерусском смехе большую роль играло выворачивание наизнанку одежды (вывороченные мехом наружу овчины), надетые задом наперед шапки. Особую роль в смеховых переодеваниях имели рогожа, мочало, береста, лыко. Это были как бы «ложные материалы» – антиматериалы, излюбленные ряжеными и скоморохами. Все это знаменовало собой изнаночный мир, которым жил древнерусский смех»².

¹ Солженицын А.И. Архипелаг ГУЛАГ, 1918–1956: Опыт художественного исследования // Собр. соч.: в 9 т. М.: Терра, 1999. Т. 4. С. 103 (ч. 1, гл. 3).

² Лихачев Д.С. Смех в Древней Руси // Избранные работы: в 3 т. Л.: Худож. лит., 1987. Т. 2. С. 357.

Это – из блестящего исследования академика Дмитрия Лихачева. Лихачев считает, что элементы смеха Древней Руси сохранились в русском культурном обиходе до конца XIX века. Однако революция 1917 года вышвырнула нашу страну на обочину цивилизации, и мы еще долго будем гадать, чем были для России семьдесят с лишним лет советской власти: ренессансом средневековья, рабовладельческим или первобытно-общинным строем? Точно так же, как наши внуки непременно будут писать диссертации о том, что же все-таки скрывалось под этим таинственным термином «перестройка», приведшим многих в нашей стране на грань нового отчаяния.

Сопоставим научное исследование Лихачева с художественным исследованием Солженицына. Кстати, речь в солженицынском тексте идет именно о тех самых Соловках, где некогда отбывал срок будущий академик Лихачев. Вот он, этот диалог двух старых зэков.

Лихачев: «Поступки-жесты и слова юродивого одновременно смешны и страшны, – они вызывают страх своею таинственной, скрытой значительностью и тем, что юродивый, в отличие от окружающих его людей, видит и слышит что-то истинное, настоящее за пределами обычной видимости и слышимости»¹.

Солженицын: «Вдруг въезжает через кремлёвские ворота какой-то лихой человек верхом на козле, держится со значением, и никто не смеётся над ним. Это кто же? почему на козле?.. Он... потребовал себе лошадь, но лошадей на Соловках мало, так дали ему козла»².

Лихачев: «Мир антикультуры юродивого (то есть мир “настоящей культуры”) возвращен к реальности – реальности потустороннего. Его мир двуплановый: для невежд – смешной, для понимающих – особо значительный»³.

Солженицын: «...Нога прокурора ещё не ступала на соловецкую землю! – и не ступит! Знайте! – вы присланы сюда не для исправления! Горбатого не исправишь! Порядочек будет у нас такой: скажу “встать” – встанешь, скажу “лечь” – ляжешь! Письма писать домой так: жив, здоров, всем доволен! Точка!..” “Сопли у мертвецов сосать заставлю!”⁴»

Лихачев: «Для средневекового смеха характерна его направленность на наиболее чувствительные стороны человеческого бытия. Этот смех чаще всего обращен против самой личности смеющегося и против всего того, что считается святым, благочестивым, почетным»⁵.

Солженицын: «Ещё после прогулки хорошо бы закусить, но не думать, не думать об этом! Плохо, если кто-нибудь из получающих передачу нетактично раскладывает свою еду не вовремя, начинает есть. Ничего, оттачиваем самообладание! Плохо, если тебя подводит автор книги,

¹ Лихачев Д.С. Смех в Древней Руси. С. 345.

² Солженицын А.И. Архипелаг ГУЛАГ... // Собр. соч. М.: Терра, 2000. Т. 5. С. 39–40 (ч. 3, гл. 2).

³ Лихачев Д.С. Смех в Древней Руси. С. 345.

⁴ Солженицын А.И. Архипелаг ГУЛАГ... // Собр. соч. Т. 5. С. 35–36 (ч. 3, гл. 2).

⁵ Лихачев Д.С. Смех в Древней Руси. С. 347.

начинает подробно смаковать еду – прочь такую книгу! Гоголя – прочь! Чехова – тоже прочь! – слишком много еды! “Есть ему не хотелось, но он всё-таки съел (сукин сын!) порцию телятины и выпил пива”. Читать духовное! Достоевского – вот кого читать арестантам! Но позвольте, это у него: “Дети голодали, уже несколько дней они ничего не видели, кроме хлеба и колбасы?”¹».

Да, исследования явно рифмуются...

Распространено мнение, что русская литература сильна своей просветительской, нравственной стороной. Три кита русской прозы – Гоголь, Толстой и Достоевский, казалось бы, подтверждают эту характеристику.

Но искусство – в принципе *вне*нравственно, и наряду с «просветительской» у нас, начиная с неистового протопопы Аввакума, существовала и существует мощная ветвь смеховой культуры. То, что для западного интеллигента целиком располагалось в мире грез, преувеличений, мрачных предсказаний, стало нашим бытием. «*Мы рождены, чтоб Кафку сделать ботьёю*». Данте описал выдуманый им ад, Солженицын – ад реальный.

Сфера смеха Солженицына – это «черный юмор» на красной подкладке, и невозможно выделить «химически чистые» составляющие этого смеха – сатиру, иронию, пародию, гротеск, как невозможно расчлнить звонкий летний дождь на водород и кислород. Этот смех – попытка из мира мнимости, ложных координат возвратиться в мир Божий. Поразительно, как сам Солженицын и его товарищи восприняли приговор, обрекающий их на долгие годы заключения.

«Хочоча, получили по пластинке гадкого мыла и прошли в просторную гулкую мыльню смывать девичьи гульбы. Тут мы оплескивались, лили, лили на себя горячую чистую воду и так резвились, как если бы это школьники пришли в баню после последнего экзамена. Этот очищающий, облегчающий смех был, я думаю, даже не болезненным, а живой защитой и спасением организма»².

И вновь Чехов не дает покоя Солженицыну. Работая на кирпичном заводе, в грязи и ледяной воде, он вспоминает чеховского барона Тузенбаха, который мечтал опроститься и заняться тяжелым физическим трудом на... кирпичном заводе. И вновь не злобой, а смехом реагирует Солженицын на эту разницу мировосприятия русского и советского человека.

Но вот та исходная точка, где он солидарен с Чеховым и больше не подтрунивает над ним.

Персонаж Чехова, ссыльный, говорит: «Я довел себя до такой точки, что могу голый на земле спать и траву жрать. И дай Бог всякому такой жизни. Ничего мне не надо и никого не боюсь, и так себя понимаю, что богаче и вольнее меня человека нет...»³

Эта исходная точка – свобода. О свободе – внешней и внутренней, тайной и явной, о Боге и человеке, а не о «правых – левых» всегда пишет

¹ Солженицын А.И. Архипелаг ГУЛАГ... // Собр. соч. Т. 4. С. 215 (ч. 1, гл. 5).

² Там же. С. 283.

³ Чехов А.П. В ссылке // Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. М.: Наука, 1977. Т. 8. С. 42.

Солженицын, и все его творчество – попытка достичь гармонии созидательного и разрушительного начал.

И он никогда не теряет головы. «Нарастает гордость на сердце, как сало на свинье»¹, – едко шутит он, размышляя, что, если бы не тюрьма, глядишь, и сам он стал бы одним из бесчисленных российских «винтиков». Смехом обороняется он от гордыни, и покаяние его – через смех.

Палач и жертва – звенья одной цепи. Смех Солженицына разрушает эту преступную связь. Страдала и страдает вся страна, и вся страна участвовала и участвует в преступлении. Трудно выделить из толпы наших сограждан чистого злодея – тоталитарный кошмар длился у нас долгие годы, и многие успели по нескольку раз побывать в шкуре и палача, и жертвы. «Зрелый социализм», «перестройка», пара коммунистических путчей, триумфальное возвращение Солженицына на родину, скандалы и последующее его отчуждение вплоть до «осени патриарха», когда после запоздалой Государственной премии о нем вновь заговорили везде – «все это было бы смешно, когда бы не было так грустно».

Солженицын судит людей, но отнюдь не считает себя последней инстанцией. Он смеется, негодует, кривляется, юродствует, смело говорит свою «правду», и смех его – это тот фермент, который претворяет кровавый сок нашей жизни в драгоценное вино, сосуд с которым действительно можно «хранить вечно».

Меняется все на свете, кроме самых простых вещей и понятий, изменить которые можно лишь разрушив их.

Никто не знает, куда идет человечество. Уставая жить, смотришь на мир в перевернутый бинокль, и мир этот удаляется, удаляется, удаляется.

И если подобно принцу Гамлету считать, что не только СССР, не только Россия, но и весь мир одна большая зона и убежать на свободу можно лишь в смерть, то вот на этот случай для всех нас, заключенных этой тюрьмы, утешительная фраза Солженицына.

«Вообще эзки ценят и любят юмор – и это больше всего свидетельствует о здоровой основе психики тех туземцев, которые сумели не умереть в первый год. Они исходят из того, что слезами не оправдаться, а смехом не задолжать. Юмор – их постоянный союзник, без которого, пожалуй, жизнь на Архипелаге была бы совершенно невозможна»².

Что ж, спасибо Александру Исаевичу! А вам, дорогие друзья, вопрос: Как вы думаете, может и есть хотя бы крошечный шанс увидеть все же «небо в алмазах», как выражались герои все того же Чехова, счастье которых заключалось именно в том, что им повезло не дожить до нашей эры, эры «Архипелага» на все времена?

¹ Солженицын А.И. Архипелаг ГУЛАГ...// Собр. соч. Т. 4. С. 168 (ч. 1, гл. 4).

² Там же. Т. 5. С. 498 (ч. 3, гл. 19).

Р. Темпест

ТАЙНЫЕ ЯЗЫКИ ИСКУССТВА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА

Проза писателя почти всегда загадочна, причем гнездящиеся в ее текстуральных пластах тайны дополняют и оттеняют широко открытый читательскому восприятию историографический и нравственный посыл. В этом сообщении я хочу порассуждать на мою любимую тему – о функции за-секреченных ссылок, отсылок и аллюзий, присутствующих в творчестве Солженицына, которые в своей энциклопедической множественности и разнообразии вместе составляют стройную систему культурологических комментариев.

Начну с секретов архитектурных и музыкальных.

Москву Солженицын не любил или, точнее, любил Москву к началу 1930-х годов уже не существовавшую и, следовательно, им лично не опознанную. В самом раннем его опубликованном прозаическом тексте, «неоконченной повести» «Люби революцию» (1948–1958), читаем: «Старой Москвы – с Китайгородской стеной, Храмом Христа и Иверской часовней – Нержин никогда не видел и не знал, знал только новую – сразу с двумя линиями метро, домом Совнаркома и корпусами А, Б, В, Г по улице Горького»¹. Глеб Нержин, alter ego автора, *увидел и узнал* столицу лишь после того, как она вошла в начальную стадию форсированной модификации, целью которой было преобразить Москву в образцовый коммунистический Welthauptstadt: не третий Рим, а второй Берлин. Улицы в этом фараоническом городе переполнены помпезной архитектурой, но «небо там низкое. И люди – в стаде» («Всё равно»; 1; 401). Однако в произведениях писателя Москва предстает также в своем органическом, столетиями спонтанно складывавшемся виде. В этих уютных городских пейзажах плотно застроенная и заселенная горизонталь и воздушная,

¹ Солженицын А.И. Люби революцию // Собр. соч.: в 30 т. М.: Время, 2016. Т. 18. С. 255. Далее цитируется это издание в указании в скобках тома и страниц; сохранены авторская орфография и пунктуация.

очерченная церковными главами и крестами вертикаль находится между собой в урбанистической гармонии. Еще сохраняющая исторически достоверный облик столица панорамно и благодарно разворачивает себя перед любящим взором москвичек Агнии в романе «В круге первом» и Настеньки во второй части одноименного рассказа. *Настя*: «Москва!.. Не могло быть города прекрасней Москвы, сложившейся не холодным планом архитектора, а струением живой жизни многих тысяч и за несколько веков. Её бульвары в два кольца, её шумные пёстрые улицы и её же кривенькие, загнутые переулки, с отдельной жизнью травянистых дворов как замкнутых миров, – а в небе разноголосо зазванивают колокола всех тонов и густот. И есть Кремль, и Румянцевская библиотека, и славный Университет, и Консерватория» (1; 356–357). Переключки с хрестоматийными описаниями Москвы у Пушкина и Лермонтова бесспорна, а лексические повторы «живая жизнь», «отдельная жизнь» придают пассажи особенно заметное толстовское звучание.

Другой московский топос прозы Солженицына заключается в пешеходном турне по столице, намеренно или невольно предпринятом ключевым персонажем или персонажами. В эпопее «Красное Колесо» это Саня Лаженицын и Котя Гулай (накануне поступления в военное училище), тот же Саня и Ксения Томчак (в первые дни любви), и Георгий Воротынцев (когда он приезжает с фронта в отпуск, и месяцами позже в дни февральской революции). Упомяну также эпизод из повести «Люби революцию». На следующий день после начала войны с нацистской Германией герой совершает прощальную прогулку по Москве. «В глухом переулке Арбата, куда Нержин зашёл поклониться памяти Скрябина, как-то особенно печально темнела глубина молчаливых комнат за стёклами закрытого дома-музея» (18; 259). Композитор умер в этом доме в процессе работы над «Мистерией», главным своим произведением, задуманном как грандиозный синтез или синестезис звука, цвета, пластики и архитектуры. Действующим лицом и исполнителем его творения должно было стать всё человечество. Согласно этой постагнерианской фантазии «Мистерию» предполагалось поставить у отрогов Гималаев в особом «соборе» (ср. концертный зал в Байройте). Скрябин мечтал воздвигнуть свой мистический храм, верх которого был бы украшен круглым куполом, рядом с озером, с тем чтобы венчающая здание полусфера и ее водяное отражение вместе составили образ шара, представлявшего по мысли композитора геометрическое воплощение совершенства. Первое и последнее исполнение «Мистерии» должно было повлечь за собой конец света и освобождение рода человеческого от страданий и смерти, которое восприняло бы форму космического экстаза. Неудивительно, что любимым литературным персонажем композитора был Кириллов из «Бесов» Достоевского¹. Биограф Скрябина поясняет: «Оба они считали смерть доказательством божественного»².

¹ Bowers F. Scriabin: A Biography. 2nd ed., rev. ed. Mineiola (NY): Dover publ., 1996. P. 316.

² Ibid.

Солженицын подвергнет апокалиптическую ориентированность русской культуры начала XX века художественной экзегезе, а подчас и сатирической трактовке в «Красном Колесе». Но ведь купол скрябинского храма Конца геометрически родственен – полутождественен – Колесу, солженицынской метафоре мирового хаоса и энтропии. Оно совершает свой первый текстуальный поворот, когда по возвращении в Ростов Глеб благодаря протекции дошлого доктора Довнера избегает ареста и десяти лет лагерей по обвинению в «сеянии паники»: «Огромное колесо прокатилось, едва не размочив его в мокрое место» (18; 272).

Ницше считал, что без музыки жизнь была бы ошибкой, и творчество очень любившего жизнь Солженицына подтверждает эту мысль. Музыка присутствует в произведениях автора иногда как тема разговора между персонажами – см. диалог Игнатъича с Матрёной о вокале Шаляпина и романах Глинки («Матрёнин двор»), – иногда как предмет культурологического комментария – «Была интересная лекция одного музыковеда, он объяснял: в том и верен психологической правде Пушкин, что Германн у него ничего не ощущает, кроме карт, Лиза для него – только ключ в дом. А братья Чайковские добавили любовь к Лизе, и это совсем неправдоподобно» («Октябрь Шестнадцатого»; 10; 206), – но главным образом в форме повествовательно опосредствованного аккомпанемента к разворачивающемуся сюжетному действию.

В одной из начальных глав романа «В круге первом» в помещении акустической лаборатории «шарашки» оказывается очень шумно. Там играют «сразу три приёмника» (2; 32), из которых идет соответственно «энергичный, бодрящий джаз» (2; 32), некая «грубоватая песня» (2; 32), то есть патриотический или коммунистический шлягер, и Семнадцатая фортепьянная соната Бетховена, а находящийся там весельчак Валентин Пряничков напевает мелодию «Хьюги-Буги» (2; 30), пример танцевального жанра буги-вуги, популярного в тридцатые-пятидесятые годы. Лаборатория становится локусом музыкального многозвучия или, если хотите, какофонии, но в конечном итоге высокое побеждает низовое и низменное: по своему обыкновению серьезный Глеб обращается к Валентуле с просьбой выключить и замолкнуть, и «освобождённая бегущая мелодия Семнадцатой сонаты полилась в чистоте» (2; 32).

Впрочем как в 1956 году возопил Чак Берри, «Roll over Beethoven». В рассказе/очерке/репортаже «Пасхальный крестный ход» святотатствующие с негласной санкции КПСС парни и девушки, советский вариант криминальных «друзгов» и «кис» из «Заводного апельсина» Берджеса, одновременно курят, целуются и дергаются в такт трескучему звуку «Спидол». «Толпятся, как бы ожидая начать фокстрот», – поясняет рассказчик (1; 266). Его язвительная ремарка анахронична: даже в 1966 году и даже в Переделкине, где беснуются брежневские безбожники, музыкой молодежных сфер – с поправкой на неизбежное отставание от западного первоисточника – был рок-н-ролл или твист или на худой подмосковный конец что-нибудь советско-эстрадное. Зато мелодия солженицынской юности – это как раз «фокстрот Рио-Рита», раздававшийся из «хриплого

патефона» на школьных и студенческих вечеринках в Ростове (18; 263). Так невольная авторская реминисценция накладывается на сатирическое описание аллюров и выкрутасов провинциальной «подростающей смены» (1; 265).

Добавлю, что в текстах Солженицына низовая музыкальная культура города почти всегда подвергается субтильному или демонстративному уничтожению. В «Красном Колесе» Александр Вертинский, бывший в каком-то смысле изобретателем жанра авторской песни и, следовательно, предшественником ценимого автором Высоцкого¹, представлен как «истерик» (10; 14), паясничавший «в костюме Пьеро» (16; 390).

В книге «Воскресение: борьба за новую Россию» (1997) американский репортер Дэвид Ремник задается вопросом: почему несмотря на существенные параллели в мировоззрении Вацлава Гавела и Солженицына, первый, в отличие от второго, «на Западе пользуется почти всеобщим восхищением и даже любовью»?² И далее: «[В разговоре с Солженицыным] я упомянул, что проблема возможно кроется в одном из его разительных отличий от Гавела: если тот упивался западной поп-культурой и был автором исполненных нежностью восхвалений, адресованных “Роллинг Стоунз” и Франку Заппа, то Солженицын называет поп-культуру “помоями”»³. Реакция писателя на гипотезу журналиста была жесткой: «В конце-концов, всё это – омут западной культуры. <...>. Я использовал такой образ: то были помои западной культуры, которые просачивались под [Железным занавесом]»⁴.

Ныне седеющий Кит Ричардс однажды обронил: «Рок-н-ролл – это всего лишь джаз с сильным ударением на вторую и четвертую доли»⁵. Скажу так: Солженицын был глух к достоинствам рок-музыки, но не к ее децибелам. И добавлю: представить себе автора «Красного Колеса», с наслаждением внимающего «Битлз», «Стоунз» или Дэвиду Боуи, было бы контрфактуальной фантазией, достойной пера Сорокина. Впрочем, когда Солженицыны жили в Вермонте, сыновья писателя слушали «Металлику»⁶, и ни Александр Исаевич, ни Наталия Дмитриевна этому не препятствовали. Игнат Солженицын, пианист и дирижер, вспоминает о себе и братьях: «Все мы в какой-то момент начали увлекаться ею [рок-музыкой. – Р.Т.], и если мы только не врубали ее дома на полную катушку, всё было о'кей. В основном это был хеви-метал – “Блэк Саббат”, “Лед Зеппелин”, “Кисс”, то есть некоторые из лучших старых рок-групп. Хотя не думаю, что отец с матерью были в целом о них высокого мнения»⁷. С негодованием от-

¹ Со слов Наталии Солженицыной и Игната Солженицына.

² *Remnick D.* Resurrection: The struggle for a New Russia. New York: Vintage books, 1998. P. 138.

³ *Ibid.* P. 139.

⁴ *Ibid.* P. 139 (обратный перевод с англ.).

⁵ *Richards K.* Life. New York: Little, Brown, 2010. P. 104.

⁶ Со слов Наталии Солженицыной.

⁷ *Kozinn A.* Solzhenitsyn, the son, in a spotlight all his own as pianist and conductor // New York Times. 1999. April 16.

вергая эстетику этого жанра и даже само право рок-музыки на жанровый статус, писатель воздержался от того, чтобы наложить на нее запрет в собственном, тщательно сконструированном и четко отделенном от Большой Америки русско-семейном, русско-культурном пространстве. Эта подробность представляет любопытный штрих к истории вермонтского периода Солженицына, который в данном случае оказался в той же ситуации межпоколенческого разрыва ценностей, что и миллионы американских родителей, и избрал ту же гибкую линию поведения, что и большинство из них.

Среди оценок личности писателя одна из самых необычных принадлежит музыкальному журналисту Михаил Поздняеву, который назвал его «рок-пророком» и даже заявил, что «рождение рока как общественного движения странным образом совпало с публикацией “Одного дня Ивана Денисовича”»¹. «Совпало» является тут ключевым словом, ибо причинно-следственной связи между этими событиями не было, да и не могло быть. Более того, как независимая, отличная от поп-музыки форма, рок сформировался полдесятилетия спустя после выхода славного одиннадцатого номера «Нового мира», и сначала исключительно по ту сторону Железного занавеса. Впрочем, творчество Солженицына послужило источником вдохновения по крайней мере для одного рок-ансамбля, правда не русского, а английского. «Mother Russia» («Матушка-Россия»), последний трек альбома «Turn of the cards» («Перекидка карт», 1974) группы «Ренессанс», выступавшей в стиле прогрессив-рок, посвящена как раз «Ивану Денисовичу».

Перейду теперь к тайнописям транстекстуально-литературного порядка.

Художественные соприкосновения прозы Солженицына с творчеством авторов, которых он считал своими предшественниками – Достоевского, Толстого, Замятина, Цветаевой – различимы невооруженным читательским взглядом. В этом смысле романы Набокова менее очевидны как фактор присутствия в корпусе солженицынских произведений, хотя миниатюризованная образность зеркально-дактилоскопических выкладок в рассказе «Как жаль» можно квалифицировать как набоковскую, о чем я писал в свое время². Более существенным представляется факт, что Набоков и Солженицын – создатели загадочных текстов: аннотированное издание оригинального английского текста «Лолиты» включает 194 набранных мелким шрифтом страниц научного аппарата, на которых дан детальный разбор ребусов романа, причем далеко не по полному списку: многие из этих головоломок и кроссвордов, может быть, даже большинство, остались за пределами внимания комментатора³. Однако в отли-

¹ Поздняев М.К. Рок-пророк // Между двумя юбилеями: Писатели, критики, литературоведы о творчестве А.И. Солженицына / сост. Н.А. Струве, В.А. Москвин. М.: Русский путь, 2005. С. 236.

² Темпест Р. Солженицын – (анти)модернист // Новое литературное обозрение. М., 2010. № 3 (105). С. 251.

³ Nabokov V. The annotated Lolita / ed., pref., introd. and notes by A. Appel, Jr. New York: Vintage books, 1991.

чие от автора «Лолиты» у Солженицына игровой момент служит целям прагматическим, то есть историко-аналитическим или нравственно-пояснительным. Но не всегда. Возьмем артиллерийского подполковника Бойе, под началом которого служит Саня Лаженицын («Красное Колесо»). Это кадровый офицер, «вечно твёрдый человек» (13; 320), в котором чувствуется «ледок» (13; 320), с характерно очерченной «узкой головой» (13; 321). Парой сотен страниц спустя читатель узнает, что среди однокашников Сани и Коти по военному училищу был «40-летний юнкер-“дед”, учёный землемер» (13; 549). Но лишь из опубликованных в 1998 году рассказа «Желябугские Выселки» и повести «Адлиг Швенкиттен» читатель выведет – и то только читатель, настроенный на тайную амплитуду авторского откровения, – что подполковник Бойе – это майор Павел Боев, любимый командир фронтовика Солженицына, с «головой какой-то некруглой, как бы чуть стёсанной по бокам» (1; 469), «головой удлинённой» (1; 488). Боев – Ахилл военной прозы писателя, и сплошь покрытая «орденами-орденами, удивисься» гимнастерка майора (1; 488) заставляет вспомнить знаменитый щит героя «Илиады». Из повести *тайно* явствует и факт, что безымянный «юнкер-“дед”» – старший лейтенант Павел Кандалинцев, бывший колхозный агроном, которого сослуживцы прозвали «батей» (1; 499) вследствие его преклонного в их глазах возраста: в 1945 году лейтенанту было «под 40 лет» (1; 499).

В «Красном Колесе» провидцу Петру Варсонофьеву приданы платонические черты: «тёмно-блестящие глаза в пещерных впадинах» (7; 363), «голос тоже из пещерной глубины» (7; 364) (см. притчу о пещере в VII Книге «Государства»). Сидя за столом в «очень приличной пивной» (7; 366) – этаким Bier Bar des Geistes – с двумя юными собеседниками, толстовцем Саней Лаженицыным и адептом Гегеля Котей Гулаем, «Звездочёт» (7; 362) Варсонофьев рассуждает: «Лучшая поэзия – в загадках. Вы не замечали, какой там тонкий кружевной ход мысли?» (7; 370). Это изящное замечание вызывает у грубоватого *младо*-гегельянца Гулая полудетскую реакцию отторжения: «“Два-конца, два-кольца, пос-редине гвоз-дик!” – энергичным ритмом считалки выговорил Котя и расхохотался» (7; 370). Подобно «голосу из пещерной глубины» Варсонофьева, (гомерический) хохот Коти отдает эхом античности: в своем идеальном городе Калиполис Платон наложил на поэзию Гомера запрет (см. X Книгу «Государства»). Как бы то ни было, предложенная Звездочётом формула действует во всех четырех Узлах эпопеи и в этом отношении является столь же программной, как и известный пассаж в «Августе Четырнадцатого»: «И тут бы утешиться нам толстовским убеждением, что не генералы ведут войска, не капитаны ведут корабли и роты, не президенты и лидеры правят государствами и партиями, – да слишком много раз показал нам XX век, что именно они» (7; 349). В то же время в высказывании Варсонофьева присутствует поэтический предупреждающий сигнал: слово «кружевной». Эпитет этимологически родственен слову «круг», а семантически – слову «колесо» и, следовательно, представляет собой индикатор этического

риска. Ср. с первым предложением «Круга»: «Кружевные стрелки показывали пять минут пятого» (2; 13).

Далее. У Набокова присутствует «особая категория интертекстуальной референции <...>, которая состоит из “значимых имен” персонажей (чаще всего второстепенных)»¹. Этот же прием *nomen est omen* (название – предзнаменование) действует почти во всех солженицынских произведениях, причем не только в отношении лиц, обитающих на периферии художественного мира. В фамилии антагониста Нержина, себялюбивого директора «шарашки» Яконова («В круге первом»), сквозит местоимение «я», и, следовательно, *Нержин contra Яконов* – «не я». Полковник Георгий Воротынцев, его антипод, пламенный анархо-коммунист Жора, и четырнадцатилетний контрреволюционер-романтик Юрик Харитонов («Красное Колесо») – тезки, крещенные в честь Святого Георгия Победоносца, легендарного победителя змия-дракона: драконы у Солженицына символизируют революцию и советскую систему. Но если Победоносец – небесный покровитель главного вымышленного героя эпопеи («Святого Георгия своего Воротынцев почитал»; 13; 602), а вместе с ним и юного Юрика, то у inferнального кузнеца Жоры, «подземный, тайный, преследуемый мир» (7; 67) которого подобен уголку преисподней, есть свой, чешуйчато-огнедышащий спонсор. Фамилия «Варсонофьев» заставляет вспомнить «полу-юродивого, но очень замечательного»² странника Варсонофия, упомянутого в трактате «Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории» Владимира Соловьева, основополагающем тексте русской эсхатологической литературы. Когда арестованного преподавателя института путей сообщения Воздвиженского («Молодняк») вызывает на допрос его недоучившийся студент Лёшка Коноплёв, туповатый рабфаковец от станка, а ныне следователь ростовского ОГПУ, то солженицынский доцент *Воздвиженский* выступает как аналог булгаковского профессора *Вознесенского*, себе на горе трансформировавшего уличного кобеля в коммунистического начальника.

Еще о Коноплёве. До поступления в институт он работал лудильщиком. Первоначальная пролетарская профессия, связанная с обработкой металла, роднит мордастого (1; 336), толстогубого (1; 336), «широкоплечего» (1; 335) чекиста с жестянщиком-террористом Жорой, обладателем «широкораздатого лица» (7; 63), «сильных, крепких, мясистых губ» (7; 65) и «узластых плечей» (7; 64). Портрет несостоявшегося путейца Коноплёва с его замедленным от стресса учебы мышлением («не берёт голова, не приспособлена»; 1; 335) и расстроенной по той же причине моторикой («трудный переступ»; 1; 335) подернут дымкой неожиданных ассоциаций к психотропному эффекту *Cannabis sativa*, она же марихуана или *конопля*.

¹ Ronen O. Emulation, anti-parody, intertextuality, and annotation // Nabokov studies. 1998/1999. Vol. 5. P. 65.

² Соловьев В.С. Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории // Соч.: в 2 т. М.: Мысль, 1988. Т. 2. С. 672.

Солженицынские ономастиконы суть компендиум добродетелей и пороков сотен персонажей, при этом не обязательно вымышленных. В «Красном Колесе» Столыпин представлен как «столп государства» (8; 199), а в художественном исследовании «Архипелаг ГУЛАГ» одна из каталогизированных в нем чекистских структур выписана так: «Вот их фамилии – как будто по фамилиям их на работу берут! Например в Кемеровском облГБ в начале 50-х годов: прокурор Трутнев, начальник следственного отдела майор Шкуркин, его заместитель подполковник Баландин, у них следователь Скорохватов» (4; 148).

А вот еще один вариант литературной игры, нередко встречающийся в солженицынской прозе. Персонаж или пассаж из произведения классики повествовательно переосмысливается посредством стилистической мимикрии либо имитационного переложения: создатель «Красного Колеса» не менее изощренный пастишист, чем Сорокин. Американский славист Джанет Такер указывает, что этот метаприем очень характерен для русской словесности: «Ссылки на экстернальные тексты или ситуации, заложенные в пародии, сатире и интертекстуальности, занимают заметное место в эволюции и изменении литературных жанров и школ»¹. У Солженицына: праздничный вечер на квартире прокурора Макарыгина («В круге первом») выписан как советско-номенклатурный вариант великосветского собрания в салоне Анны Павловны Шерер, которым начинается «Война и мир», а в споре о мировой войне между протобольшевиком Сашей Ленартовичем и военным врачом Валерианом Федониным («Август Четырнадцатого») первый чревоушает голосом Смердякова: «Если хотите, очень жаль, что Наполеон не побил нас в Восемьсот Двенадцатом, – всё равно б ненадолго, а свобода была бы!» (7; 139). Ср. с исходным пассажем в «Братьях Карамазовых»: «В двенадцатом году было на Россию великое нашествие императора Наполеона французского первого, отца нынешнему, и хорошо, кабы нас тогда покорили эти самые французы: умная нация покорила бы весьма глупую-с и присоединила к себе. Совсем даже были бы другие порядки-с»². Правда, непросвещенный Смердяков упустил, что Наполеон III приходился Наполеону Великому племянником. Выпускник Петербургского университета, высокий, светловолосый Саша, у которого «умное» (12; 167), «совсем не зверское, открытое лицо» (12; 166) – он «даже весьма хорош собою» (12; 166) – физиономически стоит неизмеримо выше полуграмотного полу-Карамазова, но они ровня друг другу в своем антипатриотическом остервенении. Интертекстуальные побратимы!

Что же касается формы «Красного Колеса», то в известном интервью Никите Струве Солженицын высказал: «Сами события очень концентрируются, и сами события властно требуют менять, я бы сказал, виды повествования. У меня таких видов повествования, в общем, сейчас до

¹ Against the Grain: Parody, satire, and intertextuality in Russian literature / ed. J.G. Tucker. Bloomington: Slavica publ., Indiana univ., 2002. P. 1.

² Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы // Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1976. Т. 14. С. 205.

восьми»¹, хотя ни одного из них писатель тогда не назвал. Попробуем сделать это за него: военный роман, светский роман, семейная сага, деревенская проза, докурман, киносценарий, юмореск и историографический трактат. Как автор крупномасштабного произведения о Первой мировой войне, в которой, по выражению Воротынцева, был «выбит наш корень» (10; 24), Солженицын выступает в качестве русского Ремарка и Юнгера в одном лице – «надо репрезентативно показать всю войну»², – так что в этом тематическом смысле «Красное Колесо» также представляет собой основополагающий текст национальной литературы.

В свою очередь Лев Лосев сформулировал следующее предположение: «Настоящий жанровый прецедент «Красному Колесу» <...> – это летописи. Вот в летописях действительно накапливались и притирались друг к другу и документ, и сбивчивый рассказ очевидца, и благочестивое житие, и ядовитое поношение. От Нестора связующим началом летописного повествования служил ход времени, и не просто ход времени, но ход библейского времени – от сотворения мира, от грехопадения к концу мира и Страшному Суду»³.

К этому списку жанров следует добавить еще один: антологию.

«Красное Колесо» – это *summa summarum* русской поэзии и прозы последних двух столетий в их реалистическом и модернистском изводах. Эпопея антологизирует национальный канон посредством *читательских* высказываний персонажей, прямых или опосредствованных цитат, заимствованных художественных приемов и – о чем я уже говорил – диалогического обыгрывания произведений русской классики. В этой системе смыслов Толстой и его тексты составляют стержень межтекстуального соприкосновения и отправления. Комментируя изложенную в эпопее философию истории, американский солженицыновед Эдвард Эриксон отмечает: «Автор уделяет куда больше внимания Толстому, нежели Марксу»⁴. А в рецензии на первое издание «Августа Четырнадцатого» озорной и блестящий Гор Видал, предпочитавший менее осторожные формулировки, декларировал: «Толстой нависает над этим произведением, как грибовидное облако»⁵.

Начну с того, что создатель «Войны и мира» выведен там в качестве самого себя. Я имею в виду разговор между Толстым и Саней Лаженицыным в тени лип яснополянского парка во второй главе «Августа Четырнадцатого». Этот эпизод следует рассматривать как онтологическую

¹ Солженицын А.И. Телеинтервью на литературные темы с Н.А. Струве. Париж, март 1976 // Солженицын А.И. Публицистика: в 3 т. Ярославль: Верх.-Волж. кн. изд-во, 1996. Т. 2. С. 433.

² Там же.

³ Лосев Л.В. Великолепное будущее России. Заметки при чтении «Августа Четырнадцатого» А. Солженицына // Континент. 1984. № 42. С. 292–293.

⁴ Эриксон Э.Э., мл. Мировоззрение Солженицына // Солженицын: мыслитель, историк, художник: Западная критика, 1974–2008 / сост. Э.Э. Эриксон, мл. М.: Русский путь, 2008. С. 64.

⁵ Vidal G. The top ten best sellers according to The Sunday New York times as of January 7, 1973 // Vidal G. United States: Essays 1952–1992. New York: Broadway books, 2001. P. 82.

встречу автора со своим предшественником, обрамленную полемическим комментарием на книгу Горького «Воспоминания о Толстом», которая предвосхитила стиль американской гонзо-журналистики 1960-х годов. Более того, Толстой присутствует в художественном мире не только непосредственно, но и в виде своего дубля или симулякра: «На Остоженку выехали прямо против знаменитого часовщика Петрова – на месте, да! – спокойно работающего за большим витринным стеклом, как будто и невдомек ему, отчего прохожие вздрагивают и останавливаются глазами: на его невероятное (да наверно и подогнанное) сходство со Львом Толстым – будто из гроба воротился и дорабатывал ещё одно ремесло неужённый старик!» (9; 143). Здесь фигура писателя предстает как фетиш культуры и туризма. Эта традиция потешных двойников восстановлена в современной Москве, где на Красной площади вы можете сделать селфи с генералиссимусом Сталиным или генсеком Брежневым, хотя допеллгангеры Андропова и Черненко там не водятся. Впрочем, время покажет.

Мир эпопеи населен и другими литературными знаменитостями. Среди них в первую очередь следует назвать старого солженицынского *bête noire* Максима Горького. Якобы пролетарский писатель материализуется перед явно пролетарским революционером Шляпниковым в домашнем полураздетом виде: «За несколькими женщинами – Алексей Максимович в мохнатом халате, сутулясь, недовольный, подморщивая свой раскляпый, утиный нос, жёлтые усы обвисли аж на подбородок, и голос обиженный» (12; 11–12). Для Солженицына Горький был любимой мишенью, и в «Красном Колесе» стрелы авторского сарказма летят в усатое яблочко густым роем. Старший брат Ксении Томчак, Роман, франтоватый и фрондирующий делец, украшает семейный особняк фотографией Горького, на которой запечатлено «вызывающе вскинутое плющеное лицо знаменитого писателя» (7; 52). Рассказчик разъясняет: «Романа восхищала та дерзость, с которой Горький полосовал и жёлчью поливал тузов промышленности и торговли» (7; 52), то есть таких людей, как Роман. Следует сказать, что в эпопее выведена вереница выдающихся и не столь выдающихся носов, составляющая один из немногих ее гоголевских мотивов. См. описание строевого состава Павловского гвардейского полка в «Марте Семнадцатого»: «А носы – носы ещё были в один фасон, не прежние подборные павловцы, а всё ж низкорослые да курносые, под Павла I, их поболе» (11; 290).

Сцены с волжским купцом Гордеем Польщиковым, возлюбленным сирены Серебряного века Ликони, – ее образ соткан из аллюзий на раннюю Ахматову и позднего Блока, и цитат из Гумилева и Цветаевой – отсылают читателя к повести Горького «Фома Гордеев», даже если в глазах купеческой дочери Ликони Гордей напоминает «лучших молодых героев Островского» (12; 679). Рослый, белокурый Польщиков, прилетевший с великой реки в Петроград, «как светлый орёл» (11; 173), – антипод беспутного и мистически закомплексованного горьковского героя: «Волгарь, капитан, всадник, лошади, лёгкий на подъём, на вспрыг, – в этом декабре в Астрахани из ледяной воды вытянул тонущего, два стакана

водки выпил, бутылку шампанского – и как ни в чём. Лёгкий и на язык, весёлый, – он всегда всяким женщинам нравился. Хотя, конечно, женатый» (14; 605). Польшиков – смеющийся сверхчеловек с эстетизированной физиологией, олицетворение идеала «сладострастия, властолюбия, себялюбия»¹ из «Заратустры» Ницше – а Ницше, как известно, был для молодого Горького кумиром (ср. пресловутые усы). Однако харизматический предприниматель сочетает упоение жизнью и пафос чувственности с патриотическим стремлением принести пользу отечеству: «От войны оправимся, капиталы соберём – да, смотри, и Волгу с Доном соединим, ведь двести лет без дела проект лежит. И поплывут наши волжские – туда, в те моря!» (14; 608). Ср. пушкинское «Все флаги в гости будут к нам / И запируем на просторе»². Тем временем между тучами и морем гордо реет нос Горького.

Другой нелюбимый автором советский классик, Маяковский, тоже маячит на страницах «Красного Колеса». Он входит в текст не «весомо, грубо, зримо», а наоборот – легковесно и почти пунктирно в виде безымянного оратора, пытающегося увлечь за собой народные массы приемами революционной акробатики: «А со стола, руками размахивая, какой-то в кожаной куртке, из автомобильной команды <...>» (12; 134): в 1915–1917 годах Маяковский по протекции того же Горького числился в Учебной автомобильной команде Петрограда. Террористы и подпольщики, в изобилии населяющие мир эпопеи, нередко выступают как метафорические циркачи: «фантазируя» (8; 115) о замышляемом им убийстве Столыпина, Богров видит себя артистом «в колоссальном цирке, где зрителями был создан весь Киев, да по сути – вся Россия, да даже и весь мир» (8; 115). Слово «цирк» – производное от латинского *circus*, «круг», и круговые амфитеатр и шапито становятся ярмарочными аналогами адового Колеса. В «Марте...» «излюбленный трибун, бесстрашный революционер» (11; 209) Керенский превращается в «арлекина» (13; 127) и «шута» (13; 461), причем здесь Солженицын следует за источниками: в своем дневнике революции Зинаида Гиппиус сравнивает Керенского с Пьеро³.

Присутствие в тексте этой *femme d'esprit* Серебряного века не исчерпывается одной-единственной скрытой цитатой. В «Марте...» авторский голос официально представляет нам Гиппиус и ее супруга Дмитрия Мережковского, но с сатирической интонацией, заставляющей вспомнить портрет знаменитого литературного тандема в мемуарах Одоевцевой. «Хозяйкой этого драгоценного мирка была символистическая поэтесса, властного характера, с прямой высокой фигурой и глубоко погруженным взглядом, как переполненная тайнами и смотрящаяся в них. Затем постоянно присутствовал здесь её муж, почти уродливый, – поэт, прозаик, драматург, мыслитель, критик и публицист – несколько

¹ Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Соч.: в 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 2. С. 135.

² Пушкин А.С. Медный всадник (1833).

³ Гиппиус З.Н. Синяя книга. Петербургский дневник. 1914–1918. Белград: Тип. Раденковича, 1929. С. 119.

раскидистый в творчестве, но тоже если не гений, то с яркими признаками того» (14; 523). По ходу действия выясняется, что переполненная поэтесса находится в состоянии перманентного дионисийского упоения. В присутствии Керенского, приятеля тандема, она раздражается панегириком мировой войне как «жертвенному крещению, экстаическому подъёму, очистительной жертве вселенского костра, в котором и выявляется Мировая Красота» (14; 529). Миролюбивый Мережковский тихо внимает ее словам, но воинственный Керенский, который склонен изображать из себя попеременно то Робеспьера (14; 528), то Дантона (14; 101), то Наполеона (14; 434) русской революции, в смущении ретируется с поля бравады. Здесь различим и тонко подмеченный момент культурной психологии: личности, любящие вести себя театрално, не терпят театральности в других.

Пушкин присутствует в тексте трояко. Во-первых, как священный властитель дум и слов нации. «А как у Пушкина не побывать на Страстной?» (7; 360) – спрашивают Саня и Котя во время своего прощального променада по Москве, а после победы революции Воротынцев содрогается при виде обезображенного красными флагами памятника поэту (12; 373). Днями позже «из здания Александровского лицея [была] украдена единственная существовавшая коллекция личных вещей Пушкина» (14; 124): кощунство кощунств. Во-вторых, как универсальный критерий добра и зла, красоты и гротеска, вкуса и безвкусицы, начиная с авторского комментария, что убийца Столыпина родился в день гибели поэта, но «через полоборота века, на другом конце диаметра» (8; 94). Национальный гений Пушкин и антинациональная посредственность Богров календарно соотнесены как исключаящие друг друга противоположности, а формула «пол-оборот века» отсылает читателя к организующей метафоре солженицынской саги – колесу или кругу. В-третьих, как живой источник жизненных истин. В восприятии Веры Воротынцевой, сестры полковника, Нина Ободовская, супруга главного инженера эпопеи Петра Ободовского, «при темноватых волосах, покойной русской, даже сельской красоте» выглядит, как Татьяна Ларина «под сорок лет» (9; 315–316), а Алина Воротынцева пытается уяснить себе поведение так никогда не понятого ею мужа при помощи школьной аналогии с «Пиковой дамой»: «Может быть, Жорж и есть – пушкинский Германн, только карты у него – топографические?» (10; 206). Литературная ссылка проливает свет не на Георгия, а на Алину: пример нередко встречающегося у Солженицына приема семантического раздвоения, когда озвученный персонажем художественный пассаж или литературный комментарий становится инструментом демаскировки самого действующего лица. Ср. литературные взгляды Воротынцева, по-своему столь же наивные. В ответ на вопрос Ольды Андозерской, «А кого ж ты любишь? Толстого?» (9; 377–378), он делится со своей подругой читательским соображением, которое вызывает у нее мягкую профессорскую улыбку: «Если честно говорить, после Пушкина и Лермонтова – никого. <...> Герои стали все – какие-то размазни или рассуждают кручено. Те же Пьер с Болконским – читай, читай: о чём

они? их и не разделишь, не поймёшь. А я люблю решительных людей» (9; 377–378). Полковник строг. В то же время из его слов явствует неосознанное понимание того, что знаменитая чета толстовских героев – это суммарная проекция личности автора «Войны и мира».

«Апрель Семнадцатого», последний Узел эпопеи, содержит ряд разъединенных сцен завершающего плана. Они не столько ставят точку на сюжетных линиях, связанные с тем или иным действующим лицом, – большинство из этих текстуальных прямых и касательных по-толстовски развернуты в пост-текстуальную бесконечность, – сколько в каждом случае выводят тональность повествования к риторической кульминации.

Гимназист Юрий Харитонов и его друг из Новочеркасска, шестнадцатилетний Виталий Кочармин, весенним вечером приходят на обрыв, откуда виден широкий, «как море», Дон (16; 467). Приятель Юрика тревожно спрашивает: «С Севера – что сюда прикатится теперь?» (16; 467) Сквозь сумерки взгляд «умного», «пристального» (16; 466) Виталия различает силуэт Колеса, прошедшего по Петрограду и Москве и теперь начавшего подминать под себя остальную Россию. Он чувствует ход истории и уже постановил стать ее субъектом, а не объектом: «Что-то в Будущем надо угадать – и к нему пробиваться» (16; 467). И далее – и возвышеннее:

И Юрика подбросило встать:

« – А давай поклянемся друг другу, что вот мы – будем против всякой мерзости биться!

И Виталий тоже встал, безо всякой усмешки.

И они соединили руки, неловко сцепясь: правую с правой, левую с левой, крест-накрест. (16; 468)

Процитированный здесь отрезок текста подспудно полемичен, представляя своего рода переложение, причем опровергающее, известного пассажа из «Былого и дум», в котором юные Герцен и Огарев во время прогулки по Воробьевым горам совершают мистический обряд политического служения: «Садилось солнце, купола блестели, город стлался на необозримое пространство под горой, свежий ветерок подувал на нас, постояли мы, постояли, оперлись друг на друга и, вдруг обнявшись, присягнули, в виду всей Москвы, пожертвовать нашей жизнью на избранную нами борьбу»¹. Случайная вечерняя экскурсия двух друзей-подростков завершается неслучайным *возвышенным* ритуалом, у Герцена – революционным, у Солженицына – контр-. А в заключительной главе «Красного Колеса», действие в которой происходит на следующий день, Воротынцев поднимается на могилевской Вал, как бы параллельно предшествовавшему появлению Юрика и Виталия на ростовском прибрежном утесе: тайная эстафета символических перемещений героев, и последний пик повествования. С Вала полковнику открывается панорама Днепра, по которому синхронно с Доном в эти майские дни спадает паводок, и далее мысленный взор героя вбирает «много России сразу» (16; 558). Воротынцев решает: «Набухало – бой неизбежен. Бой – будет.

¹ Герцен А.И. Былое и думы // Собр. соч.: в 30 т. М.: Изд-во АН СССР, 1955. Т. 8. С. 81.

А не победить – так себя уложить достойно» (16; 559). Обет война созвучен обещанию гимназистов.

Слово, данное Юриком и Виталием на речной высоте, – это клятва Горациев сводных братьев русской контрреволюции. Соединение рук «крест-накрест» – в противоположность Колесу, с которым символ христианской веры находится в бинарной оппозиции на протяжении четырех Узлов. А на уровне заданного в эпосе ономастического кода вычитываем: Юрий (вариант имени «Георгий» – ср. Св. Георгий Победоносец) + Виталий (от *lat. vitalis*, «живой», «жизненный») = «битва» против «мерзости» произошедшего Февраля и грядущего Октября, за жизнь России.

Г. Пшебинда

**АЛЕКСАНДР ВАТ О СОЛЖЕНИЦЫНЕ,
НАЦИЗМЕ И КОММУНИЗМЕ**

Среди польских писателей второй половины XX века, откликавшихся на творчество Александра Солженицына, особого внимания заслуживают Александр Ват (1900–1967) и Густав Герлинг-Грудзинский (1919–2000). Первый широко известен благодаря фундаментальной книге «Мой век», опубликованной в 1977 году в польском эмиграционном издательстве в Лондоне¹, второй – как автор автобиографического романа «Иной мир. Советские записки»².

И Ват, и Герлинг-Грудзинский описали пережитое ими в тюрьмах, лагерях и ссылке в сталинском СССР в художественных или мемуарных произведениях³. Жорж Нива в замечательной книге о Солженицыне совершенно справедливо указывает, что книги Вата и Герлинга-Грудзинского – так

¹ *Wat A. Mój wiek. Pamiętnik mówiony / przed. Cz. Miłosz; do druku przygot. L. Ciołkoszowa.* London: Polonia book fund, 1977. Т. 1–2. Это серия бесед Чеслава Милоша с Александром Ватом, которая была записана на магнитофонную пленку в Беркли (Калифорния) и в Париже в 1965 году.

² Впервые роман был опубликован в 1951 году в переводе на английский язык с предисловием Бертрانا Рассела. На польском языке книга была издана в Лондоне в 1953 году. В течение декады вышли шведский (1952), немецкий (1953), итальянский (1958) переводы, а впоследствии книга Герлинга-Грудзинского была опубликована и на испанском, японском, китайском, арабском языках. В 1987 года в Лондоне, а в 1992-м в Москве свет увидел русский перевод, выполненный Натальей Горбаневской. Роман вышел также на французском и украинском языках (соответственно в 1996 и 2000).

³ Испытания, выпавшие Густаву Герлингу-Грудзинскому в СССР в 1940–1942 годах, его служба в польской армии генерала Андерса на итальянском фронте, эмиграция, а также сотрудничество с парижской «Культурой», писательская деятельность, глубокое понимание русской литературы XIX и XX веков, в том числе творчества Шаламова и Солженицына, – все это требует отдельного исследования. Частично на эту тему см.: *Пшебинда Г. Солженицын и Польша. Годы 1962–1989 // Солженицынские тетради. Материалы и исследования. М.: Русский путь, 2016. Вып 5. С. 170–172.*

же, как и произведения Варлама Шаламова, Василия Гроссмана, Евгении Гинзбург, Екатерины Олицкой, Жака Росси, Бернона Кресса и Олега Волкова – «показывают изнутри обширную лагерную империю, за которой закрепилось образное солженицынское название»¹.

Александр Ват (настоящая фамилия Хват) родился 1 мая 1900 года в еврейской семье в Варшаве – в то время третьем по числу жителей городе Российской империи. Вошел в историю польской литературы еще в довоенный период как один из наиболее интересных польских футуристов, высоко оцененный самим Владимиром Маяковским. Дважды приезжая в Варшаву в 1927–1928 годах, Маяковский регулярно встречался с Ватом и его супругой Ольгой², заметив впоследствии в «Записных книжках», что «Ват – урожденный футурист»³ (справедливости ради следует добавить, что сам «футурист» считал себя представителем дадаизма⁴). Как бы там ни было, Маяковский мог побеседовать с варшавским коллегой-поэтом на языке Пушкина: Ват прекрасно говорил по-русски, так как учился в русской школе в Варшаве. В другом очерке – «Ездил я так» – Маяковский определил Вата как «беллетриста и переводчика»⁵, что уже совершенно справедливо: после окончания русской школы, польской классической гимназии и, наконец, учебы на философском отделении Варшавского университета Александр Ват активно занимался переводами художественной литературы⁶.

Но между переводами Толстого – Достоевского (1928) и Гайдара (1952) Ват пережил – говоря языком Иванова-Разумника – свои тюрьмы

¹ Нова Ж. Александр Солженицын. Борец и писатель / пер. Вл. Петрова в сотрудничестве с автором. СПб.: Вита Нова, 2014. С. 56–57.

² Wat A. Mój wiek. Pamiętnik mówiony. London: Polonia book fund. LTD, 1981. T. 1. S. 138–142; Ватова О. Всё самое важное / пер. с польск. Л. Гиллон. М.: АСТ, 2014. С. 24–27. Стоит добавить, что в 1992 году замечательные мемуары Ватовой стали основой для художественного фильма Роберта Глинского «Всё, что самое важное», доступного также в русской версии (см.: URL: <https://filmix.me/dramy/11105-to-chto-vazhnee-vsego-wszystko-co-najwazniejsze-1992.html> (дата обращения: 10.05. 2018)).

³ Ср.: Арутчева В.А. Записные книжки Маяковского // Литературное наследство. М., 1958. Т. 65. С. 384.

⁴ Ср.: Милош Ч. Предисловие (Ват А. Мой век: Устные мемуары. Фрагменты книги // URL: http://magazines.russ.ru/inostran/2006/5/vat5-pr.html#_ftn3 (дата обращения: 10.05. 2018)). Пер. с польск. Н. Каменевой.

⁵ Маяковский В. Ездил я так // Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: Худож. лит., 1958. Т. 8. С. 337.

⁶ Александр Ват переводил на польский с английского, французского, немецкого и, конечно, с русского: в 1928 году – «Братьев Карамазовых» и «Анну Каренину», в 1927–1935 годах – «Тринадцать трубок», «День второй» и «Фабрику снов Эренбурга», а после войны – рассказы Чехова, «Вассу Железнову» Горького, «Бесприданницу» Островского и «Страницу жизни (Твой путь)» Розова, «Новь» Тургенева и многие книги Гайдара, в том числе и «Тимура и его команду» (1952). Ср.: *Fast P. Aleksander Wat o pisarzach rosyjskich*. Boris Pasternak i Ilja Erenburg // *Pamiętnik Literacki: Czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej*. 2010. № 101/3. S. 151–163.

и ссылки, очутившись в советской неволе за четыре года до того, как сюда попал Александр Солженицын. Сразу после нападения 1 сентября 1939 года нацистской Германии на Польшу Ват спешно покинул Варшаву и перебрался во Львов, вскоре атакованный сначала Вермахтом, а после 17 сентября занятый, согласно пакту Молотова-Риббентропа, Красной армией. 13 ноября Ват, как и Броневский, Бой-Желенский, Важик и другие, был вынужден подписать заявление «Польские писатели приветствуют воссоединение Украины», тем самым поддержав советскую аннексию бывшего в то время частью польского государства Львова и прилегающих к нему земель¹. Но Вату это не помогло: 24 января 1940 года он был арестован² и относительно быстро прошел через тюрьмы Львова (Замарстынов и Брыгидки³), Киева, через Лубянку и внутреннюю тюрьму НКВД в Саратове. В «Моем веке» Александр Ват честно рассказывает, что на Лубянке обращались с ним неплохо – как с «важным политическим преступником»: камеры там были достаточно чистые, еда сносная⁴, что

¹ Сам Ват много лет спустя дал бескомпромиссную оценку своим действиям: «Я говорю, что это был самый отвратительный период моей жизни, эти несколько недель во Львове. Я трусил, лгал. Знал, что меня арестуют, что Оля и Андрей погибнут, попросту дрожал и притворялся, что, дескать, конечно, снова убедился в правоте коммунизма. Ущерба никому не нанес – наоборот. Не написал ни одного стихотворения о Сталине <...>. Но, разумеется, лгал. Лгал. Притворялся, что снова поверил» (*Wat A. Mój wiek...* Т. 1. S. 268. Пер. с польск. Н. Горбаневской).

² Ibid. Т. 2. S. 22. Супруга Вата, Ольга Ватова, вместе с девятилетним сыном Андреем были высланы из Львова в Казахстан (в совхоз «Красный скотовод» Семипалатинской области) три месяца спустя, в ночь с 13 на 14 апреля 1940 года (см.: *Ватова О. Всё самое важное.* С. 44; 68–69).

³ После нападения гитлеровской Германии на СССР – когда Ват, к своему огромному счастью, уже находился в ссылке в Казахстане – в советских тюрьмах во Львове сидело несколько тысяч политзаключенных (в основном украинцы, поляки и евреи), и НКВД решило всех уничтожить. «В некоторых западных областях страны, не имея времени для эвакуации узников тюрем, начали их уничтожение. Так, большинство львовян провели 22 июня в слезах, тревоге и молитве, а в застенках тюрем (на улицах Лонцкого и Замарстыновской, а также «Брыгидки»), где находились, в основном, политзаключенные, начался кровавый ад. Чтобы эвакуировать узников, понадобилось бы почти 170 вагонов. Сотрудники НКВД решили просто уничтожить людей. 22 июня поспешно расстреляли 108 заключенных, а 23–24 июня полностью закончили «разгрузку» львовских тюрем. Людей без суда и следствия убивали в подвалах под грохот моторов машин. По архивным данным, за три дня в городе расстреляли 1808 человек» (*Выгодский В.С. Преступления без наказания.* Израиль: Ашкелон, 2012 // URL: <https://www.proza.ru/2012/09/18/757> (дата обращения: 10.05.2018)).

⁴ *Wat A. Mój wiek...* Т. 2. S. 34. Александр Ват был заключенным тюрьмы на Лубянке до августа 1941 года, а затем, после пакта Сикорского-Майского, его этапировали в Саратов. Там, во внутренней тюрьме НКВД, он встретился с Юрием Стекловым-Нахамкисом, соратником Ленина, в 1917–1925 годах главным редактором газеты «Известия», специалистом по творчеству Чернышевского. См.: *Пшебинда Г. Читая Вата: Воспоминания русиста // Новая Польша.* 2012. № 10 (145). С. 57–61. Пер. с польск. Н. Горбаневской (URL: http://www.novpol.org/ru/SkY9S_GwiZ/ChITAYa-VATA (дата обращения: 10.05.2018)); *Пшебинда Г. Между Краковом, Римом и Москвой. Русская идея в новой Польше.* М.: РГГУ, 2013. С. 353–355.

особенно контрастировало с жутким Замарстыновом. Более того, в богатой библиотеке Лубянки Ват успел многое прочитать – это были и до-революционные книги, и публикации 1921–1937 годов, вышедшие в свет в замечательном издательстве «Academia». Среди прочего были прочитаны и изучены «том нравственно-религиозных сочинений Толстого, первый том “В поисках утраченного времени” Пруста, издание “Академии”, толстый том поэзии Некрасова, избранные сочинения Макиавелли той же отличной “Академии”»¹.

В ноябре 1941 года Ват был временно освобожден по амнистии, сумел разыскать жену и сына и добрался до Алма-Аты, где попал под опеку польского посольства. В марте 1943 года снова провел около трех месяцев в заключении из-за отказа принять советский паспорт². После ухода армии генерала Андерса остался в СССР и выполнял функции представителя лондонского правительства в Казахстане, покинув СССР в 1946 году. В январе 1953 года он тяжело заболел и с 1955 по 1957 год находился на лечении на юге Франции.

Творчество Вата со временем становится отчетом о большом путешествии по разным эпохам, различным сферам традиции и языка, по философским и политическим системам. Некогда сочувствуя коммунистам, а впоследствии став узником сталинской системы, писатель все больше времени посвящал наброскам книги, которая должна была показать

¹ *Wat A. Mój wiek... T. 2. S. 35.* И еще очень интересное добавление: «Все это время у нас не было никакой коммунистической литературы, никакой марксистской литературы. Я был во многих камерах с книгами, по крайней мере, в нескольких, и мне сказали, что таких книг вообще не выдают. Мои сокамерники мудро объясняли так: это затем, чтобы просто-напросто тех следователей <...>, из числа не особенно умных, не припираешь к стене марксистской аргументацией. В то же время не было недостатка в религиозной литературе. Я читал там Соловьева, многих других, читал отцов Церкви, “О граде Божьем” блаженного Августина. Книжки на Лубянке <...> стали для меня одним из важнейших событий в жизни» (*Ibid. S. 68.* Пер. с польск. Д. Клебанова). А вот что писал А.И. Солженицын в «Архипелаге ГУЛАГ» (ч. 1. гл. 5: «Первая камера – первая любовь»): «А библиотека Лубянки – её украшение. <...> Иногда девица на чудо выполняет наши заказы! Но и когда пренебрегает ими, всё равно получается интересно. Потому что сама библиотека Большой Лубянки – уникум. Вероятно, свозили её из конфискованных частных библиотек; книголюбы, собиравшие их, уже отдали душу Богу. Но главное: десятилетиями повально цензурируя и оскоряя все библиотеки страны, госбезопасность забывала покопаться у себя за пазухой – и здесь, в самом логове, можно было читать Замятина, Пильняка, Пантелеймона Романова и любой том из полного Мережковского. (А иные шутили: нас считают погибшими, потому и дают читать запрещенное. Я-то думаю, лубянские библиотекари понятия не имели, что они нам дают – лень и невежество.)» (*Солженицын А. Архипелаг ГУЛАГ, 1918–1956: Опыт художественного исследования: в 3 кн. М.: Астрель, 2009. Кн. 1. С. 198–199.*)

² Томас Венцлова определяет справедливо этот отказ Вата принять в Казахстане советское гражданство, как «может быть, один из наиболее мужественных поступков, которые Вату пришлось совершить в жизни» (*Venclova T. Aleksander Wat: Obrazoburca / przełoż. z ang. T. Goślicki. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1997. S. 130.*)

сущность сталинизма. Будучи чрезвычайно эрудированным, страстным читателем, прочитавшим тысячи книг, Ват, однако, так и не смог создать свой главный труд, в котором был бы зафиксирован и обобщен культурный, фантазийный и психический опыт человека, которому выпало жить в век торжества тоталитаризма и творческих, литературных революций.

В 1963 году Александр Ват окончательно выбрал статус эмигранта и остался на Западе. Он печатался в парижской «Культуре», выступал на радиостанции «Свободная Европа». В декабре этого же года Ваты покинули Францию и отправились в Калифорнию, в Беркли. Болезнь прогрессировала, и Ват начал записывать свои воспоминания и беседы с Чеславом Милошем на магнитофон. Так появились знаменитые биографическо-интеллектуальные мемуары «Мой век», изданные в 1977 году, уже через десять лет после смерти автора, который – не выдержав физических и психических мук – окончил жизнь самоубийством на севере Франции 29 июля 1967 года.

На основе опыта, приобретенного в советских тюрьмах и ссылках, Ват хотел сформулировать – об этом он писал 21 января 1963 года Юзефу и Марии Чапским¹ – обобщенные суждения об этике поведения человека в тюремном мире Востока и Запада. В варшавском журнале «Творчество» («Twórczość») у Ярослава Ивашкевича он хотел даже напечатать цикл рассказов «Мои тюрьмы», а именно: 1) Замарстынов, 2) Моя Лубянка, 3) Киев, 4) Алма Ата². В уже упомянутом письме писатель уточнял, что «рассказы будут холодные (как купание в проруби), без преувеличений, но и без обиняков и умолчаний, точно (как “точные науки”)³. Чтобы опубликовать в Варшаве такие воспоминания и философские рассуждения о натуре человека, пусть даже и во времена хрущевской оттепели, надо было верить, что и коммунистическая Польша «вступила в суб-эру Солженицына»⁴.

Введенный Ватом термин «суб-эра Солженицына» появился неслучайно – писатель успел еще прочесть всё, что будущему автору «Архипелага ГУЛАГ» удалось опубликовать в период 1961–1963 годов в московском «Новом мире»: «Один день Ивана Денисовича», «Случай на станции Кречетовка», «Матрёнин двор» и «Для пользы дела»⁵. 29 января 1963 года Ват писал Ежи Гедройцу, главному редактору эмиграционного парижского ежемесячника «Культура»: «Поскольку Вы получите “Новый мир” с тремя рассказами Солженицына (за фотокопию “Одного дня Ивана Денисовича” сердечно благодарю Вас), я обращаюсь к Вам с горячей просьбой дать

¹ Это письмо было написано Ватом во время пребывания на французской Ривьере и отправлено Чапским в Париж.

² К большому сожалению, данный цикл тюремных рассказов так и не был написан.

³ *Wat A. Pisma zebrane. T. 4: Korespondencja. Cz. 1 / red. A. Kowalczykova. Warszawa: Czytelnik, 2005. S. 68. Зд. и далее – пер. с польск. Д. Клебанова.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Ват читал Солженицына в подлиннике. Следует также отметить, что все публиковавшиеся в СССР произведения Солженицына сразу же переводились на польский и издавались или в ПНР, или в эмиграции. См.: *Пшебинда Г. Солженицын и Польша... С. 149, 159.*

мне его – верну через день; кое-что для меня все еще покрыто мраком»¹. А в «Моем веке» Ват рассказывает Милошу о своих впечатлениях от прочтения «Кречетовки»: «Ведь они, эти молодые энкеведисты – это были *честные*² люди. Ведь это были фантастические комсомольцы, воспитанные по-пуритански. По крайней мере, часть из них. Ведь впоследствии, во время войны, в Алма-Ате, уже тоже был распад. Но тогда! Знаешь, лейтенант из новеллы “Случай на станции” Солженицына. Вероятно, лучшая его новелла, абсолютно соотносимая с тогдашней действительностью. Я сам был свидетелем совершенно идентичной ситуации. Солженицын – блестящий реалист. Великий писатель, но, увы, со слабым дыханием»³.

Можно предполагать, что эти поспешные констатации – «для меня все еще покрыто мраком» и «слабое дыхание» Солженицына – были выражением тоски польского писателя по более обстоятельным по форме, содержанию и идее произведениям только начинавшего свой писательский путь Солженицына. Нужно помнить, что «Раковый корпус» (1968), «В круге первом» (1969), не говоря уже об «Архипелаге ГУЛАГ» (1973–1975) и «Красном Колесе» (публ. с 1971) увидели свет уже после смерти Александра Вата (1967). Немаловажно и то, насколько он сам в «Моем веке» сумел затронуть и развить те великие исторические темы, которые будут так сильно будоражить ум Солженицына на протяжении всей его жизни.

Автор «Моего века» очень высоко ценил «Матрёнин двор» за его «христианско-народную *charitas*», за «аполитичность» и одновременно за верность истинной «политике», уходящую корнями в *virtu*, что, по мнению Вата, Солженицын воспринимал не только как пристрастие к добру и отвращение ко злу, но и как верность высокому искусству, не отводящему глаз от человеческого страдания. И именно это, а не плоский антикоммунизм эмигрантов, польский писатель считает настоящим оружием внутренне свободных людей против Сталина. Ват ставит раннего Солженицына наравне с Пастернаком, Ахматовой, молодым тогда Бродским и уже поздним (с перспективы, конечно, середины 1660-х) Терцем-Синявским: «Чтобы действительно освободиться от наследия Сталина *в душе*, они должны сначала оторваться от неприятеля, должны сбросить с себя, как уж по весне, не только все мысли о сталинизме, коммунизме, ревизионизме и т.д., но и все эти омерзительные слова. В этом смысле, например, свободны не Андрей Вознесенский, Евтушенко или Тарсис, но такие поэты как Иосиф Бродский, как Солженицын с его “Матрёниным двором”, как Терц-Синявский с его последними, аполитичными, произведениями. Ибо политичность в течение такого долгого полувека оказалась настолько извращена и насквозь развращена, что следует для начала вырвать ее с корнями из души, очистить почву, чтобы посеять нечто политичное, здоровое, человеческое – то, что составляет *virtu* свободного гражданина. Этого не понимают антикоммунисты Запада. <...> Как осчастливил

¹ *Wat A. Pisma zebrane*. T. 4: Korespondencja. Cz. 1. S. 211.

² Слово «честные» у Вата по-русски.

³ *Wat A. Mój wiek...* T. 2. S. 136.

молодого Бродского Джон Донн и какие плоды это принесло! С каким успехом освободился Синявский (в своих афоризмах) от кошмара сталинского невроза, как он воспрял, припав к источнику извечной русской народной религиозности! Как потрясаяще Пастернак смог отождествить себя с несчастьем всего *многострадального*¹ русского народа! Каким глубинным страданием выжгла себя и мир Ахматова, стоя под стенами тюрьмы, где томился ее сын! Со времен “Двенадцати” Блока в течение почти пятидесяти лет русская литература не создала никаких иных ценностей².

После знакомства с «Матрёниным двором» Ват в своих философских рассуждениях³ обращался посредственно к ницшеанскому «По ту сторону добра и зла» («Jenseits von Gut und Böse»), считая, что малый мир, окружающий Матрёну, был частью бóльшего «мира наизнанку», мира «вне правды и лжи»: «Старую, хронически недоедающую, мерзнущую колхозницу Матрёну (из поражающего правдой рассказа Александра Солженицына, возможно, первого правдивого слова в России с 1924 года⁴) тащили в Дом культуры, чтобы она слушала стихи о колхозном роге изобилия, смотрела фильмы с ломящимися от всякой снеди стола, а затем ей объясняли сто, тысячу раз: “Это и есть твоя, Матрёна, счастливая жизнь”. Сталин разместил человеческую речь не только вне добра и зла – это мелочь! – но и вне правды и лжи, вранья и искренности. *Jenseits von Wahrheit und Lüge <...>*⁵.

В письме работавшей над антологией «Поляки в СССР (1939–1942)»⁶ Марии Чапской от 23 февраля 1963 года, Ват, будучи еще под сильным впечатлением от прочтения «Одного дня Ивана Денисовича», советует, чтобы

¹ Слово «многострадального» у Вата по-русски.

² *Wat A. Mój wiek...* Т. 2. S. 53–54.

³ Эти размышления вошли в изданную в 1986 году книгу «Дневник без согласных» (раздел «Страницы на ветру»).

⁴ Трудно догадаться, почему здесь появляется именно дата 1924. Если Ват снова намекает на «Двенадцать» Блока (см. предыдущее прим.), то он ошибается, поэма ведь вышла уже в 1918 году. И вообще надо сказать, что эта пауза в русской литературе (т.е. якобы отсутствие в ней «правдивого слова» в период 1924–1962) явно придумана Ватом для бóльшей, возможно, экспрессии.

⁵ *Wat A. Kartki na wietrze // Wat A. Pisma wybrane / red. K. Rutkowski. London: Polonia book fund, 1986. Т. 2: Dziennik bez samogłosek. S. 174.* Подобные рассуждения, связывающие мир, окружающий Матрёну, с «миром наизнанку» Оруэлла, были включены и в «Мой век»: «В общем-то, вся философия коммунизма абсолютно во всех сферах – в философии, поэзии, судопроизводстве, статистике, планировании и в повседневной жизни – сводилась к одному-единственному принципу: то, чего, собственно, нет и быть не может, но что должно было быть, принять за существующее в реальности. Если бы мы попробовали усвоить этот тихий подход достаточно глубоко, то могли бы с энтузиазмом петь вслед за Лебедевым-Кумачом: *Я другой такой страны не знаю, где так вольно дышит человек* (фраза курсивом у Вата по-русски. – Г.П.). И тогда измученная голодом старая Матрёна из Солженицынского колхоза может без какого-либо изумления или вопросов принять за реальные картины прогибающихся от всяческой снеди колхозных столов» (*Wat A. Mój wiek...* Т. 2. S. 348).

⁶ *Polacy w ZSRR (1939–1942) / oprac. i wstęp M. Czapska. Paris: Instytut Literacki, 1963. (Biblioteka «Kultura»; t. 88).*

Чапская прежде всего решила, кому эта книга предназначена: Западной Европе, или Польше: «... следует спросить, парафразируя Слонимского: кому этот ребенок предназначен. Если стране (Польше. – Г.П.), то о жестокости здесь знают все – и о немецкой, и о советской, и уже не могут больше об этом читать. И в этом случае аспект *разницы* (Курсив мой. – Г.П.) следует выдвинуть на первый план. Если же ориентироваться на границу, то наоборот, нужно показать, что Советы не были лучше Германии. <...> Но я советовал бы выбирать тексты, исходя из холодного расчета – ни в коем случае не из мизерабилизма!»¹ Нельзя, однако – Ват это особо подчеркивает, – не учесть существования «Одного дня Ивана Денисовича», но прежде следует избежать усиления нескольких мифов, которые после появления этого рассказа – парадоксально – возникли и на Востоке, и на Западе: «Главных мифов два: 1) Солженицын описал обычный день в обычном лагере и с точки зрения российского лагеря: ко всему человек привыкает (в общем-то, в этом и заключается сила литературного воздействия). И остается советская *Nacht und Nebel*², этапы, урки, Колыма и т.д. – но именно этот аспект способствует возникновению второго, куда более важного, мифа: 2) Читатель, лишенный возможности взглянуть глубже, проникнуть в тайну, задуматься и обдумать, оказывается ошеломленным лагерным сознанием, советской и немецкой системами лагерей. В этой ловушке оказался даже Давид Руссе. Давая *Ночь и туман* жестокости советских лагерей, мы рискуем усугубить это фальшивое сознание, хотя следовало бы сфокусироваться на *differentia specifica* – на наиболее важном. Одним словом, речь идет о какой-то взвешенной пропорции этих двух частично противопоставленных демистификаций»³.

Обращение Вата к творчеству Давида Руссе в связи с попыткой объяснения теории и практики советских лагерей требует объяснения. Руссе (1912–1997), французский писатель и публицист, с 1943 по 1945 год был узником лагеря Аушвица, а в 1945–1947 годах публиковал исследования о немецких концлагерях «Концентрационный мир» («L'univers concentrationnaire») и «Дни нашей смерти» («Le jours de notre mort»). Начиная с 1949 года Руссе в своих публикациях изобличал советские лагеря, сравнивая их с нацистскими. Именно это и подверг методологической критике Ват⁴, написав следующее: «К примеру, ничто не внесло в советологическую мысль столько сумятицы, как применение понятия “тотализм” в равной степени по отношению и к фашистской, и к большевистской действительности.

¹ Wat A. Pisma zebrane. T. 4: Korespondencja. Cz. 1. S. 76.

² *Nacht und Nebel* – Ночь и туман (нем.), акция германских властей: после специального указа 7 декабря 1941 года на всей оккупированной Германией территории Западной Европы были похищены, а потом убиты или брошены в концлагеря многие антинацистские активисты. В лагерях они носили на одежде нашивки с буквами NN. Фраза «Nacht und Nebel» взята из оперы Рихарда Вагнера «Золото Рейна».

³ Wat A. Pisma zebrane. T. 4: Korespondencja. Cz. 1. S. 75.

⁴ Критика Вата касается только отождествления Давидом Руссе сущности двух преступных систем: нацизма и коммунизма, а не убеждения об их общей преступности.

<...> Автор данного очерка также долго блуждал в двузначности этого понятия, и убедился в его неуместности и бесполезности, лишь потерпев фиаско – именно тогда, когда пытался в свой роман, действие которого происходит в гитлеровской Германии, ввести советский опыт»¹. И *conclusio* Вата: «Вот и еще один пример известного явления, правда, из другой области: художественная литература, освещающая одно и скрывая в полутени другое, а также уже одной лишь игрой своих обобщений вызывая в нашей чувствительной памяти всё, что формой и звучанием им подобно, сбивает с толку наше познание. Так и лагерные системы – гитлеровская и советская – несмотря на всю схожесть, принадлежат двум разным мирам»².

Приведенные выше рассуждения Вата, касающиеся не только нетождественных по сути лагерных систем, но и двух совершенно разных (не считая, конечно, общей античеловеческой подоплеки) политических строев – нацизма и коммунизма – взяты из малоизвестного черного очерка Вата «Настоящее начало Ивана Денисовича». Черновик появился 21 января 1963 года, вскоре после того, как польский писатель прочел в ноябрьском номере «Нового мира» за 1962 год рассказ Солженицына. Ват в своем наброске замечает, что у него нет необходимой компетенции, чтобы писать о жизни в советских лагерях, поскольку он никогда в них не был, но зато просидел пару лет в одиннадцати советских тюрьмах, в «двух рецидивах»: «А эти тюрьмы были не только преддверием лагерей. Здесь можно было услышать истории тех, кто уже побывал в лагерях и был вновь вызван сюда. Тюрьмы – что наиболее существенно – были лабораторией по подготовке человеческого материала к лагерям. Иными словами, соответствующая позиция, чтобы сделать наблюдения относительно целей, функций и роли, которую система лагерей играла в жизни советских народов»³.

По мнению Александра Вата, сущность советских лагерей и их кардинальное отличие от гитлеровских концлагерей сводится к следующему: если гитлеризм «черпал идеи и этику из основных стремлений немецкого сознания (и подсознания)», то он тем самым «реализовал националистические по сути стремления немецкого народа в целом»: «Гитлеровский тотализм лишил немецкий народ воли, но дал ему поверить в его собственную, глубокую, едва осознаваемую мысль о *Millenium* немецкого народа. Таким образом, Гитлер дал нации моральное удовлетворение: реализовал подкожную идеологию, освободив при этом от необходимости думать и выбирать. По сути, Гитлер сыграл роль Великого Инквизитора. <...> А кроме того – и это также немаловажно – спас массы от безработицы и нищеты. Он желал, чтобы массы не спускались с высоты расовой чистоты нации господ и руководствовались проверенными

¹ Wat A. Prawdziwy początek Iwana Denisowicza // Wat A. Pisma wybrane. T. 1: Świat na haku i pod kluczem. Eseje / opracował K. Rutkowski. London: Polonia, 1985. S. 230.

² Ibid. S. 229.

³ Ibid. S. 230.

временем и освященными традицией добродетелями. <...> Такие слова как “честь” и “верность” понимались согласно традиционной (Старонемецкой. – Г.П.) семантике – в гитлеризме *перековки*¹ душ не было. И если Сталин должен был нести свою абсолютную власть через безжизненные, срывающиеся в пропасть горные хребты, то Гитлеру достаточно было всего лишь спускаться по ровному скату богатых традиций и стремлений»².

Первый этап коммунистической «перековки душ», которой, по мнению Вата, не было в гитлеровской Германии и которая являлась первой основой и последней целью советской власти, начинался уже на пороге тюрьмы, после чего «перековка» распространялась, как зараза, по всей напуганной советской стране: «Первое правило: действовать через шок. Это старая китайская и японская истина, знание испорченного буддизма. Мудрец Дзэн в ответ на вопрос ученика о сути бил его палкой по голове»³. Дело было в том, чтобы каждый, переступив тюремный порог, сразу знал, что какой-либо логике вход сюда запрещен, и покорно согласился на капитуляцию, самоуничтожение, позор; единственная его надежда – заслужить милость хозяина его жизни. Это первый уровень *перековки* душ, изменения структуры сознания. Сильнее всего она действовала на оставшихся на свободе. Абсурдность воздействия чрезвычайно усиливала его масштаб и эффективность. Поскольку никто не знал ни дня, ни часа, террор пробирался в дома, как ночной вор, службы получали миллионы добровольных и бесплатных помощников, случайных доносчиков и самодонсчиков. Бессмысленность демонизировала режим в наиболее узком значении этого слова: демонизм как то, что выходит за рамки разума и рассудка <...>. А постоянное повторение жестов, слов, рутинных

¹ Слово «перековка» у Вата по-русски.

² *Wat A. Prawdziwy początek Iwana Denisowicza. S. 237–238.* А в полемическом письме Юзефу Чапскому, написанном 6 мая 1967 года, Ват утверждал: «Безусловно, преступления большевизма по числу жертв были не меньше злодеяний немецких, но – и в этом принципиальная разница! – преступления большевиков были совершены против самого российского народа. Их совершила кучка узурпаторов, сумевших поработить весь народ в момент всеобщего распада. Немцы, тем временем, не только выбрали Гитлера, но и повсеместно поддерживали его, черпая из его власти блага (ликвидация безработицы, возрождение мощи нации, порабощение других стран). Без этой всеобщей организованной поддержки целого народа не было бы этих злодеяний... Эта жалкая и выставленная на осмеяние кучка из 138 бойцов с гитлеризмом (вспомни, сколько сотен тысяч российских крестьян встало на борьбу с большевиками)» (*Wat A. Pisma zebrane. T. 4: Korespondencja. Cz. 1. S. 123*). Стоит заметить, что о борьбе российских крестьян с большевиками говорит Ват еще задолго до Солженицына и было бы, наверное, полезным найти исторические источники, которыми он здесь воспользовался. А может быть, он услышал об этом от самих пострадавших, которых он наверное встречал во время своих тюрем и ссылок в СССР?

³ Из «Моего века»: «В Замарстынове это входило в ритуал: когда наивный зэк ссылаясь на Сталинскую конституцию, следовательно доставал из ящика резиновую дубинку. Вот тебе Сталинская конституция, – и бывало, прежде чем убрать дубинку, пускал ее в ход» (*Wat A. Mój wiek... T. 2. S. 24.* Пер. с польск. Н. Горбаневской).

действий, прерываемое лишь коротким шоком, хорошо известно рефлексологам, психиатрам, специалистам в области рекламы – это важнейший инструмент дрессировки»¹.

И наконец, *conclusio* Вата, основанное не только на личном опыте пребывания в советских тюрьмах, но и на знании лагерной и внелагерной советской действительности (лучше сказать – «недействительности») времен Сталина: «Лагеря были миром – вечно закрытым и одновременно открытым; их действительность нависала над каждым, включая Берию (в этом убедились все его предшественники времен Сталина); они были фундаментом всей жизни и решали огромную задачу – всеобъемлющую миссию воспитания масс. Лагеря были по сути своей <...> воспитательными учреждениями, но в совершенно ином смысле: воспитывали тех, кто жил с внешней стороны колючей проволоки»².

В «Моем веке» Ват переносил размышления о коммунизме и нацизме из сферы историко-социологической в метафизико-трансцендентное пространство, утверждая, что гитлеризм как один из двух полюсов «тотализма» является формой реакции на советский коммунизм, а тот, в свою очередь, является доказательством существования и успешности «дьявола в истории»: «В Совдепии я почувствовал, что – знаешь ли – современному человеку невероятно трудно верить в Бога, но безумно трудно не верить в дьявола. <...> Тогда я действительно понял дьявола в истории. И собственно коммунизм явился передо мной в виде дьявольском. Хочу ли я того, иль не хочу – но сей дьяволический момент является основой моего понимания коммунизма, скажем, тотализма, поскольку гитлеризм это тоже одна из его разновидностей, как форма реакции на коммунизм. Дьявол существует. Это было всегда мое убеждение»³.

В «Моем веке» Ват снова соотносит принцип *Jenseits der Wahrheit und der Lüge* со сталинским коммунизмом *en total*, намекая на его тесный союз с нацизмом после пакта Молотова – Риббентропа: «Не антисмысл, но высший смысл: не безумие, но метод. *Jenseits der Wahrheit und der Lüge*: так я сказал самому себе, парафразируя Ницше. <...> Это было самое гениальное достижение коммунизма – вырвать с корнями критерий правды. Правдивость и лживость всего сказанного определялась декретом Хозяина, единственного властелина всех вещей, людей и слов; на основании его декрета слово “Гитлер”, вчера значившее воплощение Вельзевула, сегодня <...> фамилия союзника»⁴. Ват находил корни коммунизма уже в античности – в идее «закрытой республики» Платона: «Вся эта конструктивная, гениальная работа Сталина – реализация огромной платоновской республики с *пайдейей*, с *перековкой душ*»⁵.

¹ *Wat* A. Prawdziwy początek Iwana Denisowicza. S. 236.

² *Ibid.* S. 237.

³ *Wat* A. Mój wiek... T. 1. S. 59. См.: Пшебинда Г. Читая Вата: Воспоминания русиста. С. 57–61.

⁴ *Wat* A. Mój wiek... T. 2. S. 42.

⁵ *Ibid.* T. 1. S. 227.

Ват говорит Милошу: «Американские бихевиористы отрицают существование души, но душа есть. Какова вообще была хотя бы возможность большевизма, если бы души не было? Большевизм – перекраивание души. Но если ее нет, что же тогда перекраивать? <...> Хочу подчеркнуть – и я настаиваю на этом – что сутью сталинизма является прежде всего *перековка души*. То есть воспитательная цель, о чем говорил Руссо в “*Contrat social*”. Кстати, Маркс цитирует Руссо в данном контексте: любой, у кого хватит смелости, чтобы перестроить общество, должен обладать также смелостью, чтобы перестроить человека. Это, по сути, выражала вся “Республика” Платона. Сталинская пайдейя»¹.

Целью этой «перековки душ» было уничтожение в СССР (в «есесерши» – говоря словами гениального Платонова, которого Ват, к сожалению, знать не мог²) – традиционных русских общественных, семейных и национальных связей; она должна была довести нормальных, честных людей до состояния совершенного одичания. Но отнюдь не везде большевикам удалось воплотить все это в жизнь: «В львовских тюрьмах такие попытки не увенчались успехом, а в нашей камере в Замарастынове со временем воцарился дух христианских катакомб. Также и в следующих моих советских камерах появилась солидарность, которая защищалась от угроз, будто огонек свечи»³.

В львовской тюрьме в Замарастынове Ват наблюдал среди заключенных украинцев (униатов) нечто вроде мистического братства. Царила среди них прекрасная человеческая солидарность и взаимная верность, никакого духа казарм в них не было⁴. С благодарностью вспоминает также Ват проявления «русской доброты», особенно со стороны врачей, с которыми ему и другим заключенным-полякам посчастливилось встретиться во время испытаний тюрьмами и ссылками⁵.

О якобы русских корнях коммунизма Ват говорил, например, в связи с Павлом Пестелем и его «Русской правдой»: «Благородный Пестель, вдохновение русской интеллигенции последних ста лет! Тем не менее, не была ли «Русская правда» примером для ГПУ? <...> Ленин и большевики

¹ Wat A. *Mój wiek...* T. 2. S. 112.

² Платонов А. Котлован. Текст, материалы творческой истории. СПб.: Наука, 2000. С. 95, 114, 116. В «Котловане» описана ключевая для Вата *перековка в действии*: «Товарищ Пашкин бдитительно снабдил жилище землекопов радиорупором, чтобы во время отдыха каждый мог приобрести смысл массовой жизни из трубы. – Товарищи, мы должны мобилизовать крапиву на фронт социалистического строительства! Крапива есть не что иное, как предмет нужды за границы... – Товарищи, мы должны, – ежеминутно произносила требование труба, – обрезать хвосты и гривы у лошадей! Каждые восемьдесят тысяч лошадей дадут нам тридцать тракторов!.. Сафронов слушал и торжествовал, жалея лишь, что он не может говорить обратно в трубу, дабы там слышно было об его чувстве активности, готовности на стрижку лошадей и о счастье» (Платонов А. Котлован... С. 55).

³ Wat A. *Mój wiek...* T. 2. S. 10.

⁴ Ibid. T. 1. S. 335–336.

⁵ Ibid. T. 1. S. 315–316; T. 2. С. 224.

должны были ее изучать. Если ничего о нем не пишут, то поступают, как множество писателей, обходящих молчанием важные источники своего вдохновения, вводя в заблуждение читателей»¹. Не останавливаясь слишком подробно на русских с формальной точки зрения корнях большевизма, Ват сравнивает тоталитарный проект Пестеля с «апологией средневековой монархии» немецкого мистика Фридриха Новалиса, с его «сакрализацией полиции»: «В случае Пестеля и Новалиса тождественность с большевизмом поразительна»².

Ват утверждал, что, прочитав «Записки из Мертвого дома» Достоевского, пришел к окончательному выводу, что «ничего, ничего, ничего, вообще ничего общего не было между судьбой, психологией заключенных советских тюрем и каторгой Достоевского!»: «Какая пропасть должна была разверзнуться между Россией старой и большевистской! Не это ли опосредованное доказательство того, что большевистская Россия вовсе не явление российской истории? <...> Но если определить основные отличия <...>, то мы с удивлением обнаружим, что они присутствуют лишь в случае заключенных. Что же касается тех и наших хозяев жизни и смерти – бросается в глаза разительное сходство. В случае госаппарата произошло перенятие новыми победоносными правителями обычаев и физиогномики аракчеевской бюрократии...»³.

Итак, по утверждению Вата, мнимая схожесть царской России и СССР вытекает именно из схожести тюремных надзирателей обоих режимов, тогда как психология заключенных совсем иная: в первом случае были рабы, во втором – свободные люди. Трудно, однако, тут не заметить, что польский узник советских тюрем видит эту очень сложную проблему только со своей, героической перспективы.

Чеслав Милош отмечал: «Ват чувствовал себя в моральном долгу перед несчастьем миллионов людей всех национальностей – тем несчастьем, с которым он столкнулся в каждой из своих тюрем. Это было до Солженицына, который позже станет примером того, насколько сильным импульсом может быть чувство такого нравственного долга»⁴.

¹ *Wat A. Mój wiek...* Т. 2. S. 347. Стоит здесь добавить, что подобная суровая оценка идеологии одного из вождей декабризма была бы без сомнений близка и Солженицыну.

² *Ibid.* Т. 2. S. 346–347. Также Ват, обратившийся во время тюремного заключения в христианство, видит схожесть безбожных кругов Англии XVII века с советским миром времен Сталина: «Где-то я уже упоминал, что дневник Даниэля Дефо, дневник времен чумы («Дневник чумного года». – Г.П.) – просто шокирующая картина чумы в Лондоне в XVII веке, абсолютно напоминает Россию, круг русской интеллигенции периода «ежовщины». Даже вывоз трупов, даже атеисты в кафе, громко богохульствующие и смеющиеся над этими, в основном, ночными одинокими погребениями. Эти похороны, эти телеги – это *черные вороны*. Совершеннейший *черный ворон*. Некоторые смеются в кафе над Богом, над усопшим, а завтра их уже нет – они тоже оказались брошены в общую могилу...» (*Ibid.* Т. 2. S. 152–153). «Черные вороны» и «черный ворон» у Вата по-русски.

³ *Ibid.* S. 349.

⁴ *Miłosz Cz. Przedmowa // Wat A. Mój wiek...* Т. 1. S. 10.

Когда в 1960 году редактор Ежи Гедройц издал на русском языке первый из трех номеров парижской «Культуры», на страницах которого видные польские публицисты и писатели – Юлиуш Мерошевский, Чеслав Милош, Юзеф Чапский, Юзеф Лободовский, Густав Герлинг-Грудзинский – выступили с предложением диалога со свободно мыслящими русскими, Александр Ват отнесся к этой инициативе довольно сурово. Правда, он высоко оценил тексты Чапского и Герлинга-Грудинского соответственно за «христианскую симпатию» по отношению к русским и за «*сострадание*»¹, которого сей несчастный народ заслуживает, независимо от всего зла, которое он причиняет миру»², но его суровая критика коснулась программной статьи Мерошевского. Ват упрекнул его в чрезмерной политизации проблемы и ненужном объединении вопроса польской независимости от советской России с такой же независимостью Украины и других восточно-европейских наций: «Если в какой-то мировой конъюнктуре существует для нас (поляков. – *Г.П.*) эмансипация или даже независимость, то, вероятно, лишь в обмен на эксклюзивность, то есть совершенное отрешение от проблем Украины и пр. Или нет, если только не предполагается войны. Но даже и в этом случае не следует идти за этим к русским. Именно! Или – или! Или обращаться к русским, выстроить с ними связь – или ирредентизм (украинский, белорусский, литовский – *Г.П.*). Или делать ставку на войну, или на международную конъюнктуру, на распад империи по достижении какой-то критической точки, что случалось уже не раз, а посему может произойти вновь. “Культура” определенно выбрала эту ставку. А значит, во имя польского дела и ради эффективности воздействия на русских следует отказаться – по крайней мере, на данном этапе – от ввязывания в украинский, белорусский и прочий ирредентизм»³.

Такая осторожная позиция Вата во времена Хрущева основывалась, без всяких сомнений, на пережитом в тюрьмах и ссылках сталинского СССР. Примечательно, что, решительно критикуя позицию парижской «Культуры» в контексте польско-русского диалога, Ват уже в 1960 году прибегает к понятиям, которые вскоре будет относить к Солженицыну, а точнее, к его рассказу «Матрёнин двор». Ват резко отделяет «политику *sensu stricto*» – с ее «жаргоном», «индоктринацией», пусть даже «антибольшевистской» – от республики, которая могла бы в России начаться с прочтения книг Юнга, текста Исаяи Берлина о Толстом, «который прекрасно контрастировал бы с ленинской тягомотиной»⁴, эссе Лешка Колаковского «Что такое социализм?», книги Альфреда Уайтхеда о евреях, социальных очерков Симон Вейль, работы Ортеги-и-Гассета⁵... Несомненно, можно назвать Вата человеком книги, если он видит начало падения коммунистической

¹ У Вата слово «сострадание» по-русски.

² *Wat A. Pisma zebrane*. Т. 4: *Korespondencja*. Cz. 1. S. 150.

³ *Ibid.*

⁴ Здесь, конечно, Ват имеет в виду статью Берлина «Еж и лиса: Эссе о взглядах Толстого на историю» (1953) и статью Ленина «Лев Толстой как зеркало русской революции» (1908).

⁵ *Wat A. Pisma zebrane*. Т. 4: *Korespondencja*. Cz. 1. S. 151.

системы в России не в политической борьбе, а в чтении элитой философских книг, рожденных в культуре современного ему Запада.

Ват успел высказать и еще одно мнение, которое – живи он дольше – несомненно привело бы его к фундаментальной полемике с Солженицыным, особенно после его Гарвардской речи (1978): «Капитальнейшая, возможно, ошибка: пренебрежение Мерошевского – брезгливое и неприязненное по отношению к западной демократии – творческой свободой в искусстве, духовным ценностям. Русские читатели, в руки которых может попасть “Культура” – интеллектуалы, высокие чины, студенты <...> их мучит душевный голод. Надо разбудить их аппетит к духовной и культурной свободе всякого рода и вида, к красоте и разнообразию жизни (свободного общества), к произвольности, даже к интеллектуальному анархизму, к тому, что бескорыстно (*gratuit*). Возвеличивать то, что в СССР притаптывается и затаптывается: свободную литературу, искусство, пусть даже и абстрактное, религиозную мысль»¹.

Беседы Вата и Милоша, записанные на магнитофонную пленку в 1965 году, были опубликованы лишь в 1977 году в Лондоне, в эмиграционном издательстве «Polonia book fund», через десять лет после смерти Вата. За это время успел увидеть свет весь «Архипелаг ГУЛАГ» (1973–1975), поэтому публикация книги «Мой век» могла спокойно остаться незамеченной – ввиду того, что в ней затронуты те же проблемы, которые так всесторонне описал Александр Солженицын. Однако этого, к счастью, не произошло. Последнее на сегодняшний день польское издание книги Вата вышло в краковском издательстве «Universitas» в 2011 году. Это издание снабжено текстами польских интеллектуалов, бывших оппозиционеров, которые рассказывают, какую роль сыграл «Мой век» в их личной биографии, особенно в 1980-е годы, когда Польша, с меньшим или большим успехом сумела завершить процесс выхода из коммунизма. В издании 2011 года книгу «Мой век» Вата часто сравнивают по значению и влиянию на польские умы с «Архипелагом ГУЛАГом»². Существенная схожесть взглядов Александра Вата и Александра Солженицына видна особенно

¹ Wat A. Pisma zebrane. T. 4: Korespondencja. Cz. 1. S. 149.

² Томас Венцлова пишет: «Прочел воспоминания Вата “Мой век” – плод совместных встреч у магнитофона с Чеславом Милошем. Из написанных когда-либо книг о коммунизме эта – одна из наиважнейших, ее следует поставить в один ряд с произведениями Александра Солженицына и Надежды Мандельштам. Особенная ценность «Моего века» заключается в том, что Ват говорит о России как человек извне – с Запада, тем не менее, с глубоким знанием и пониманием этой страны. Его знания о коммунизме могут поспорить со знанием любого человека, познавшего эту идеологию изнутри. И в то же время, оценка Вата – оценка, данная с определенного расстояния» (Venclova T. Aleksander Wat: Obrazoburca. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1997. S. 9). «После смерти Сталина произошло масштабное возрождение литературы факта, в чем трудно не усмотреть некоей исторической иронии. Отойдя от своей более ранней, оруэлловской, сути, данная литература сыграла значительную роль в упадке системы, породившей ее и заставившей ее служить себе. “Мой век” Вата и “Архипелаг ГУЛАГ” Солженицына – два ярчайших примера этой литературы» (Ibid. S. 184).

в том, что оба отрицают связь советского коммунизма с историей дореволюционной России и отмечают логическое развитие Сталиным преступных идей и политики Ленина.

Литовский исследователь Томас Венцлова в монографии об Александре Вате замечает, что Вата более всего занимала феноменология места заключения в тоталитарной стране: с точностью, могущей конкурировать с солженицынскими описаниями, Ват представляет права и обычаи системы ГУЛАГа во всех их ипостасях. Но ситуацию лишения свободы в трудах Вата можно также интерпретировать и более общо, и более фигурально (метафорически) – таким же образом, как это делал Оден в известной эпитафии на смерть Йейтса. Лишение свободы связано ведь с общим состоянием человека, отнюдь не только в XX веке¹.

Существуют переводы «Моего века» на многие европейские языки. Английский, правда, в сокращении, под названием «My Century. The Odyssey of a Polish Intellectual», появился впервые в 1988 году в Беркли в издательстве «University of California press» (новое издание, тоже сокращенное, в переводе известного писателя Роберта Лурье – в 2003). Уже в XXI веке увидели свет немецкий (2000), французский (2000), нидерландский (2001), испанский (2009), итальянский (2013), румынский (2014) переводы. Жаль, что эта воистину великая книга до сих пор не дождалась перевода на русский.

¹ *Venclova T. Aleksander Wat: Obrazburca. S. 386.*



МУЗЕЙНО-ВЫСТАВОЧНОЕ ПРОСТРАНСТВО

Г.А. Тюрина

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО АЛЕКСАНДРА СОЛЖЕНИЦЫНА В ПРОСТРАНСТВЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ

В рамках конференции, посвященной Солженицыну в искусстве, нельзя не вспомнить выставку материалов из архива писателя, которая проходила в декабре 2013 – феврале 2014 года в стенах Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Музей и прежде обращался к не совсем «профильным» для него авторам, солженицынской выставке предшествовали экспозиции, посвященные Борису Пастернаку, Дмитрию Шостаковичу, Марине Цветаевой. По убеждению президента ГМИИ Ирины Александровны Антоновой, очень важно представить современному зрителю творчество выдающихся деятелей отечественного искусства в контексте мировой художественной культуры.

Для представления литературного труда Александра Солженицына в качестве такого контекста были выбраны офорты Рембрандта из собрания музея – опоясывая всё выставочное пространство, произведения великого голландца создавали постоянную переключку, буквально звучащий диалог с рукописями писателя. Экспозицию, получившую название «Александр Солженицын: Из-под глыб», составили не только рукописи, но и письма, документы, рабочие инструменты, личные вещи, печатные издания и книги самиздата, картины (более 100 экспонатов)¹. Проект выставки, разработанный дизайнером Э.И. Белоусовым, сочетал разные формы подачи материала: и традиционные витрины, в которых размещались оригиналы рукописей, документов, писем, и сенсорные панели, предоставившие возможность «полистать» рукописи, и компьютерные проекторы, выводящие на экраны ленты фотоматериалов. Была разработана особая система освещения, разного для разных участков экспозиционного пространства. Нашли в нем свое место и два книжных шкафа

¹ См. каталог выставки: Александр Солженицын: Из-под глыб: Рукописи, документы, фотографии: К 95-летию со дня рождения: [Выставка в ГМИИ им. А.С. Пушкина, 9 декабря 2013–9 февраля 2014] / [авт.-сост. Н.Д. Солженицына, Г.А. Тюрина]. М.: Русский путь, 2013.

с образцами печатных изданий Солженицына: в одном – книги на русском языке, в другом – на иностранных (европейских и азиатских), всего около тысячи книг.

Выставка имела большой успех у публики, которая согласно отмечала замечательную органичность найденной дизайнером концепции экспонирования (вполне современной) с эстетикой представляемого материала. Значительную долю аудитории составили школьники, для которых сотрудниками отдела по изучению наследия А.И. Солженицына Дома русского зарубежья была разработана экскурсия в формате школьного урока – педагоги с радостью использовали такую возможность, поскольку на изучение произведений писателя в программе отводится недостаточно часов. Полный «детективных» сюжетов рассказ о жизни Солженицына всегда встречал живой и непосредственный отклик детей, каждый из которых находил в экспозиции что-то важное для себя¹.

Ежедневно на огромной плазме перед Итальянским двориком музея демонстрировалась видеозапись лекции-экскурсии по выставке Н.Д. Солженицыной, снятой телеканалом «Дождь», который ведет летопись выставочной жизни ГМИИ². Представлению выставки была посвящена авторская программа И.А. Антоновой «Пятое измерение» на телеканале «Культура»³. В работу над выставкой и в связи с выставкой было вовлечено множество людей разных профессий (художники, музейщики, архивисты, инженеры, компьютерщики, звукорежиссеры, журналисты и проч.), и никого из них прикосновение к творческой вселенной Солженицына не оставило равнодушным⁴.

Такие же отклики и отзывы мы слышали от посетителей подобной экспозиции в Женеве, где в мае 2011 года материалы писателя впервые были представлены широкой публике. Выставка под названием «Солженицын: Отвага писать» была организована в единственном в мире специализированном музее рукописей (Fondation Martin Bodmer). Музей хранит собрание одного из крупнейших коллекционеров XX века Мартина Бодмера (1899–1971), которое в полноте отражает историю человеческой письменности, начиная с шумерских глиняных клинописных табличек и вавилонских печатей и заканчивая автографами современных писателей. Среди 150 тыс. экспонатов, наполняющих фонды музея, фрагмент египетской «Книги мертвых» (V век до н.э.), один из древнейших папирусов с текстом евангелия от Иоанна (начало III века н.э.), средневековые манускрипты, автографы Данте, Гёте и Шиллера, партитуры Моцарта,

¹ См.: Волков С.В. Уроки выставки // Солженицынские тетради: Материалы и исследования. М.: Русский путь, 2014. Вып. 3. С. 222–235.

² Доступна на сайте телеканала и официальном сайте писателя www.solzhenitsyn.ru в разделе «Видео».

³ Демонстрировалась 21 января 2014 года. В передаче приняли участие Н.Д. Солженицына и Б.Н. Любимов.

⁴ См. выдержки из книги отзывов выставки: Солженицынские тетради: Материалы и исследования. Вып. 3. С. 208–221.

Бетховена, Шуберта и Вагнера, письма Микеланджело, портрет Данте работы Боттичелли, рисунки Пикассо, а также уникальные образцы инкунабул (среди них – 42-строчная Библия Гутенберга, до 1931 года принадлежавшая России) и первоизданий, самые значительные из них – полные собрания первых публикаций Шекспира и Сервантеса.

Здание музея построено по проекту швейцарского архитектора Марио Ботта в 2003 году. Постоянная экспозиция располагается в двух просторных залах, находящихся под землей и оснащенных самым современным оборудованием. С особой тщательностью организовано освещение: точечный свет фонариков освещает витрину с экспонатами, лишь когда к ней подходит посетитель: отсутствие яркого света важнейшее условие для хранения манускриптов.

Концепция выставки архива Солженицына была разработана ее куратором Жоржем Нива и художником музея Элизабет Машере. Сердцем экспозиции стала витрина с рукописью «Архипелага ГУЛАГа» (1965–1967), сооруженная в виде ковчега. Впрочем, все экспонаты произвели очень сильное впечатление на посетителей, получивших возможность собственными глазами увидеть «живые» свидетельства того, о чем они прочли в книгах Солженицына. Многие делились своими переживаниями с сотрудниками музея, которые после закрытия выставки сделали о ней короткий, но очень увлекательный фильм. По их согласному свидетельству, рукописи Солженицына естественно вписались в историю письменной культуры человечества, представленную в музее.

Назову еще одну выставку, которая стала самостоятельным художественным произведением. Это созданная десять лет назад передвижная книжная выставка «Памяти Александра Солженицына (1918–2008)», работа художника-дизайнера Ю.В. Решетникова¹. Она задумывалась как юбилейная к 90-летию писателя в декабре 2008 года, однако кончина Солженицына изменила название выставки, ставшей первой выставкой его памяти (впервые была представлена 3 сентября 2008 года на открытии XXI Московской международной книжной выставки-ярмарки на ВВЦ). Экспозиция состоит из 20 стендов. В верхней части стендов помещены фотоколлажи, отражающие этапы жизненного пути Солженицына, в нижней представлены его книги на русском и иностранных языках начиная с легендарного одиннадцатого номера «Нового мира» за 1962 год, образцов самиздата, изготовленных в годы запрета произведений Солженицына на родине, и заканчивая новинками российских и зарубежных издательств (представлены более 70 издательств разных стран мира и переводы на 34 языка – всего более 200 книг)². Стенды складные, выставка

¹ Юрий Васильевич Решетников (1937–2012) – художник, режиссер, педагог, член Союза дизайнеров России, автор постоянных экспозиций Государственного Лермонтовского музея-заповедника «Тарханы» и Государственного историко-литературного и природного музея-заповедника Александра Блока в Шахматове.

² См.: Памяти Александра Солженицына: 1918–2008: Каталог передвижной книжной выставки / сост. Н.Д. Солженицына. М.: Русский путь, 2009.

легко собирается и транспортируется. Экспозиция замечательно смотрится в любых стенах. Так, в июне 2015 года она идеально вписалась в интерьер первой линии ГУМа в рамках фестиваля «Книги России».

Упомяну еще одну форму существования Солженицына в музейном пространстве – когда сам писатель становится объектом внимания художника. Такое внимание оказывалось Солженицыну с момента его появления на литературном небосклоне в 1962 году. На просьбы позировать Солженицын неизменно отвечал отказом¹. Тем не менее в 1960-е было создано несколько изображений писателя, которые художники делали по памяти и визуальное впечатление от немногочисленных фотографических карточек, которые передавались читателями из рук в руки. Одно из таких произведений – бюст писателя, находящийся сейчас в центре внимания публики выставки «Оттепель», которая проходит в Государственной Третьяковской галерее на Крымском валу². Работа Нины Ильиничны Нисс-Гольдман (1892–1990) – легендарной фигуры в истории отечественного искусства. Бюст находится в фондах Третьяковки, датируется широко – «1960-е». Здесь Солженицын изображен с бородой, и это позволяет уточнить датировку – «вторая половина 1960-х», то есть эта работа создавалась в годы, когда пора официального признания писателя уже миновала³.

Сегодня известно несколько (по крайней мере, три) бюста Солженицына того времени работы Нисс-Гольдман. Так, один из них находится в постоянной экспозиции Вологодской областной картинной галереи.

Из скульптурных портретов последних лет примечателен бюст Солженицына работы Григория Потоцкого (2000), переданный автором в дар Дворцу эквадорской культуры в городе Кито.

Самым титулованным автором художественных портретов писателя является сегодня Таир Салахов⁴. На всех его персональных выставках, которые регулярно проходят на различных площадках, портреты Солженицына находятся в центре экспозиции. Например, портрет писателя 2000-х годов был помещен на афише выставки Таира Салахова в Парижской академии художеств. Картина 2013 года «Александр Солженицын. Красное Колесо» существует в двух видах: на холсте и в виде ковра (огромного – 3 × 2 м).

Из иностранных художников назову только Гао Мана – известнейшего китайского переводчика, специалиста по русской литературе, члена

¹ Письма с подобными просьбами, адресованные Солженицыну, и копии некоторых его ответов находятся в архиве писателя в Троице-Лыкове.

² Выставка проходила 16 февраля – 11 июня 2017 года.

³ Борода была отпущена Солженицыным в целях конспирации во время работы над книгой «Архипелаг ГУЛАГ». См., напр.: *Солженицын А.И. Бодался теленок с дубом: Очерки литературной жизни*. М.: Согласие, 1996. С. 109.

⁴ Таир Теймурович Салахов (р. 1928) – живописец, педагог, народный художник Российской Федерации, вице-президент Российской Академии художеств, член Французской академии искусств, член-корреспондент Королевской Академии изящных искусств Сан-Фернандо в Мадриде.

Российской академии художеств. Он создал целую галерею портретов русских писателей, в этом ряду присутствует и Солженицын (1998). Он сидит в кресле в хрестоматийной шубе А.Н. Островского. Надо заметить, что это определенная тенденция – вписывать Солженицына в русскую литературную традицию посредством уже привычных зрителю визуальных образов. Таков портрет Анатолия Зверева (1978), на котором Солженицын представлен совершенно узнаваемыми пушкинскими чертами¹.

Отраден факт обращения к личности и творчеству Солженицына молодого поколения отечественных художников. Современное искусство разнообразно, и эта тема тоже решается очень по-разному. В 2013 году в Москве и Петербурге состоялись выставки, посвященные 25-летию Российской академии живописи, ваяния и зодчества, где были представлены работы ее выпускников, в том числе, ростовая скульптура Александра Солженицына, созданная Викторией Тищенко. В 2016 году в галерее современного искусства «Винзавод» впервые была представлена картина Ивана Ягодкина «Художник Ивашев-Мусатов показывает Солженицыну картину “Замок Святого Грааля”», выполненная в абстрактной манере.

Примером еще мало привычного для нас творческого направления является проект под названием «Выход один», созданный в 2016 году по мотивам книги «Архипелаг ГУЛАГ». Он был реализован в Музее уличного искусства Санкт-Петербурга художником из Екатеринбурга Славой ПТРК. На трехэтажном кирпичном здании бывшего завода в проемах окон он нарисовал решетки. Руки заключенных на этих решетках от этажа к этажу поднимаются всё выше, а на последнем, третьем этаже их уже нет, решетки разорваны – заключенные нашли единственный выход из тюрьмы, прямо в небо.

Еще одно любопытное произведение было представлено во время социокультурной акции «Книговорот», которая в 2014 году проводилась в Улан-Удэ: портрет Солженицына был собран из 7 тысяч кусочков бумаги размером 2 × 2 см.

Неоднократно в последние годы проводились конкурсы иллюстраций к книгам писателя. Особенно глубокое впечатление на зрителей произвели работы студентов Ивановского областного художественного училища им. М.И. Малютина. Они были созданы в 2009 года в рамках программы по развитию читательской активности «Большое чтение», которая была посвящена Солженицыну.

В нашем коротком обзоре мы упомянули лишь некоторые примеры обращения художников к личности и наследию Александра Солженицына – нам хотелось обозначить разнообразие творческих решений этой темы. Несомненно, в будущем появятся новые интересные формы, ведь многогранное наследие Солженицына – мощный источник вдохновения для всех, кто к нему прикасается.

Закончим словами И.А. Антоновой из ее рассказа о выставке в Пушкинском музее:

¹ Александр Солженицын: Из-под глыб... С. 269, 274.

«Основная тема Рембрандта (и особенно его офортов) была народная жизнь. Вот уж кто понимал эти балансы добра и зла. Недаром вся его система офортов построена на какой-то немислимой по тонкости, по этому балансу игре тьмы и света. Вот тот главный художественный язык его, который способен изобразить всё!

Собственно, он делает то, чего нельзя сделать – он изображает это духовное начало в человеке: светлое и темное. И все эти сгущения. Возьмите его знаменитые “Три креста” (“Голгофу”), эту настоящую ораторию света и тьмы, когда люди вокруг трех крестов – они неистовствуют, они скорбят, а кто-то же смеется, а кто-то припадает. А “Христос перед народом”, когда его Пилат выводит, – тут люди, они же все разные, одни рыдают, другие смеются.

И мне кажется, что это то, что есть в творчестве Александра Исаевича, он очень это чувствует! Он не однозначно берет: плохие-хорошие. Даже в его плохих есть и просветленность, и какое-то сомнение, и какое-то желание что-то понять. Это очень интересно!»¹

¹ Фрагмент передачи «Пятое измерение» (Телеканал «Культура», 21 января 2014).

Н.Т. Ашимбаева

**ВЫСТАВКА «ДОСТОЕВСКИЙ И СОЛЖЕНИЦЫН.
СКРЕЩЕНИЯ СУДЕБ И ТВОРЧЕСТВА»**

Музей Ф.М. Достоевского в Петербурге
6 октября – 25 ноября 2014

«Достоевский и Солженицын. Скрещения судеб и творчества» – под таким названием осенью 2014 года в петербургском Музее Ф.М. Достоевского прошла выставка. Ее авторы поставили перед собой задачу сопоставить биографии и творчество двух писателей, их отношение к радикальным движениям, взгляды на историю и пути России и многое другое.

Ф.М. Достоевский и А.И. Солженицын – знаковые имена в русской истории и культуре XIX–XX веков. При всем глубоком различии творческих миров двух писателей, между ними есть и сходство в переломных моментах биографии, и точки пересечения во взглядах на некоторые



Выставка
«Достоевский
и Солженицын.
Скрещения судеб
и творчества» в Музее
Ф.М. Достоевского
Петербург. 6 октября –
25 ноября 2014
Фотография
А. Опочанского

проблемы общественной жизни. Безусловно, А.И. Солженицын всегда помнил о творчестве великих русских писателей Толстого и Достоевского, и опыт каждого из них имел большое значение для создателя «Одного дня Ивана Денисовича», «Архипелага ГУЛАГа» и эпопеи «Красное Колесо». Сопоставления творчества Солженицына с Толстым и Достоевским звучали не раз. Л.И. Сараскина отмечала: «Местоположение Солженицына как бы “между” Толстым и Достоевским – любимая тема западной публицистики»¹. Солженицыну постоянно задавали вопрос о связи его творчества с наследием русской классики, конечно, прежде всего, назывались имена Толстого и Достоевского. Отвечая на эти вопросы, Солженицын неизменно говорил о большом значении и Толстого, и Достоевского, но не раз подчеркивал сильное духовное влияние Достоевского на его творчество. Можно привести несколько высказываний писателя на эту тему из некоторых его интервью:

«...Вся традиция XIX века так или иначе воспитывала нас. Толстой и Достоевский всегда, на каждом из нас отразились. <...> А если уж теперь говорить о более позднем возрасте, когда появились нравственные вопросы, то Достоевский ставит острее, глубже, современнее, более провидчески»².

«...Конечно, есть писатели особенно любимые, кто особенно влияет. Наибольшее влияние на меня, определяющее, оказали Пушкин, Толстой и Достоевский. Каждый по-своему. <...> По своим духовным установкам Достоевский мне гораздо ближе Толстого»³.

«К Толстому я ближе по форме повествования, по форме подачи материала, по множеству лиц, реальных обстоятельств. А к Достоевскому я ближе по старанию понять духовную, человеческую сторону процесса истории. Но оба они для меня учителя, конечно, оба»⁴.

Количество прямых упоминаний Достоевского во всем объеме художественных произведений Солженицына и в его публицистике не так уж велико. Значимо именно внутреннее, глубинное присутствие Достоевского в творческом мире Солженицына⁵.

Работая над созданием выставки, посвященной сопоставлению двух великих писателей, разделенных столетием, авторы стремились к тому, чтобы внешне очевидная мысль о существовании важных точек пересечения в их судьбах нашла бы убедительное, зримое выражение.

¹ Сараскина Л.И. Достоевский в созвучиях и притяжениях (от Пушкина до Солженицына). М.: Русский путь, 2006. С. 545.

² Солженицын А.И. Телеинтервью на литературные темы с Н.А. Струве (март 1976) // Солженицын А.И. Публицистика: в 3 т. Ярославль: Верх.-Волжск. кн. изд-во, 1996. Т. 2. С. 445.

³ Он же. Интервью с Хилтоном Крамером, критиком «Нью-Йорк Таймс» (20 апреля 1980) // Там же. С. 524, 525.

⁴ Он же. Интервью с Дэвидом Эйкманом для журнала «Таймс» (25 мая 1980) // Там же. Ярославль: Верх. Волга, 1997. Т. 3. С. 325.

⁵ Сопоставление творческих методов двух писателей проведено в кн.: Краснов В.Г. Солженицын и Достоевский: Искусство полифонического романа. [Б.м.], 2012.

Первая часть выставки была посвящена теме тюрьмы и каторги, которая соединяет общим, хотя и разным опытом Достоевского-каторжника и Солженицына-лагерника. Оба писателя поплатились за свои мечты о справедливом устройстве общества на основе социализма.

Достоевский был арестован 29 апреля 1849 года за участие в социалистическом кружке М. Петрашевского. Затем – Петропавловская крепость, следствие, эшафот на Семеновском плацу, отправка в Сибирь, Омский острог, солдатская служба в Семипалатинске – в общей сложности десять лет жизни писателя.

Солженицын, будучи командиром батареи звуковой разведки, воевавшей в составе 68-й артбригады в Восточной Пруссии, был арестован 9 февраля 1945 года. Причиной ареста стала перехваченная военной цензурой переписка Солженицына с его другом Н. Виткевичем, содержавшая критику Сталина. Друзья мечтали о «социализме с человеческим лицом». После ареста – этап, следствие, московские тюрьмы, лагеря, каторжный Экибастуз, ссылка – в общей сложности 11 лет.

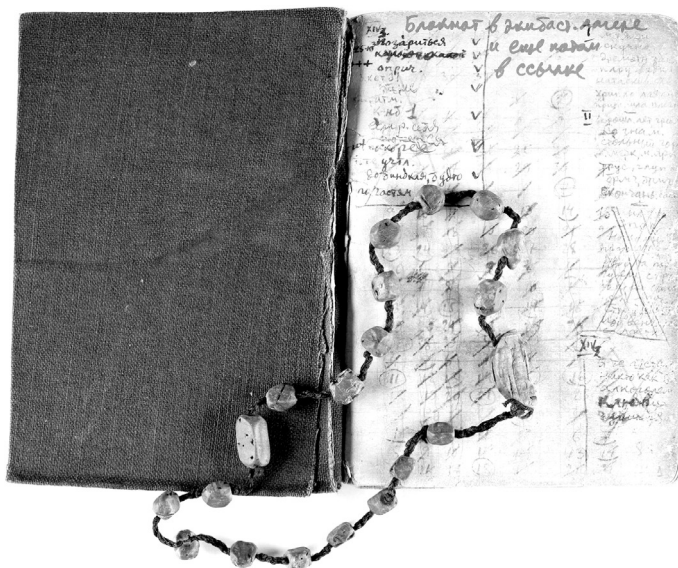


Константин
Трутовский
Портрет молодого
Достоевского. 1847
Итальянский
карандаш

Сергей
Ивашёв-Мусатов
Солженицын
в Марфинской
шарашке. 1949
Карандаш

В этом разделе параллели выстраиваются с большой убедительностью. Внешние факты и ключевые события в жизни каждого разделяет промежуток в сто лет. И для Достоевского, и для Солженицына арест явился ударом, разрубившим жизнь на две неравные части, и так случилось, что все, что было до ареста, стало своеобразным прологом к главному трагическому испытанию тюрьмой и каторгой. Обоим писателям в момент ареста было по 27 лет, обоим судьба привела в казахские степи, которые фоном присутствовали в этой части экспозиции. Оба обрели свободу после смерти властелина-гонителя – Николая I, И. Сталина.

Но еще более важная параллель выстраивается в плане существенного изменения мировоззрения Достоевского и Солженицына. Благодаря испытанию тюрьмой и каторгой каждый из них получил мощный



Лагерный блокнот и четки А.И. Солженицына

Блокнот – самодельная записная книжка в синей ветхой матерчатой обложке, сшитые черными нитками листы бумаги в клетку

Автограф А.И. Солженицына

Простой карандаш, чернила

Экибастуз, Кок-Терек (Казахстан). Первая половина 1950-х

Четки – 20 зерен на сплетенном из ниток шнуре. Экибастуз, 1950

Фотография А. Опочанского

импульс к творчеству всех последующих лет. Здесь завязался узел главных тем в произведениях писателей, здесь сформировался их новый взгляд на мир и на человека. Параллелизму документов и фотографий соответствуют выразительные переключки высказываний обоих писателей об отношении к народу, о значении тюремного опыта, об обретении веры.

Достоевский (по воспоминаниям А.Н. Майкова): «...Почем вы знаете, – может быть, там, наверху, то есть Самому Высшему, нужно было меня привести в каторгу, чтоб я там что-нибудь узнал, то есть узнал самое главное, без чего нельзя жить, иначе люди съедят друг друга, с их материальным развитием <...>. И этого уж много. И из-за этого стоило пойти на каторгу»¹.

А.И. Солженицын в «Архипелаге ГУЛАГе»:

«...Я оборачиваюсь к годам своего заключения и говорю, подчас удивляя окружающих: “Благословение тебе, тюрьма!” <...> Все писатели, писавшие о тюрьме, но сами не сидевшие там, считали своим долгом

¹ Майков А.Н. Из речи на заседании Славянского благотворительного общества 14 февраля 1881 г., посвященном памяти Ф.М. Достоевского // Биография, письма и заметки из записной книжки Ф.М. Достоевского. СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1883. С. 57 (3-я пагин.)



выражать сочувствие к узникам, а тюрьму проклинать. Я – достаточно там посидел, я душу там взрастил и говорю непреклонно:

– Благословение тебе, тюрьма, что ты была в моей жизни! (А из могил мне отвечают: – Хорошо тебе говорить, когда ты жив остался!)¹

Авторы выставки стремились показать в единстве скрещения внутренней, творческой проблематики с внешними, предметными атрибутами «каторжной» биографии двух писателей.

В отдельной витрине были представлены мемориальные предметы: телогрейка

А.И. Солженицына, его лагерный блокнот и четки, сделанные им самим, с их помощью он запоминал стихи, которые сочинял в лагере и не имел возможности их записывать (так сложилась поэма «Дороженька»).

Из реалий, связанных с пребыванием Достоевского в Сибири, – ножные кандалы каторжника XIX века, найденные на территории Омского острога, а также Сибирская тетрадь, в которую он записывал каторжный фольклор.

Здесь же рукописные материалы: запись-воспоминание об аресте Достоевского, сделанная им в альбоме молодой девушки Ольги Милюковой; страницы «Архипелага ГУЛАГа» – глава «Арест», в которой Солженицын рассказал, как был арестован он, молодой офицер батареи звуковой разведки.

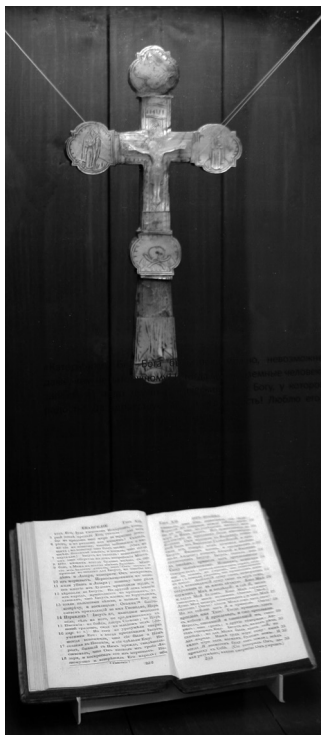
Писатели, творчество которых пришлось на разные исторические эпохи, каждый по-своему пережил суровый экзистенциальный опыт, оба пришли к вере. И у Достоевского, и у Солженицына находим высказывания о том, что с раннего детства они воспитывались в семьях, где были крепки



Витрина
с предметами
и рукописными
материалами,
связанными
с заключением
Ф.М. Достоевского
и А.И. Солженицына
Фотография
А. Опочанского

Телогрейка
А.И. Солженицына
Экибастуз
(Казахстан)
Начало 1950-х
Плотная
хлопчатобумажная
ткань, утеплитель
из ваты
Фотография
А. Опочанского

¹ Солженицын А.И. Архипелаг ГУЛАГ, 1918–1956: Опыт художественного исследования // Малое собр. соч.: в 7 т. М.: ИНКОМ НВ, 1991. Т. 6: Ч. III–IV. С. 385.



Фамильный крест А.И. Солженицына и «каторжное Евангелие» Ф.М. Достоевского

Распятие: дерево, перламутр. Иерусалим. Вторая половина XIX века
 Господа нашего Иисуса Христа Новый Завет. – Первым изданием. СПб.:
 В тип. Российского Библейского общества, 1823. В издательском кожаном
 переплете с крапчатым обрезом.
 (Аналог личного Евангелия Ф.М. Достоевского, хранящегося в Российской
 государственной библиотеке)
 Фотография А. Опочанского

православные традиции. «Я происходил из семейства русского и благочестивого»¹, – вспоминал Достоевский в «Дневнике писателя». «Я был воспитан в христианской православной вере», – подчеркивал Солженицын. – Но затем, в ходе образования в советской школе <...> я испытал постепенное охлаждение к церкви. <...> И было несколько студенческих лет, когда я считал себя марксистом. Однако в глубине всегда была жива привязанность к церкви, усвоенная с детства»². Опыт каторги и лагеря заново открыл для каждого безграничный источник жизни и спасения именно в вере. В романе «Братья Карамазовы» Митя, накануне суда, готовясь к ужасным испытаниям, говорит брату Алеше о спасительной любви к Богу: «Каторжному без Бога быть невозможно, невозможнее даже, чем не каторжному! И тогда мы, подземные человеки, запоем

из недр земли трагический гимн Богу, у которого радость! Да здравствует Бог и его радость! Люблю его!» (15; 31). Эти слова можно было прочитать на выставке в витрине, где находились семейный крест А.И. Солженицына и «каторжное Евангелие» Достоевского.

Трагическая память о каторге глубоко вошла в творчество Достоевского, ее присутствие ощутимо едва ли не во всех художественных произведениях и в публицистике после каторжного периода. Солженицын, создавая свои произведения, имел в памяти опыт великого предшественника, который сопровождал его собственному творчеству в течение всей жизни.

Вторая часть экспозиции была построена на творческих, литературных переключках с Достоевским, которые присутствуют во многих произведениях Солженицына: «Один день Ивана Денисовича», «Матрёнин двор», «В круге первом», «Архипелаг ГУЛАГ»,



Кандалы узника Омского острога.
 XIX век
 Металл
 Фотография
 А. Опочанского

¹ Достоевский Ф.М. Дневник писателя // Полн. собр. соч.: в 30 т. Л., 1972–1990. Т. 21. Л., 1980. С. 134. (Далее ссылки на это издание в тексте с указанием тома и страницы).

² Солженицын А.И. Пресс-конференция в Лондоне (11 мая 1985) // Солженицын А.И. Публицистика. Т. 3. С. 107–108.

«Раковый корпус» и первый узел «Красного Колеса» – «Август Четырнадцатого». Мир Солженицына – это мир писателя XX века, воплотившего в своем творчестве его трагические реалии. Его жизнь после освобождения из лагеря – это героика труда и одинокого противостояния государственной системе, которая даже после XX съезда не готова была раскрыть в полной мере правду о сталинских лагерях, о безвинных жертвах, о масштабах репрессий карательной машины против своего народа. В грандиозном по объему и по литературной и исторической значимости, в самобытном наследии Солженицына постоянно ощущается «фоновое» присутствие Достоевского, высвечиваются «параллели».

С публикацией «Одного дня Ивана Денисовича» в 11-м номере журнала «Новый мир» за 1962 год обществу открылся мир советских лагерей так же, как ровно 100 лет назад, в 1862 году с появлением в печати «Записок из Мертвого дома», читатели узнали о русской каторге. Эти столь разные и по стилистике, и по объему произведения связывало одно: взгляд на каторгу как на трагедию народа. Публикация «Одного дня Ивана Денисовича» немногим друзьям Солженицына, кто прочитал повесть, казалась практически невозможной по цензурным условиям. Рукопись (под заглавием «Щ-834») была передана Твардовскому редактором «Нового мира» А. Берзер, знавшей его слабость к народной теме, со словами, что это «про крестьянина» (по другой версии, более прямо: «Лагерь глазами мужика!»). Твардовский, потрясенный произведением неизвестного автора, сразу вспомнил о «Записках из Мертвого дома» Достоевского: «Печатать! Печатать! ... Говорят, убили русскую литературу. Черта с два! Вот она в этой папке с завязочками»¹.

Народной линии и взгляду на незаметного, обычного человека из народа как на «лучших людей» Солженицын остался верен на протяжении всего творчества. Таковы его герои Иван Денисович, Матрёна («Матрёнин двор»), Спиридон («В круге первом»), Арсений Благодарев («Август Четырнадцатого»), простые солдаты и многие другие. Отношением к людям из народа как к «лучшим людям» Солженицын близок Достоевскому. Удивительна почти дословная перекличка размышлений Достоевского в «Дневнике писателя» о «лучших людях» с финалом рассказа Солженицына «Матрёнин двор». «Лучшие люди, – писал Достоевский, – эта тема

«О, если б все-то народы, даже самые высшие и интеллигентные в Европе, знали твердо и согласно условились, кого считать своими истинными лучшими людьми, — тот ли вид имела бы Европа и европейское человечество? <...> Лучшие люди, — эта тема стоит того, чтоб сказать о ней несколько слов. Это те люди, без которых не живет и не стоит никакое общество и никакая нация...» («Дневник писателя»)

Первая страница мемуарной заметки «Матрёнин двор» с оценкой А. Твардовского

«Удивительная вещь... Удивительно, как могли не заметить... Это поистине Иван Денисович! Тем можно всё на кулш сплести, в путь... Ведь у него не Матрёна, а вся русская деревня под парозатата и дубовыми...» (Анна Ахматова в эссе «Лидия Чуковская»)



Матрёна Васильевна Захарова, прототип героини рассказа, 1956 г.

Матрёна Васильевна Захарова
Деревня Мильцево Владимирской области. 1956
Фотография
А.И. Солженицына

¹ См. историю публикации «Одного дня Ивана Денисовича» в кн.: Сараскина Л.И. Александр Солженицын. М.: Мол. гвардия, 2008. С. 480–483. (ЖЗЛ: Биография продолжается: сер. биогр.; вып. 9).

стоит того, чтоб сказать о ней несколько слов. Это те люди, без которых не живет и не стоит никакое общество и никакая нация...» (23; 153).

Эту мысль словно подхватывает Солженицын: «И только тут <...> выплыл передо мною образ Матрёны, какой я не понимал ее, даже живя с нею бок о бок. <...> 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»¹. Вряд ли в данном случае можно говорить о прямом цитировании. Скорее всего, здесь нашло выражение единство отношения к человеку из народа, к народному характеру. В той же главе «Лучшие люди» «Дневника писателя» Достоевский писал: «... “Лучший человек” по представлению народному – это тот, который не преклонился перед материальным соблазном, тот, который ищет неустанно работы на дело Божие, любит правду и, когда надо, встает служить ей, бросая дом и семью и жертвуя жизнью» (23; 161).

В этом и во всех последующих разделах выставки материалы, относящиеся к творчеству Солженицына, сопровождаются параллелями с произведениями Достоевского, выстроена «переключка» высказываний двух писателей о народе, о смысле жизни, о России. Складывается диалог, в котором их взгляды по многим существенным проблемам сближаются, но в иных случаях и расходятся, этот диалог с Достоевским ведут и герои Солженицына. Как и у Достоевского, в его произведениях «русские мальчики» обращаются к экзистенциальным проблемам, к вопросам этики поступка в сложной ситуации.

Таков эпизод пилки дров в романе «В круге первом», когда Нержин и Сологдин, подобно «русским мальчикам» Достоевского, ведут философский разговор и вспоминают героев Достоевского – Ставрогина

На выставке
Фотография
А. Опочанского



¹ Солженицын А.И. Матрёнин двор // Малое собр. соч. Т. 3: Рассказы. С. 145–146.

и Свидригайлова (прежде всего, это Сологдин, так как Нержин, alter ego автора, в тот момент плохо знал Достоевского). И тут возникает «карамазовский вопросик»: «...что делать с урками?», на который Сологдин отвечал: «перестрелять!»¹ Конечно, здесь явная отсылка к беседе Алеши и Ивана (глава «Бунт»), только ситуация становится еще жестче, злее, равно как и в сравнении старой каторги XIX века с реальностью ГУЛАГа: «Пошла лютая жизнь, и уже не назовут заключённого, как при Достоевском и Чехове, “несчастненьким”, а пожалуй только – “падло”»².

Второй раздел выставки вместил большой объем материала: от публикации «Одного дня Ивана Денисовича» до «Архипелага ГУЛАГа» и высылки Солженицына за границу. На небольшом выставочном пространстве были последовательно проведены параллели с творчеством Достоевского, которые ярко высветились и в кульминационный момент: вручения Солженицыну Нобелевской премии. В отдельной витрине экспонировались диплом нобелевского лауреата и костюм, в котором А.И. Солженицын был на церемонии вручения премии. В другой витрине были размещены подлинные предметы, связанные с Пушкинской речью Достоевского: январский выпуск «Дневника писателя» за 1881 год, где была опубликована Пушкинская речь, с автографом Достоевского, лавровый венок, которым он был увенчан. Так же, как в биографиях Солженицына и Достоевского «рифмуются» каторжный и лагерный периоды, в определенную параллель выстраиваются и их общественные триумфы. Между витринами с Нобелевской лекцией Солженицына и с Пушкинской речью Достоевского были размещены портреты писателей и фрагмент Нобелевской лекции, в которой Солженицын, говоря о глобальной проблематике современного мира, обратился к Достоевскому, развернув целое историко-философское размышление о соловьевском «триединстве Истины, Добра и Красоты» и их судьбах в «кровожадной истории». Оттолкнувшись от «загадочно оброченной» Достоевским фразы: «Мир спасет красота», Солженицын приходит к обнадеживающей мысли, что если «... прямые поросли Истины и Добра задавлены, срублены, не пропускаются, – то может быть причудливые, непредсказуемые, неожиданные поросли Красоты пробьются и взовьются <...> и выполнят работу за всех трёх?



Нобелевский фрак
А.И. Солженицына
Середина 1970-х
Фотография
А. Опочанского

¹ Солженицын А.И. В круге первом // Малое собр. соч. Т. 1: В круге первом. С. 162–163.

² Он же. Архипелаг ГУЛАГ // Малое собр. соч. Т. 6. С. 406.

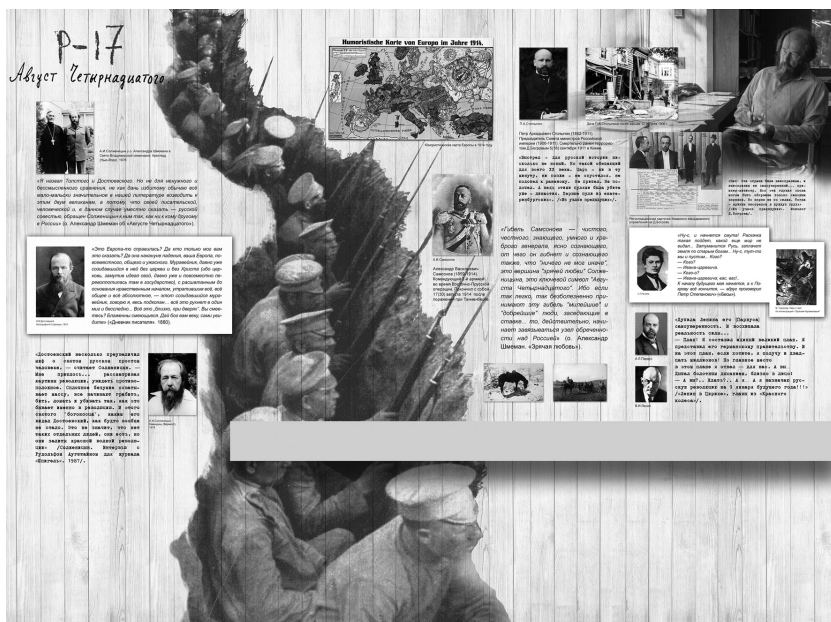
И тогда не обмолвкою, но пророчеством написано у Достоевского: “Мир спасет красота”. Ведь ему дано было многое видеть, озаряло его удивительно.

И тогда искусство, литература могут на деле помочь сегодняшнему миру?»¹

Отдельный раздел экспозиции был посвящен роману «Август Четырнадцатого», первому из грандиозной эпопеи «Красное Колесо», буквально насыщенному перекличками с тематикой «Бесов» Достоевского, особенно в части, посвященной Столыпину и его убийце Богрову. Для Солженицына убийство Столыпина – это знаковое, символическое событие, отбросившее тень на все последующие события революционных лет в России, это сбывшееся пророчество Достоевского, прозвучавшее особенно сильно в «Бесах». Реальный Богров на фотографии из его личного дела в Киевском жандармском управлении словно встраивается в галерею героев-бесов Достоевского и идеально соответствует образу убийцы из романа Солженицына, направляющемуся к Столыпину по проходу между театральными креслами для своего рокового выстрела.

Очень выразительной реминисценцией из Достоевского в «Августе Четырнадцатого» является диалог-галлюцинация между Лениным и Парвусом (эпизод, вошедший впоследствии в книгу «Ленин в Цюрихе»). Эта фантастическая сцена является прямой репликой к главе «Иван-царевич» в «Бесах», когда Петр Верховенский высказывает Ставрогину свою заветную, безумную мысль – поставить его во главе мятежа как символ, как загадочного «Ивана-царевича»:

«Август Четырнадцатого»
Раздел выставки
Фотография
А. Опочанского



¹ Солженицын А.И. Нобелевская лекция // Солженицын А. Публицистика. Т. 1. С. 9–10.

«...Ну-с, и начнется смута! Раскачка такая пойдет, какой еще мир не видал... Затуманится Русь, заплачет земля по старым богам... Ну-с, тут-то мы и пустим... Кого?

– Кого?

– Ивана-царевича.

– Кого-о?

– Ивана-царевича; вас, вас!» (10; 325)

И словно вторя Верховенскому, Парвус также лихорадочно и настойчиво хочет увлечь своей идеей Ленина:

«Душила Ленина его самоуверенность. И восхищала реальность силы. Вытаращивал бледные глаза, похлопывал губой с неровными усами:

– План! Я составил единый великий план. Я представил его германскому правительству. И на этот план, если хотите, я получу и двадцать миллионов! Но главное место в этом плане я отвёл – для **вас**. <...>

– А вы?.. ждате?.. А я...

Этот купол – не меньше ленинского, пол-лица – голый лоб, пол-голова – темя со слабыми волосами. И – беспощадный, нечеловеческий ум во взгляде:

– А я – назначаю русскую революцию на 9 января будущего года!!!¹

Этот эпизод в экспозиции сопровождался, с одной стороны, фотографиями Ленина и Парвуса, а с другой – иллюстрацией М. Чураковой к главе «Черт. Кошмар Ивана Карамазова», подчеркивавшей сходство в изображении бреда, ирреальности происходящего.

В событиях нечаевского дела многие деятели революционно-демократического движения усматривали лишь уродливое отклонение от нормы революционной этики, но Достоевский увидел в нем страшные симптомы разрушительной общественной болезни. Также и Солженицын изобразил в «Августе Четырнадцатого» не реального революционного деятеля А.Л. Парвуса, а некоего беса-искусителя, явившегося Ленину в болезненном состоянии. Здесь Солженицын следовал художественному методу, который Достоевский определил как «фантастический реализм», с помощью которого в явлениях, выпадающих из обыденного хода вещей, открывается их сущность.

Эти смысловые контрасты и «скрещения» были подчеркнуты, акцентированы не только прямым сопоставлением цитат и документов, но и с помощью художественного решения. Все «достоевские» сюжеты были размещены на отдельных плоскостях и слегка выдвинуты от основного, «солженицынского» поля экспозиции, что подчеркивало хронологическую, а в иных случаях и смысловую дистанцию. Вся выставка в целом была задумана так, чтобы она могла прочитываться и в то же время иметь запоминающийся визуальный образ.

Главным в жизни обоих писателей всегда был сам процесс творчества, литературный труд. В отдельной витрине на выставке были представлены мемориальные предметы из рабочего кабинета А.И. Солженицына: его

¹ Солженицын А.И. Ленин в Цюрихе. Париж: YMCA-Press, 1975. С. 110–111.



Писательская
витрина
Личные вещи
А.И. Солженицына
Фотография
А. Опочанского

пишущая машинка, столик, на котором она стояла возле рабочего, очки, лупа, письменные принадлежности. По своему творческому методу, литературному мастерству Солженицын – писатель XX века. Лев Лосев писал о «виртуозном писательском мастерстве» Солженицына и видел в его творчестве близость к Хлебникову, Ремизову, Цветаевой¹. Не случайно у Солженицына всегда был огромный интерес к словам, словарям и словотворчеству, о чем свидетельствуют пространные выписки из словаря Даля, создание им самим Словаря языкового расширения. В «писательской витрине» были помещены рукописные материалы, связанные с работой Солженицына над словом: выписки из словаря Даля, для которых у него была заведена специальная тетрадка. Над условным столом писателя был помещен портрет Достоевского работы В. Фаворского. Любовь к слову также сближает Солженицына с Достоевским, который записывал в своей «Сибирской тетради» словечки и колоритные выражения сотоварищей по каторге, многое из этого материала вошло потом в тексты его романов.

И Достоевский, и Солженицын вынуждены были жить за границей. Достоевский провел в европейских скитаниях более четырех лет, не мог вернуться в силу тяжелых материальных обстоятельств. Солженицын, как

¹ Лосев Л. Солженицын и Бродский как соседи. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. С. 287, 291–292.

известно, в феврале 1974 году был выслан из СССР и вернулся через 20 лет. Обоим писателям было знакомо чувство изгнанничества и тоски по родине, хотя причины, по которым они оказались вне страны, условия жизни каждого из них в эти годы, да и время, проведенное за границей, были разными. В письмах Достоевский постоянно высказывал мысли о желании поскорее вернуться в Россию и опасения о том, что вдали от родины может оскудеть его писательский дар: «И как можно выживать жизнь за границей? Без родины – страдание, ей-богу! Ехать хоть на полгода, хоть на год – хорошо. Но ехать так, как я, не зная и не ведая, когда ворочусь, – очень дурно и тяжело. От идеи тяжело. А мне Россия нужна, для моего писания и труда нужна (не говорю уже об остальной жизни), да и как еще! Точно рыба без воды; сил и средств лишаешься» (Из письма А. Майкову. 16/28 августа 1867. Женева; 28, 2; 204). Живя в Европе, Достоевский всеми помыслами был связан с Россией, напряженно следил по газетам, что происходит на родине, обсуждал все события в своей переписке с ближайшими корреспондентами А.Н. Майковым и Н.Н. Страховым, постоянно подчеркивая, что окружающая европейская жизнь остается ему чуждой. И в этом тоже немалое сходство существует между двумя писателями.

После своего насильственного отъезда за границу на протяжении всех двадцати лет жизни вне России Солженицын, вопреки самым неблагоприятным политическим обстоятельствам и прогнозам, полному запрету, существовавшему на его творчество и даже на само его имя на родине, верил, что вернется: «Я просто живу в этом ощущении: что обязательно я вернусь при жизни. При этом я имею в виду возвращение живым человеком, а не книгами, книги-то, конечно, вернутся»¹. Исследователь

Я.А. Гордин
и Н.Д. Солженицына
на выставке
6 октября 2014
Фотография
А. Опочанского



¹ Солженицын А.И. Из телеинтервью с М. Магэриджем для Би-би-си. Лондон, 16 мая 1983 // Солженицын А.И. Публицистика. Т. 3. С. 140.



Н.Д. Солженицына
Санкт-Петербург,
6 октября 2014
Фотография
А. Опочанского

творчества Солженицына Ж. Нива писал о его «практически полной сосредоточенности на России»¹. Возвращение в Россию произошло 27 мая 1994 года.

Жизнь вне России и возвращение писателей на родину – тема последнего раздела экспозиции.

В отдельной витрине были помещены издания произведений Солженицына, распространявшиеся в фотокопиях («самиздат»), а также вышедшие за границу и запрещенные в Советском Союзе.

Во время работы выставки демонстрировались фильмы С. Мирошниченко «Жизнь не по лжи», «На последнем плесе», «Слово»; звучала запись чтения поэмы «Дороженька» в исполнении А.И. Солженицына.

В церемонии открытия выставки 6 октября принимала участие Наталия Дмитриевна Солженицына. 7 октября в зале Литературно-мемориального музея Ф.М. Достоевского прошел вечер встречи с Н.Д. Солженицыной, который посетили более 100 человек.

Выставка «Достоевский и Солженицын. Скрещения судеб и творчества» привлекла большое количество посетителей, многие из которых оставили свои отзывы. Приведем лишь некоторые.

«Дорогие коллеги! Большое спасибо за выставку и за вечер встречи с Н.Д. Солженицыной. С уважением и товарищеской признательностью. *Тутренко Т.Г.* 7.10.2014».

«Замечательная и красивая выставка! Спасибо огромное организаторам и всем, кто принял непосредственное участие! Узнали много новых фактов из биографии поэтов. Почерпнули для себя много нового. Параллель судеб наших классиков, на наш взгляд, очень точно передана. 08.10.14. [*Две подписи нрзб.*]».

«Когда в моей жизни происходят неприятные события, а сил едва хватает, я вспоминаю о Достоевском и Солженицыне, о тех испытаниях, которые пришлось преодолеть двум великим писателям. Творчество Федора Мих<айловича> и Александра Исаевича – моя точка опоры. Спасибо огромное за выставку, за возможность еще раз подумать о любимых писателях, поразмышлять над глубокими мыслями (и записать их в своем сердце)! Пусть эту выставку посетят как можно больше людей (я обязательно порекомендую своим знакомым)! Спасибо! Любовь Миковоз из Беларуси. 28.10.2014».

«Большое спасибо за выставку. Невероятно понравилась как по дизайнерскому оформлению, так и по философскому наполнению. Истории двух великих писателей прочитываются легко, а пересечения в судьбах и творчестве представлены особенно изящно и выразительно. Особенно

¹ Нива Ж. Александр Солженицын: Борец и писатель / пер. с фр. В.А. Петрова в сотрудничестве с автором. СПб.: Вита Нова, 2014. С. 81.

понравилась великолепная атмосфера, наполненная особым духом, великой духовной составляющей жизни обоих писателей.

P.S. Невероятно радует отношение сотрудников к посетителям.
Большое спасибо! 29.10.14. [*Подпись нрзб.*]»

Отзывы посетителей выставки стали для авторов подтверждением их концепции: выставка в литературном музее может и должна обращаться к сложной литературно-общественной проблематике, связанной с жизнью и творчеством писателей, рассматривать их биографии в контексте истории, стремясь сочетать интеллектуальную, содержательную часть с ярким, выразительным художественным решением.

Выставка была создана на основе подлинных предметов, документов, а также фотографий, предоставленных Русским благотворительным фондом Александра Солженицына и Наталией Дмитриевной Солженицыной.

Были экспонированы предметы из собрания Литературно-мемориального музея Ф.М. Достоевского, а также фотографии, книги и документы, которые предоставили Российская национальная библиотека, Государственный музей политической истории России, НИЦ «Мемориал».

Авторы выставки: Н. Ашимбаева, Б. Тихомиров, художник А. Опочанский выражают свою самую глубокую признательность Наталии Дмитриевне Солженицыной за предоставление ценных подлинных предметов для экспонирования на выставке, Галине Андреевне Тюриной за помощь и Людмиле Ивановне Сараскиной, научному куратору выставки.

Е.Ю. Колбановская

А.И. Солженицын в музейном пространстве России и зарубежья

Великие люди от нас не уходят, особенно творцы-художники. Их образ, а главное, их творчество с нами пребывают, их присутствие даже усиливается. И в личном плане, и в более широком, общественном, образ Александра Исаевича все больше высветляется, все больше присутствует.

Н.А. Струве¹

Мое выступление посвящено, главным образом, рассказу о первом в России государственном музее Александра Солженицына, открывшемся в 2015 году в родном городе писателя, Кисловодске. Но прежде мне хотелось бы напомнить о некоторых событиях, которые памятли многим присутствующим на нашей конференции – о самых первых шагах возвращения писателя в отечественное культурное пространство после долгих лет изгнания и запрета.

Это возвращение началось раньше, чем было официально объявлено властями, только в самом конце 1980-х позволившими напечатать на родине книги писателя (не забудем, что указ об отмене уголовной статьи и возвращении гражданства Солженицыным был издан в сентябре 1991 года). Невероятным событием казалась возможность публичного представления художником Ильей Глазуновым в июле 1988 году картины «Мистерия XX века», где среди прочих персонажей изображен Солженицын. 11 декабря 1988 года в Москве, в Центральном Доме кино, состоялся вечер, посвященный 70-летию Солженицына, на котором выступили А.С. Смирнов, Ю.Ф. Карякин, Ю.Н. Афанасьев. Группа писателей предложила Секретариату правления Союза писателей СССР восстановить

¹ День Памяти Александра Исаевича Солженицына 3 августа 2009 // URL: <http://www.bfrz.ru/?mod=news&id=69> (дата обращения: 02.08.2009).

Солженицына в рядах Союза¹. Еще прежде, летом 1988 году, был напечатан призыв Е.Ц. Чуковской вернуть писателю советское гражданство².

Когда читатели получили, наконец, на рубеже 1980–1990-х годов открытый доступ к произведениям Солженицына, навстречу ему поднялось движение «снизу», не навязанное никакими официальными постановлениями. В октябре 1990-го депутаты Городского совета города Рязани напишут Солженицыну в Кавендиш (США): «Ваши книги и письма – противоядие, спасающее души людские от безумной отравы XX века». Это фрагмент телеграммы, известившей писателя, что он удостоен звания почетного гражданина города Рязани, в том же году первая мемориальная доска, посвященная Солженицыну, появилась на его доме по ул. Урицкого, где он жил с 1957 года³.

В 1994 году мемориальные доски появились сразу на двух школах. В Ростове-на-Дону, где Александр Исаевич учился: «Здесь, в школе № 15 (Малевица), с 1927 по 1936 год учился Александр Солженицын». В настоящее время на стене школы висит вторая доска: первую, алюминиевую, содрали охотники за цветным металлом. В Рязани на фасаде школы № 2, где Солженицын работал учителем, читаем: «В этом здании с 1957 по 1962 год преподавал русский писатель, лауреат Нобелевской премии Александр Исаевич Солженицын». История этого учебного заведения очень богата, и доска, посвященная писателю, не единственная на этом здании. Она соседствует, в частности, с доской, посвященной еще одному Нобелевскому лауреату – академику И.П. Павлову. Существует и мемориальный класс имени А.И. Солженицына, где представлены уникальные экспонаты: оригинальные автографы писателя – журналы 10 «А» и «Б» классов за 1960/61 учебный год, заполненные его рукой, телескоп XIX века, один из тех, что Солженицын использовал для занятий в рамках курса астрономии, который преподавал в те годы. Есть и документы, связанные с посещением писателем Рязани после возвращения на родину в 1994-м, например, издание рассказов с дарственной надписью. Сегодняшние

¹ Об отмене постановления Секретариата правления СП РСФСР от 5 ноября 1969 года об исключении Солженицына из членов Союза писателей // Информационный бюллетень Секретариата правления СП СССР. М., 1989. № 6. С. 4.

² Чуковская Е.Ц. Вернуть Солженицыну гражданство СССР // Книжное обозрение. М., 1988. № 32. 5 авг.

³ Избрание Солженицына почетным гражданином Рязани прошло в остром противостоянии депутатов Горсовета с областными властями. Напомним ответ писателя, опубликованный впервые в газете «Рязанские вести» от 26 ноября 1990 года: «21 октября 1990. Глубоко тронут вашим решением – не забыть меня среди рязанцев. Да, я прожил в Рязани 12 лет, с 1957 по 1969, полных напряжённого труда и важных для моей жизни. За это время я привязался к Рязани, к её лучшим местам, от которых и школа моя была как раз недалеко, и к её чудесным окрестностям. Ошутил и принадлежность города к коренной Руси. В нынешнее тяжелейшее время для России тяжко придётся и Рязани. Желая вам мудрых решений, которые помогли бы рязанцам – и жить, и дышать. А главное – вырастить детей не в цинизме и не в безнадежности. Мой поклон землякам и рязанской земле. А. Солженицын».

учителя и ученики школы проводят очень ценную исследовательскую работу – собирают воспоминания свидетелей жизни и работы Солженицына в Рязани. Его ученики пишут: «Все занимались физикой с удовольствием. А на урок астрономии учитель мог принести томик классической прозы, найти в тексте описания звезд и прочитать их глазами астронома. Оказывалось: даже классики, любившие смотреть на звезды, были не всегда точны. Невозможно было представить Солженицына кричащим “Вон из класса!” или грозящим “Без родителей в школу не являйся!”»¹.

В 2003 году в Рязанском колледже электроники был создан музей рассказа «Для пользы дела», написанного весной 1963 года в Солотче (поселок в 20 км от Рязани) и опубликованного в том же году журналом «Новый мир». Прототипами рассказа стали студенты и преподаватели колледжа (в начале 1960-х – техникума), им посвящены информационные стенды с музея. Также в его фонде хранятся номер «Нового мира» с дарственной надписью автора (правда, страницы с рассказом в нем отсутствуют – были вырваны в 1974 году в связи с государственным постановлением об уничтожении всех печатных изданий Солженицына после изгнания его из СССР²), несколько принадлежавших писателю вещей – пишущая машинка «Колибри», приемник «Спидола», фотографии, которые передал музею наследник Н.А. Решетовской. Посетив в 1994 году колледж, Солженицын подарил его библиотеке сборник малой прозы «На изломах», на титульном листе которого написал: «В наше тяжёлое время желаю вашим студентам сохранить душевный свет и бодрость». Эта книга сегодня также находится в музее рассказа. На здании колледжа была установлена мемориальная доска: «В этом здании с февраля по апрель 1963 года собирал материал к рассказу “Для пользы дела” русский писатель, лауреат Нобелевской премии, почетный гражданин Рязани Александр Исаевич Солженицын».

В 1990-е годы был наконец-то официально зарегистрирован и получил свой «паспорт» астероид, который еще 8 октября 1969 года был открыт советским астрономом Людмилой Черных в Крымской обсерватории и назван в честь Александра Солженицына³.

В 2003 году мемориальная доска была установлена на доме в поселке Черноморский в Крыму, где жили и окончили свои дни близкие друзья Солженицына – Николай Иванович и Елена Александровна Зубовы. «В этом доме летом 1959 года и весной 1962 года в семье своих друзей – Николая Ивановича и Елены Александровны Зубовых – жил выдающийся

¹ Цит. по: Сараскина Л.И. Солженицын. М.: Мол. гвардия, 2009. С. 275.

² Блинущов А. Александр Солженицын в Рязани. История, культура и традиции Рязанского края // URL: <http://www.history-ryazan.ru/node/13962> (дата обращения: 12.04.2012).

³ Имена новооткрытым планетам утверждает специальная комиссия Международного центра по малым планетам (Кембридж, США), но даже эта организация смогла утвердить имя Солженицына только в 1990-м. См.: Schmadel L.D. Dictionary of minor planet names. 5th ed., rev. and enlarged. New York; Heidelberg: Springer, 2003. P. 423.

писатель современности, лауреат Нобелевской премии Александр Исаевич Солженицын». О знакомстве и общении Солженицына с Зубовыми в этой аудитории напоминать нет нужды, замечу только, что в доме в Черноморском в течение десятилетия было одно из главных конспиративных хранилищ произведений Солженицына¹.

Первый государственный указ об увековечении памяти писателя был подписан президентом Российской Федерации Д.А. Медведевым через три дня после его кончины, 6 августа 2008 года. Правительству Москвы было рекомендовано назвать в честь писателя одну из улиц российской столицы. Также меры по чествованию Солженицына должны были быть предприняты в Кисловодске, где он родился в 1918 году, и в Ростове-на-Дону, где писатель жил с 1924 года и где окончил университет². Большая Коммунистическая улица в Москве была переименована в улицу Александра Солженицына, его имя присвоено значимому культурному объекту столицы – Дому русского зарубежья на Таганке.

В Кисловодске 11 декабря 2008 года, в день 90-летия писателя, состоялось открытие мемориальной доски на здании центральной городской библиотеки, которой также было присвоено имя Солженицына. В этом, 2017 году, старейшая в городе библиотека празднует большую дату – 110 лет.

11 декабря 2008 года на здании железнодорожного вокзала в городе Свободном Амурской области открыли мемориальную доску. «Здесь 9 июня 1994 года, возвращаясь из эмиграции, великий русский писатель А.И. Солженицын встречался с жителями города». В Свободном, столице БАМлага, находилась пересыльная тюрьма, через которую прошли десятки тысяч невинных узников, в их числе отец Павел Флоренский, поэты Николай Заболоцкий и Осип Мандельштам, Анастасия Цветаева и многие-многие другие.

В том же году, к 90-летию автора «Архипелага ГУЛАГа», в польском городе Бродница, где зимой 1945 года капитан Солженицын провел первые дни после ареста (тогда это была территория Восточной Пруссии³), жители и мэр города установили памятный знак с барельефом писателя в парке им. Папы Иоанна Павла II – одном из самых почетных мест города⁴.

В сентябре 2009 года приказом министра образования и науки РФ А.А. Фурсенко обязательный минимум основных образовательных программ по русской литературе XX века был дополнен изучением

¹ См. посвященный Зубовым очерк в Пятом дополнении к мемуарной книге Солженицына: *Солженицын А.И. Бодался теленок с дубом: Очерки литературной жизни*. М.: Согласие, 1996. С. 401–415.

² Дмитрий Медведев подписал Указ об увековечении памяти Александра Солженицына // URL: <http://www.kremlin.ru/events/president/news/1035> (дата обращения: 06.08.2012).

³ В Броднице находился штаб контрразведки СМЕРШ.

⁴ См.: *Солженицынские тетради: Материалы и исследования*. М.: Русский путь, 2014. Вып. 3. С. 285.

фрагментов книги «Архипелаг ГУЛАГ». Сокращенную в четыре раза «школьную» версию с полным сохранением структуры произведения подготовила к печати Н.Д. Солженицына, вдова писателя¹. Рассказы «Один день Ивана Денисовича» и «Матрёнин двор» были включены в школьную программу еще в начале 1990-х.

В ноябре 2009 года имя Александра Солженицына присвоено аллее в крупнейшем парке Рима Вилла Ада (Viale Aleksandr Isaevič Solženicyn). «Открывая табличку, мы даем важный сигнал будущему поколению о необходимости уважения свободы и человеческого достоинства», – отметил мэр города Джанни Алеманно. 11 декабря 2009 года в Самаре повесили пластмассовую мемориальную доску в память автора «Архипелага ГУЛАГа» на остатке стены бывшей Куйбышевской пересыльной тюрьмы. В книге есть фрагмент, который повествует о женщине, стоящей на холме за этой тюрьмой и пристально вглядывающейся в безликую массу заключенных, пытаясь увидеть своего, мужа, брата, а может быть, отца. Солженицын считал, что именно на этом холме необходимо поставить статую женщины как памятник женам и матерям миллионов людей, пострадавших в годы советского террора².

Во вторую годовщину кончины писателя, 3 августа 2010 года, на его могиле в Москве в Донском монастыре был установлен каменный крест работы скульптора Дмитрия Шаховского. Крест освятил наместник Донского монастыря епископ Павлово-Посадский Кирилл в сослужении братии монастыря.

Осенью 2010 года в Рязанском государственном университете им. С.А. Есенина была открыта именная Солженицынская аудитория. В витринах представлены автографы и дарственные надписи писателя 1960-х и 1990-х годов, стены украшают репродукции фотографий, отражающих рязанский период его жизни. На филологическом факультете

¹ Солженицын А.И. Архипелаг ГУЛАГ, 1918–1956: Опыт художественного исследования. Сокр. изд. / [сокращение, вступ. ст., справочн. аппарат Н.Д. Солженицыной]. М.: Просвещение, 2010.

² «Это было на Куйбышевской пересылке, в 1950 году. Пересылка располагалась в низине (из которой, однако, видны Жигулёвские ворота Волги), а сразу над ней, обмыкая её с востока, шёл высокий долгий травяной холм. Он был за зоной и выше зоны, а как к нему подходить извне – нам не было видно снизу. На нём редко кто и появлялся, иногда козы паслись, бегали дети. И вот как-то летним и пасмурным днём на круче появилась городская женщина. Приставив руку козырьком и чуть повода, она стала рассматривать нашу зону сверху. На разных дворах у нас гуляло в это время три многолюдные камеры – и среди этих густых трёх сотен обезличенных муравьёв она хотела в пропасти увидеть своего! Надеялась ли она, что подскочит сердце? Ей, наверно, не дали свидания – и она взобралась на эту кручу. Её со дворов все заметили, и все на неё смотрели. У нас, в котловинке, не было ветра, а там наверху был изрядный. Он откидывал, трепал её длинное платье, жакет и волосы, выявляя всю ту любовь и тревогу, которые были в ней. Я думаю, что статуя такой женщины, именно там, на холме над пересылкой и лицом к Жигулёвским воротам, как она и стояла, могла бы хоть немного что-то объяснить нашим внукам» (Солженицын А.И. Архипелаг ГУЛАГ, 1918–1956: Опыт художественного исследования // Собр. соч.: в 30 т. М.: Время, 2011. Т. 4. С. 481).

университета ведется активная исследовательская работа студентов под руководством к.ф.н., доцента А.В. Софронова.

Еще в 2008 году с идеей увековечить память Александра Солженицына в Париже выступил депутат партии «Новый центр» Жером Дюбю. Дебаты о выборе подходящего места шли несколько лет, и только в 2012 году имя писателя присвоено скверу на одной из центральных площадей города Порт Майо (Jardin Alexandre Soljenitsyne). Площадь сквера более 1600 м², в нем растут более ста лип. Это излюбленное место парижан для прогулок в выходные дни, поскольку сквер одно из немногих мест в Париже, где не запрещается на лужайках играть в футбол.

Восемнадцать лет вынужденного изгнания семья Солженицыных провела в США, близ городка Кавендиш (штат Вермонт). Уезжая на Родину, Александр Исаевич встретился с жителями Кавендиша и поблагодарил их:

«Вы сердечно поняли меня и простили мне необычность моего образа жизни, и даже всячески оберегали мою частную жизнь, за что я вам был глубоко благодарен все эти годы и завершающе благодарю сегодня! Ваше доброе отношение содействовало наилучшим условиям моей работы.

Я проработал здесь почти восемнадцать лет – и это был самый продуктивный творческий период моей жизни, я сумел сделать всё, что я хотел. Часть моих книг, те, которые в хорошем английском переводе, я сегодня преподношу вашей городской библиотеке. <...>

Изгнание – всегда тяжело, но я не мог бы вообразить места лучшего, чем Вермонт, где бы ожидать нескорого, нескорого возврата на родину¹.

И хотя в США не очень-то любят литературные музеи, 5 марта 2013 года жители Кавендиша и местное историческое общество приняли решение создать музей Солженицына². По решению городского совета музей размещается в здании одной из бывших церквей. Там уже организована фотовыставка, и в прошлом году была издана для местных школьников книжечка с биографией писателя³.

В сентябре 2013 года на аллее Нобелевских лауреатов Белгородского университета открыли первый памятник Александру Солженицыну в России. Еще прежде там были установлены памятники писателям Ивану Бунину и Михаилу Шолохову. Автор солженицынской скульптуры Анатолий Шишков изобразил своего героя сидящим на табурете в простой одежде и грубых лагерьных ботинках. На постаменте выгравированы

¹ Солженицын А.И. Прощальное слово в Кавендише (28 февраля 1994 года) // Солженицын А.И. Публицистика: в 3 т. Ярославль: Верх. Волга, 1997. Т. 3. С. 472.

² После отъезда Солженицына был поставлен спектакль о его жизни в Вермонте. Роль писателя исполнял мэр города Ричард Свэк. Он вспоминает: «Я читал его (Солженицына) работы, они очень серьезные и очень продуманы. Я был глубоко поражен, что такой человек выбрал именно наш городок для своей работы, и что мы имели возможность жить рядом с человеком мировой величины» (URL: http://www.nnov.org/forum/main/?thread=2234182&topic_id=2234183&do=read (дата обращения: 08.11.2010)).

³ Caulfield M. Aleksandr Solzhenitsyn: The writer who changed history. Cavendish historical society, 2016.

слова, написанные Солженицыным в 1990 году: «Школьные учителя должны быть отборной частью нации, призванные к тому: им вручается все наше будущее»¹.

26 октября 2013 года необычный музей открылся в поселке Мезиновский Владимирской области. Еще в 2003 году, к 85-летию Солженицына стараниями учительницы русского языка и литературы местной школы Екатерины Петровны Колесниковой был организован мемориальный класс, посвященный героине рассказа «Матрёнин двор» и его автору, преподававшему в этой школе в 1956/57 учебном году. Жил Солженицын в двух километрах от школы, в деревне Мильцево. Подлинный дом Матрены Васильевны Захаровой не сохранился, уничтоженный пожаром. Во дворе Мезиновской школы по плану старого дома построили новый, восстановив аутентичное внутреннее убранство по тексту рассказа Солженицына и воспоминаниям других очевидцев. Школа получила имя писателя, перед входом установлен его бюст. Экскурсии, которые проводят ученики старших классов, включают посещение школьного музея и избы Матрены.

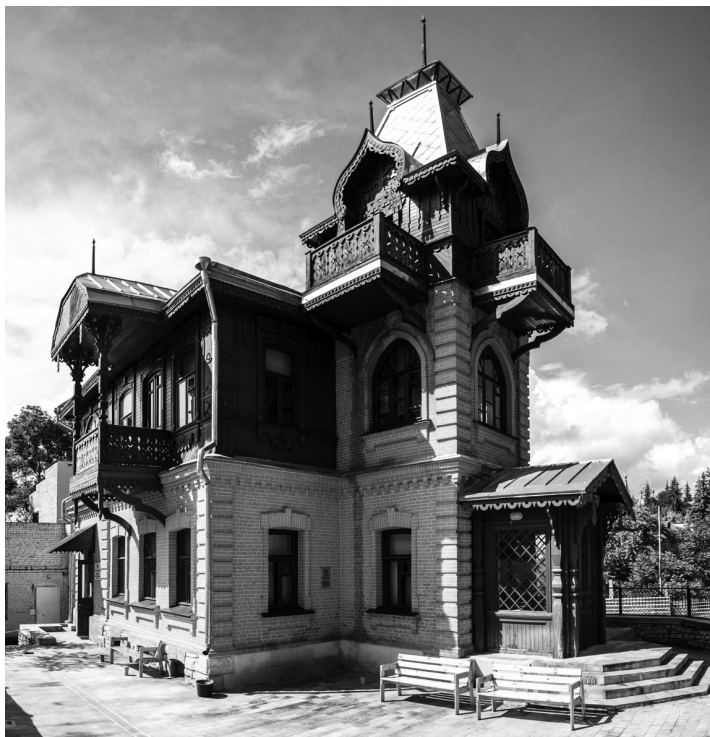
28 июня 2014 года президент России В.В. Путин подписал Указ «О праздновании 100-летия со дня рождения А.И. Солженицына». «Учитывая большое значение творчества А.И. Солженицына для отечественной культуры и в связи с исполняющимся в 2018 году 100-летием со дня его рождения, постановляю принять предложение правительства Российской Федерации о праздновании в 2018 году 100-летия со дня рождения А.И. Солженицына»². Был сформирован организационный комитет по подготовке и проведению этого празднования, разработан и утвержден план мероприятий, властям регионов рекомендовано принять участие в этой работе.

Президентский указ стал большим подспорьем для тех, кто в течение многих лет пытался реализовать свои проекты по увековечиванию памяти писателя. Так, в 2015 году памятник Солженицыну был открыт во Владивостоке на Корабельной набережной, в городе, откуда после возвращения из изгнания началось долгое путешествие Солженицына по родной стране. Инициатором создания памятника стал Морской рыбный порт во Владивостоке, а исполнителем – скульптор Петр Чегодаев.

6 февраля 2015 года открылась постоянная экспозиция в выставочном зале гостиницы «Боровница» в поселке Солотча Рязанской области, посвященная пребыванию в ней Солженицына в начале 1960-х (тогда эта гостиница называлась «Загородная»). Инициатором этого проекта стал владелец гостиницы, меценат В.А. Мазаев. В создании экспозиции приняли участие многолетний сотрудник есенинского заповедника в соседнем

¹ Солженицын А.И. Как нам обустроить Россию? // Солженицын А.И. Публицистика: в 3 т. Ярославль: Верх.-Волжск. кн. изд-во, 1995. Т. 1. С. 561.

² Указ о праздновании 100-летия со дня рождения Александра Солженицына. Владимир Путин подписал Указ «О праздновании 100-летия со дня рождения А.И. Солженицына». 2014. 28 июня // URL: <http://www.kremlin.ru/acts/news/46089> (дата обращения: 28.06.2014).



Константинове К.П. Воронцов и художник Р.А. Лысенина. На выставке представлено большое количество редких фотографий, документов, книг, деталей быта того времени¹.

Наконец, мы подошли к рассказу о первом государственном музее писателя в России – Информационно-культурном центре «Музей А.И. Солженицына», кисловодском филиале Государственного литературного музея. Родной город Александра Исаевича – знаменитый российский курорт. Год столетия Солженицына совпадает с годом 215-летия Кисловодска. Культурная жизнь города первой четверти XX века (маленький Саня Солженицын жил здесь в 1918–1924 годах) одно из направлений исследований нового музея². Это время связано с именами Шаяпина, Прокофьева, Есенина, Мариенгофа, Хлебникова и др. Дом дяди Солженицына, Романа Захаровича Щербака, в котором Саня родился, ныне утрачен. В 1970-е годы, во время запрета писателя на родине, дом был полностью разрушен, а место застроено. С начала 1920 года Саня с матерью жили в доме ее сестры, Марии Захаровны (по мужу Гориной) на улице Льва Толстого (ныне переулок Бородинский). Именно в этом доме,

Информационно-культурный центр «Музей А.И. Солженицына» в Кисловодске («Особняк Гориной»)

¹ См.: Солженицынские тетради: Материалы и исследования. М.: Русский путь, 2016. Вып. 5. С. 312.

² См.: Яновский В. Два века у богатырского ключа (летопись города Кисловодска). Кисловодск: МИЛ, 2010.

получившем устойчивое название «Особняк Гориной», и открыт музей ее знаменитого племянника. Архитектурно дом весьма необычен для Кисловодска. Первый этаж из кирпича, второй – бревенчатый, с башенкой, окнами в виде стрельчатых арок, с резными деревянными балконами, ажурной деревянной резьбой. Местные специалисты со значительной долей вероятности утверждают, что особняк возведен по проекту зодчего Владимира Семенова¹. На открытии музея Н.Д. Солженицына озвучила воспоминания писателя об этом доме, записанные им в 1990-х: «Первое и сразу очень яркое: залитая солнцем небольшая чистая угловая комната, посреди которой я лежу в кровати с веревочной сеткой и помню, куда головой, и понимаю, какой хороший день, а мама подходит со стороны. Почему-то только этот день и момент только и остался от тысячи лежаний в этой кровати». Среди любимых в детстве мест города Солженицын называет высокий обрыв над паровозным кругом, где железнодорожные составы совершали разворот: «Сейчас думаю: называя свои книги то кругом, то колесом, насколько я не вспоминал о Кисловодске, а может быть, заложено оттуда? Может быть, все главные образы и закладываются в том возрасте? Уж во всяком случае, все эти поражающие красные колеса тогдашних паровозов, и еще много лет повидал их, живя близ железных дорог, и в их страшном давящем движении так врезались в детскую память. Первое же появление колеса в романе “Красное Колесо” и есть такое»².

В кисловодском храме Святого великомученика и целителя Пантелеймона маленького Саню крестили. И вот страшное воспоминание раннего детства: «Я в церкви. Много народа, свечи. Я с матерью. А потом что-то произошло. Служба вдруг обрывается. Я хочу увидеть, в чем же дело. Мать меня поднимает на вытянутые руки, и я возвышаюсь над толпой. И вижу, как проходят серединой церкви отметные остроконечные шапки кавалерии Будённого, одного из отборных отрядов революционной армии, но такие шишаки носили и чекисты”. Прервав литургию, с топотом и грохотом пройдя в алтарь, чекисты занялись грабежом – тогда это называлось изъятием церковных ценностей в пользу голодающих»³. В 1965 году церковь разрушили. При непосредственном участии семьи Солженицыных ныне она восстановлена. Первый храм, в котором возобновлено богослужение, нижний храм в честь святой блаженной Ксении Петербургской,

¹ Владимир Николаевич Семёнов (1874–1960) – русский и советский архитектор, действительный член Академии архитектуры СССР. Уроженец Кисловодска, начал свою профессиональную деятельность именно в этом регионе, построив в конце 1890-х – начале 1900-х годов несколько примечательных зданий в Кисловодске, Пятигорске, Ессентуках. В 1932–1934 – главный архитектор Москвы, автор Генерального плана реконструкции Москвы (1935). См.: *Бесолов В.Б.* Научное и творческое наследие династии Семёновых и Северный Кавказ // Вестник Владикавказского научного центра. Владикавказ, 2006. Т. 1. С. 61–67.

² *Болотникова С.* Солженицын: от истоков к славе. 2015. 2 июня // URL: http://kavpolit.com/articles/solzhenitsyn_ot_istokov_k_slave-17140/ (дата обращения: 02.06.2015).

³ Цит. по: *Сараскина Л.И.* Солженицын. С. 105.

освящен 6 июня 2016 года, а 3 августа, в день памяти писателя, в нем была отслужена панихида.

Торжественное открытие Информационно-культурного центра «Музей А.И. Солженицына» в Кисловодске состоялось 31 мая 2015 года. Экспозицию представил директор Государственного литературного музея Д.П. Бак. С приветственным словом выступил председатель комитета Государственной думы по культуре, народный артист России С.С. Говорухин, были зачитаны приветствия министра культуры Российской Федерации В.Р. Мединского и советника президента Российской Федерации В.И. Толстого. В церемонии приняли участие заместитель председателя правительства Ставропольского края И.В. Кувалдина, благочинный Кисловодска протоиерей Иоанн Знаменский, почетные гости – вдова писателя Н.Д. Солженицына и его старший сын Ермолай.

Экспозицию единственного зала музея составили копийные материалы из архива писателя, представленные в семи витринах (художник-дизайнер О.В. Данильченко). Первая посвящена истории семьи Солженицыных на Ставрополье, во второй помещен макет Кисловодска начала XX века. Третья представляет коллаж, отражающий его детство в трагические годы Гражданской войны. Следующие три витрины – поворотные, на них представлены детство и юность Солженицына, его фронтовой путь, арест, заключение, лагерь, ссылка, история первой публикации. Последующий жизненный и творческий путь писателя представлен мультимедийными средствами в замыкающей экспозицию динамической витрине. Экскурсия проводится при помощи индивидуальных планшетов, содержащих множество аудио- и видеоинформации. На втором этаже установлен современный телескоп, в сентябре 2016 года на базе музея открыт астрономический кружок для школьников, который ведут молодые сотрудники Кисловодской Горной станции Главной (Пулковской) астрономической обсерватории РАН Михаил Пашенко и Ярослав Чернов. Особый восторг учащихся вызывают практические занятия. Кисловодская станция – единственная в настоящий момент времени в России, занимающаяся регулярными наблюдениями за Солнцем. По счастливому стечению обстоятельств в 2018 году станции исполняется 70 лет, и этот факт будет обязательно отмечен в ИКЦ «Музей А.И. Солженицына» в год 100-летия писателя.

Солженицынский центр в Кисловодске, которым с момента открытия заведует А.Г. Подольский, только начинает свой музейный путь, но уже сейчас можно утверждать, что он стал неотъемлемой частью культурно-образовательной среды региона. В центре регулярно проводятся лекции, спектр тем довольно широкий: частый гость лектория – заслуженный работник культуры РФ, искусствовед, автор двух десятков книг Борис Матвеевич Розенфельд; сотрудник центра, кандидат исторических наук Вячеслав Яновский знакомит слушателей с жизнью и творчеством Солженицына, историей Кисловодска начала XX века, малоизвестными фактами литературной жизни города; о русской православной традиции рассказывает протоиерей Димитрий Моничев, преподаватель Пятигорского государственного университета. С момента открытия началось активное

сотрудничество солженицынского центра с Государственным музеем-заповедником М.Ю. Лермонтова в Пятигорске. Там есть свой маленький фонд документов и фотографий, посвященных посещению писателем заповедника в 1994 году.

Еще прежде возвращения писателя на родину, в 1990 году, после прочтения первых публикаций его произведений, Пятигорский студенческий театр под руководством Николая Прокопца поставил спектакль «Жить не по лжи»¹, а два года спустя была организована выставка «Возвращение» в Пятигорской библиотеке. В ходе подготовки этих мероприятий библиотекарки Лариса Николаевна Зыбина и Елизавета Артемьевна Лагунова решили написать Александру Исаевичу в Вермонт. Завязалась небольшая переписка, которую пятигорские корреспонденты Солженицына в течение четверти века хранили как огромную драгоценность. 11 декабря 2016 года в рамках вечера, посвященного дню рождения писателя в стенах его кисловодского музея, Л.Н. Зыбина передала в его фонды подлинные письма Солженицына, фотографии, а также сохранившиеся материалы выставки «Возвращение».

Уже несколько лет в день памяти писателя сотрудник кисловодского краеведческого музея «Крепость» Рахима Гочияева проводит солженицынскую проходку по местам, которые посетил Александр Исаевич в 1994 году. В этом мероприятии принимают участие жители города и приезжающие на отдых многочисленные гости. О высоком интересе к музею Солженицына свидетельствует книга отзывов. «Русская литература – самый конвертируемый продукт нашей культуры, она принадлежит всему миру... А кроме того, музей (литературный) может стать коммуникативной и дискуссионной площадкой, местом встречи и общения для самых разных людей, так или иначе причастных к культуре текста», – убежден директор ГЛМ Д.П. Бак².

В настоящее время идет активная работа по организации Культурного центра им. А.И. Солженицына в книжном магазине издательства «УМСА-Press» в Париже, открытие которого запланировано на 19 мая 2017 года. В самом сердце Латинского квартала будет представлена выставка «“Архипелаг ГУЛАГ”: История литературного взрыва». Дело, начатое другом и соратником писателя Никитой Алексеевичем Струве, после его кончины в мае 2016-го продолжили его дети, сын Даниил и дочь Мелания. В «имковскую команду» входят также многолетний сотрудник издательства Наталья Шмеман и помощница Никиты Струве Татьяна Викторова, эксперт по истории культуры русской эмиграции, профессор Страсбургского университета, ныне главный редактор журнала «Вестник РХД». Активное участие в этом деле принимает местная ассоциация друзей «УМСА-Press» и московский Дом русского зарубежья имени Александра Солженицына.

¹ Прокопец Н. Постигание Солженицына: [о творчестве писателя] // Кавказский край. 1991. № 1. С. 9–10.

² Юзефович Г. [Бренд-менеджер] // Итоги. Искусство и культура. 2013. 25 марта. № 12 (876).

В центре внимания выставки «Архипелаг ГУЛАГ»: История литературного взрыва» история публикации романа в декабре 1973 года. Экспозицию составили фрагмент переписки Струве и Солженицына, архивные материалы «невидимок», тайных помощников писателя, которые принимали участие в конспиративной операции по передачи текста книги на Запад. Несколько мемориальных вещей передала для выставки Н.Д. Солженицына. Главный редактор альманаха «Вышгород» Л.Ф. Глушковская прислала из Таллина предметы и письма, связанные с работой Солженицына над текстом книги, которая проходила в эстонском Укрывище в 1965–1967 годах. Жемчужина экспозиции – наборный стол с литературными кассами, на котором сотрудник типографии Леонид Лифарь, брат знаменитого балетного танцора Сержа Лифаря, в обстановке строжайшей тайны набирал текст «Архипелага...»¹.

Ждут открытия музеев Солженицына Москва и Рязань. Еще в июле 2010 года московскими властями было принято решение о создании мемориального музея-квартиры писателя на Тверской улице в доме 12, где семья Солженицына жила в начале 1970-х и где он был арестован в феврале 1974-го. В 1992 году это помещение было предоставлено властями для Представительства Русского общественного фонда помощи бывшим заключенным, организованного писателем в Швейцарии после изгнания из СССР, который функционирует и поныне. В 1994–2004 годах Александр Исаевич еженедельно приезжал в фонд, встречался там с множеством людей, проводил заседания жюри Литературной премии – все это непременно будет отражено в экспозиции музея-квартиры.

Осмысление наследия А.И. Солженицына в музейном пространстве только начинается. Между тем исключительная важность этого процесса для культурной жизни нынешней, и, главное, будущей России очевидна уже сегодня. Одна из опаснейших тенденций современной жизни отражена в результатах опросов общественного мнения последних лет. Социологическое исследование ВЦИОМ, проведенное в 2007 году, в год 70-летия «Большого террора», показало, что 44% россиян затруднились ответить, что вообще значит это словосочетание². Спустя еще десять лет, в 2017-м, ВЦИОМ, Музей истории ГУЛАГа и Фонд Памяти представляют данные первого из цикла исследований, посвященных теме массовых репрессий XX века. Существенное число респондентов (43%), слышавших о репрессиях, склонно соглашаться с тем мнением, что без осуществления репрессий невозможно было сохранить порядок в стране. Несогласных с этим, категорически осуждающих репрессии, лишь немногим больше (49% среди всех опрошенных, 57% – среди тех, в чьих семьях были

¹ Пока сборник материалов конференции готовился к печати, парижский центр Солженицына открыл свою работу. См.: *Прокофьев В.* [Ковчег Никиты Струве. В Париже открылся центр имени Александра Солженицына] // Российская газета. Федеральный вып. М., 2017. № 7275 (109).

² ВЦИОМ. 1937 год в памяти россиян. 2007. 22 окт. Пресс-вып. № 796. URL: <https://wciom.ru/index.php?id=236&uid=3257> (дата обращения: 22.10.2007).

репрессированные)¹. Глубокий раскол общества по отношению к событиям истории родной страны усугубляется катастрофическим падением уровня образования молодежи в этой области. Но не только тема репрессий важна и актуальна в наследии Солженицына. В его литературных произведениях ставятся вопросы, волнующие людей в любую эпоху и в любых исторических условиях. Переизданные в последние годы публицистические работы писателя свидетельствуют о том, что он предвидел многие глобальные проблемы, и многих бед можно было бы избежать, если бы его труды вовремя были внимательно прочитаны². Но и сегодня не поздно учиться у Солженицына, чему каждый его музей должен активно способствовать. Ведь главный принцип его жизни не устаревает никогда: «Одно слово правды весь мир перетянет»³.

¹ ВЦИОМ. Сталинские репрессии: преступление или наказание. 2017. 5 июля; URL: <http://www.wciom.ru> (дата обращения: 05.07.2017).

² См., напр.: Александр Солженицын: С Украиной будет чрезвычайно больно // Российская газета. М., 2014. 16 мая. № 109 (6381).

³ Солженицын А.И. Нобелевская лекция // Солженицын А.И. Публицистика: в 3 т. Ярославль: Верх.-Волж. кн. изд-во, 1995. Т. 1. С. 25.

Д.В. Топилина

ВЫСТАВКА «СОЛЖЕНИЦЫН-ФОТОГРАФ»

Государственный институт искусствознания

16 марта 2017

Выставка «Солженицын-фотограф» представляет не изданные прежде, за малым исключением, материалы архива писателя. Экспозиция состоит из репродукций 50 фотографий, сделанных Александром Солженицыным в конце 1950-х – начале 1960-х годов. Проект выставки разработали сотрудники выставочного отдела Дома русского зарубежья по просьбе Российской государственной детской библиотеки, которая в прошлом, 2016 году, проводила два масштабных всероссийских конкурса для детей и подростков: конкурс чтецов ««Крохотки» вслух» и фотоконкурс ««Крохотки» в объективе». Конкурсы прошли весьма успешно, в них приняли участие более тысячи детей. Финалисты конкурса чтецов были записаны на аудиодиск «Солженицын вслух»¹.

Выставка «Солженицын-фотограф» впервые была показана в рамках этих мероприятий в РГДБ. Поскольку в центре внимания детского фотоконкурса были крохотки, то и выставка работ самого Солженицына формировалась вокруг этой темы. Некоторые из представленных снимков сделаны во время летних путешествий, когда и рождались эти тексты: в путешествиях по Волге и Оке, в велопоходе на Куликово поле, в поездках в Москву и Ленинград, – большие школьные каникулы позволяли учителю Солженицыну подпитывать свое творческое вдохновение поездками по Средней России. В 1961 году он добрался до Сибири и Байкала, куда отправился с целью передать на хранение надежным друзьям, бывшим зэкам, свой литературный архив, отснятый на фото пленку (после того, как он отнес в официальную печать, в журнал «Новый мир», рассказ об

¹ См. о солженицынских проектах РГДБ подробнее: Солженицынские тетради: Материалы и исследования. М.: Русский путь, 2016. Вып. 5. С. 347–348.

одном дне советского заключенного, он допускал возможность своего повторного ареста)¹.

Фотографии, представленные на выставке, – уникальные документы эпохи. Так, снимок разоренного храма и некрополя Казанского монастыря в Рязани – единственное свидетельство истории этого места конца 1950-х годов. Или снимок дома Ипатьева в бывшем Свердловске, где была расстреляна царская семья, снесенный в 1977 году. Но конечно, особую ценность фотографии, сделанные писателем, представляют в связи с его литературным трудом. Только объектив Солженицына сохранил для нас облик Матрены Васильевны Захаровой, героини его знаменитого рассказа, и обстоятельства жизни на Матрёнинном дворе.

Представлена на выставке и история первого знакомства Солженицына с фотокамерой, которое произошло в годы «вечной» казахстанской ссылки, когда после 8 лет тюрем и лагерей писатель поселился в ауле Кок-Терек. Там он познакомился с таким же ссылкой вчерашним зэком Николаем Ивановичем Зубовым, который помог ему организовать конспиративное хранение написанных произведений, не предназначенных для постороннего глаза². Благодаря помощи Зубова, Солженицын смог, наконец, освободить голову от 12 тысяч строк поэмы, которую он сочинял в лагере в уме: «Момент освобождения не меньший, чем выйти за лагерные ворота!» – вспоминал он впоследствии³. Фотосъемка, в первую очередь, была средством хранения написанного. В книге «Бодался телёнок с дубом» Солженицын рассказывает об этом так:

«Едва мы с Николаем Ивановичем [Зубовым] стали на “вольной” службе зарабатывать уже не лагерного масштаба деньги, мы, как два повзрослевших мальчика, осуществили свою давнишнюю мечту: купили по фотоаппарату <...>. Изучили по учебнику технику репродуцирования, в моих лечебных поездках в Ташкент я добывал нестандартные химикалии – и научился отлично делать фильмовые пересъёмки. Недостроенный глинобитный сарай, обвод стен без крыши, служил мне прикрытием от ветра и соседских глаз: едва наступала короткая в Казахстане пасмурность, я спешил туда, там монтировал своё переносное устройство и, ловя

¹ Рассказом Солженицына об истории публикации «Одного дня Ивана Денисовича» начинается его мемуарная книга «Бодался телёнок с дубом». «Я спешил подготовиться к новому опасному периоду жизни. Одно дело прятать рукописи, когда я песчинка среди других таких же; другое – когда я открылся, и Лубянка может проявить более настойчивую любознательность, чем “Новый мир”, и прислать своих неторопливых лоботрясов – поискать, что ж у меня написано ещё» (*Солженицын А.И. Бодался телёнок с дубом: Очерки литературной жизни. М.: Согласие, 1996. С. 37*). Три комплекта фотоплёнок с текстами Солженицын летом 1961 года повез своим друзьям в Пермь, Екатеринбург и Кизел. См.: Там же. С. 410.

² См. посвященный Н.И. Зубову очерк в Пятом дополнении к «Телёнку»: Там же. С. 401–415. См. также издание: *Отношения сердец: Крымские герои произведений А.И. Солженицына: [неопубликованные ранее письма, дневники, документы, фотографии Н.И. и Е.А. Зубовых, очерки] / сост., авт. вступ. ст. и коммент. С.Н. Пушкарев. Симферополь: Магистр, 2004.*

³ *Солженицын А.И. Бодался телёнок с дубом. С. 406.*

постоянное освещение (облака разволакивает или крапает дождь – бросай), спешил фотографировать свои крохотные рукописные листики (самый бóльший – 13 × 18 см)»¹.

Отснятые пленки Зубов мастерски прятал в переплет печатных изданий. К сожалению, снимки рукописей Солженицына того времени не сохранились. Осваивая технику фотографии, писатель набивал руку на съемке окружавшей его жизни. Сделанные им и Николаем Ивановичем Зубовым снимки – пейзажи, бытовые сценки, портреты – пронзительные свидетельства о жизни писателя в ссылке. В соединении с текстом «Архипелага ГУЛАГа», иронично озаглавленным автором «Ссылное благоденствие»², они превращаются в настоящий документальный фильм.

Мы видим панораму Кок-Терека, мазанку, в которой жил ссылный школьный учитель Солженицын, его труды по благоустройству «плодородного» земельного участка, магазин, где писатель продолжил свой вольный трудовой стаж на должности плановика-экономиста, накручивая ручку единственного в ауле арифмометра³.

Солженицын никогда не считал себя мастером фотографии, всегда признавал в этом деле первенство Зубова. После отмены политической ссылки, переселившись в Среднюю Россию, он неизменно отправлял сделанные снимки на профессиональный отзыв Николая Ивановича. Благодаря

¹ Солженицын А.И. Бодался телёнок с дубом. С. 407–408.

² Название шестой главы VI части книги «Архипелаг ГУЛАГ».

³ В фотоснимках окружающей жизни, сделанных Солженицыным в ссылке, тоже отчетливо «звучит» та мягкая добрая ирония, которой с самых первых строк окрашен текст главы «Ссылное благоденствие», иронией, рожденной, несомненно, счастливым чувством возвращения к жизни и надеждам:

- «1. Гвозди велосипедные – 1/2 кило
- 2. Батинка – 5
- 3. Поддувальник – 2
- 4. Стаханы – 10
- 5. Финал ученический – 1
- 6. Глопус – 1
- 7. Спичка – 50 пачек
- 8. Лампа летучий Мыш – 2
- 9. Зубная пасть – 8 штук
- 10. Пряник – 34 кило
- 11. Водка – 156 поллитровок.

Это была ведомость инвентаризации и переоценки всех наличных товаров универсального магазина в ауле Айдарлы. Инспекторы и товароведы кок-терекского райпо составили эту ведомость, а я теперь прокручивал на арифмометре и снижал цену, на какой товар на 7,5 процентов, на другой – на полтора. Цены катастрофически снижались, и можно было ожидать, что к новому учебному году и финал, и глопус будут проданы, гвозди найдут себе места в велосипедах, и только большой завал пряника, вероятно ещё довоенного, клонился к разряду неликвидов. А водка, хоть и подорожай, дольше 1 мая не задержится» (Солженицын А.И. Архипелаг ГУЛАГ, 1918–1956: Опыт художественного исследования // Собр. соч.: в 30 т. М.: Время, 2011. Т. 6. С. 132).

этому обстоятельству и сохранились многие из представленных на выставке фотографий – они были переданы Zubовым доверенным лицам, которые вернули их в архив Солженицына¹.

Поселившись в 1957 году в Рязани, писатель продолжил совершенствование в фотоделе вместе с учениками школы № 2, где он преподавал физику и астрономию. Помимо основной нагрузки, он взял на себя организацию фотокружка и разработал его двухгодичный курс. Текст этого курса, отпечатанный Солженицыным на пишущей машинке, сохранился в фонде школы № 2 в Государственном архиве Рязанской области². Кружок пользовался в школе большой популярностью. Сегодня в мемориальном классе Солженицына на стене можно видеть шуточный стишок, который он сочинил для своих подопечных: «Будь аккуратен исключительно, / Рас-твором чистым дорожа. / Воронка желтая – для проявителя, / Воронка красная – для фиксажа».

Некоторые из фотографий, представленных на выставке, получили высокую художественную оценку профессионального фотосообщества. Высокое техническое качество оригиналов позволяет отпечатать репродукции в значительно увеличенном формате без ущерба для зрительного восприятия. Оригиналы составивших выставку фотографий сделаны дальномерным фотоаппаратом «Зоркий», который выпускался в Советском Союзе до 1956 года³. Отпечатки черно-белые, формат 6 × 9 см. На обороте присутствуют рукописные комментарии Солженицына, некоторые из них приводятся факсимильно.

Приглашаем участников конференции составить собственное впечатление об этих замечательных снимках.

¹ Этими доверенными лицами были Ирина Валерьяновна и Анатолий Яковлевич Куклины – через них в 1970 году Zubов передал Солженицыну хранившийся у него машинописный экземпляр пьесы «Пир победителей», которую автор считал полностью утраченной после ареста КГБ части его архива в 1965-м. «Полюбил я этих молодых. Совсем из другого поколения... пришли они в моё литературное подполье, которому уже было четверть века, пришли всего на один эпизод, всего одну пьесу спасти...» (*Солженицын А.И.* Бодался телёнок с дубом. С. 413). Фотографии, сделанные Солженицыным, Zubов отдал И.В. Куклиной незадолго до своей смерти в 1980 году. См. об этом: *Куклина И.В.* «Глядя на одну и ту же звезду...» // *Солженицынские тетради: Материалы и исследования.* М.: Русский путь, 2013. Вып. 2. С. 210.

² ГАРО. Ф. Р-4340. Оп. 3. Д. 49.

³ Этот фотоаппарат ныне находится в фонде музея А.И. Солженицына в средней образовательной школе поселка Мезиновский, где писатель учительствовал в 1956–1957 годах, живя на Матрёнинном дворе.



В ПРОСТРАНСТВЕ НАУКИ

Н.А. Хренов

ИМПЕРСКИЙ КОМПЛЕКС РОССИИ И ЕГО КРИТИКИ: А.И. СОЛЖЕНИЦЫН

А.И. СОЛЖЕНИЦЫН КАК ВЫРАЗИТЕЛЬ ПОЗДНЕГО ВАРИАНТА
СЛАВЯНОФИЛЬСТВА

В 1988 году в Нью-Йорке вышла книга нашего бывшего соотечественника, ныне проживающего в Америке, А. Янова «Русская идея и 2000 год». Она не была посвящена А.И. Солженицыну. Однако в ней сделана попытка создать и внедрить в сознание людей по ту и по эту сторону железного занавеса образ А.И. Солженицына. Понятно, что личность творца и его образ – это не одно и то же. В книге прослежена история возникновения и эволюции так называемой «русской идеи», которая в XX веке, как утверждал А. Янов, проделав длительный путь изменений и превращений, вновь возродилась в эпоху оттепели. Основой этой идеи была славянофильская мысль, ведь именно славянофилы сулили великое будущее России, будучи уверенными в том, что русские – избранный народ. Эта избранность проявляется, как считали славянофилы, даже в том, что Россия может подарить другим народам свободу. Но, пожалуй, это представление о России и является главным в славянофильской теории. Но с этим связана и так называемая «русская идея».

Так вот, в числе авторов, воскресивших и давших новую жизнь «русской идее», оказался у А. Янова и А. Солженицын. В книге он представлен не только одним из тех, кто близок славянофильским идеям, но последним пророком «русской идеи». И, пожалуй, главным пророком. Поскольку остальные поклонники этой идеи, современники А. Солженицына ныне почти забыты. Раз возникновением «русской идеи» мы обязаны славянофилам, то и получается, что А. Солженицын как носитель этой идеи в позднем варианте оказывается тоже славянофилом, поздним славянофилом. Он представлен фигурой, воскресившей в новой ситуации идеи славянофилов.

Кто же такой А. Янов? Русский философ, который работал и издавал свои книги в Советском Союзе, но затем эмигрировал. Оказавшись на Западе,

он продолжал печатать свои книги и статьи о русской культуре. Поскольку вынужденная эмиграция Солженицына и его выступления в прессе и по телевидению на Западе шумно обсуждались во всем мире, то А. Янов также принял участие в вызванных выступлениями А. Солженицына дискуссиях. Тем более, что в них речь шла не только о русском коммунизме, но о русской культуре и русском народе, о прошлом и будущем России. Иначе говоря, он оказался среди тех, кого сам А. Солженицын называл «нашими плюралистами».

Травля в этих дискуссиях писателя принимала такой оборот, что не реагировать на нее было невозможно. В статье 1982 года «Наши плюралисты» он пытался разобраться в том, почему представители советского диссидентства, борцы против коммунизма, выступают против него, Солженицына, сыгравшего столь значительную, может быть, даже определяющую роль в разрушении доктрины коммунизма. Так, среди пишущих о нем и обличающих его он называет Шрагина, Копелева, Синявского, Эткинда, Померанца, Зиновьева, а также и Янова. Так вот А. Янов заключает: «Солженицын повторяет славянофильские догмы почти буквально, лишь соблюдая приметы времени, лепя, так сказать, адекватный образ эпохи»¹. Солженицын, стало быть, лепит образ эпохи, а Янов – образ Солженицына.

В чем же конкретно А. Янов улавливает созвучие идей Солженицына со славянофильскими идеями? Приведем пример. Так, он цитирует А. Солженицына, призывающего власть к тому, чтобы дать «народу дышать и развиваться» («Народ желает для себя одного: свободы жизни, духа и слова. Не вмешиваясь в государственную власть, он желает, чтобы государство не вмешивалось в самостоятельную жизнь его духа...»²). Судя по всему, это суждение А. Янов берет из его «Письма вождям Советского Союза». Хотя следует отметить, что это довольно вольный пересказ мысли писателя, а не цитата. В «Письме...» говорится: «У вас остается вся непоколебимая власть, отдельная сильная замкнутая партия, армия, милиция, промышленность, транспорт, связь, недра, монополия внешней торговли, принудительный курс рубля, – но дайте же народу дышать, думать и развиваться!»³

В этом высказывании А. Янов констатирует совпадение идей А. Солженицына с идеями славянофила К. Аксакова. «Сто тридцать лет назад К. Аксаков рекомендовал вождю православного государства буквально то же самое, что Солженицын рекомендует вождям советским: возьмите себе всю власть, а народу дайте свободу. Народ не будет вмешиваться в политику, – обещают Аксаков и Солженицын, – он желает лишь свободно “дышать, думать и развиваться”. Ибо только устранившись от политики, – считают и Аксаков, и Солженицын, – может народ реализовать свою нравственную сущность»⁴. Сопоставляя эти высказывания, А. Янов

¹ Янов А. Русская идея и 2000 год // Нева. 1990. № 11. С. 153.

² Там же. С. 151.

³ Солженицын А.И. Письмо вождям Советского Союза // Солженицын А.И. Публицистика: в 3 т. Ярославль: Верх.-Волжск. кн. изд-во, 1995. Т. 1: Статьи и речи. С. 184.

⁴ Янов А. Русская идея... С. 151.

констатирует, что утопия в ее славянофильской форме повторяется в суждении А. Солженицына. Утопия потому, что там, где народ не контролирует государство, государство контролирует народ, и это может принять крайние формы.

Кстати, именно против таких форм и выступил А. Солженицын, и этим-то он и стал знаменит. Но, конечно, пафос А. Солженицына связан не только с прошлым, и с помощью славянофильской традиции его не объяснить. Идеи А. Солженицына обращены в будущее и касаются уже нас сегодняшних. Пытаясь опровергнуть критику в свой адрес плюралистов – эмигрантов, Солженицын касается и обвинения в том, что он – современный последователь славянофилов и выразитель современного русского неославянофильства. А то, что такое движение в Советском Союзе имеет место, – об этом и написана книга А. Янова «Русская идея и 2000 год», в которой он приводит много фактов, подтверждающих его мысль. Так вот, отвечая на критику, Солженицын утверждает, что ничего подобного не существует и никаких славянофилов в современной России нет. «А чего стоит нечестное, неосмысленное употребление термина “неославянофилы” (как и в XIX веке “славянофилы” изобретено оппонентами, кличкой – дразнилкой), – вот уж ни одного живого “славянофила” сейчас в России не знаю (пардон, кроме Синявского). Есть патриоты умирающей родины – так так надо и говорить, не юля»¹.

Но писатель зря оправдывался и пытался отделить себя от славянофилов. Не все в их философии было несостоятельным. Есть очень глубокая книга Н. Бердяева о А. Хомякове, в которой он доказывает, например, что хотя Вл. Соловьев и оригинальный, самостоятельный (видимо, даже лучший в России) философ, но он тоже разбужен славянофилами. Вот что пишет Н. Бердяев: «Да, устарела славянофильская доктрина, чужд нам их душевный уклад, вырождаются их потомки, но не устарело, навеки осталось то славянофильское сознание, что русский дух религиозен и что мысль русская имеет религиозное призвание. Тут славянофильство угадало что-то такое, что пребудет навеки, что важно и нужно и тому, кому не нужны и даже противны одежды славянофильские. И потому славянофилы остаются основоположниками нашего национального самосознания, впервые сознавшими и формулировавшими направление русской культуры»².

Однако, несмотря на недвусмысленное отрицание своей принадлежности к славянофилам, все же созвучность высказываний А. Солженицына с ними имеет место, хотя этим идеи А. Солженицына не исчерпываются. Ведь пытаясь осмыслить не только сталинизм, но и революцию 1917 года, А. Солженицын вообще подошел к переоценке того, что называется проектом модерна. Но эта переоценка не может не возвращать к идеям романтизма, которые уже в первой половине XX века были альтернативой модерну. Славянофилы ведь это романтики. Но эта созвучность вовсе не

¹ Солженицын А.И. Наши плюралисты // Солженицын А.И. Публицистика. Т. 1. С. 428.

² Бердяев Н.А. Алексей Степанович Хомяков. Томск: Водолей, 1996. С. 7.

касается проблемы избранности русского народа. В новой ситуации, после катастрофы, к которой привел русский марксизм, какая уж там аура избранности, какая уж вера в то, что Россия зажжет факел свободы во всем мире, как это представлялось, например, А. Хомякову. Выжить бы, поскольку, как доказывал писатель, есть опасность самим не выжить.

А. СОЛЖЕНИЦЫН КАК СЛАВЯНОФИЛ И НОВАЯ СИТУАЦИЯ В РОССИЙСКОЙ ИСТОРИИ ПОСЛЕ КРАХА ИДЕИ КОММУНИЗМА

Действительно, трудно понять, почему русские философы и публицисты-эмигранты, которые, казалось бы, являлись единомышленниками Солженицына, ведь все они, как и он, были борцами против русского марксизма и коммунизма, подвергли писателя критике. С одной, правда, оговоркой, не ускользающей от внимания Солженицына. В отличие от писателя, многие из них в Советском Союзе сидели на государственных зарплатах, выступали на трибунах, издавали свои книги и, следовательно, поддерживали ложь и им не пришлось отведать гулаговской баланды. Это они теперь, оказавшись в безопасности, стали такими смелыми.

Но дело, в конце концов, не в этом. Дело в осознании исторического момента, а его исключительность заключалась в понимании ситуации, в какой Россия оказалась, когда марксизм на русской почве превратился в мертвую догму, о чем уже не только догадывались, но и знали русские эмигранты. И коль скоро это так, то, следовательно, необходимо понять, в какой форме будет развиваться Россия дальше. А вот это было еще совсем не ясно. В зависимости от этого решался вопрос – чем был марксизм для русского народа и русской истории. Чем-то совершенно инородным, завезенным из других стран или все-таки психологически он был созвучен русскому мировоззрению. Он, может быть, и мог проявиться в России в институционализированных, то есть в государственных формах потому, что психологически не был чем-то инородным по отношению к ментальности русских.

Впрочем, подобная мысль характерна не только для плюралистов, но, например, для Н. Бердяева. «Коммунизм в России принял форму крайнего этатизма, охватывающего железными тисками жизнь огромной страны, – пишет Н. Бердяев, – и это к сожалению вполне согласно со старыми традициями русской государственности. Старая русская автократическая монархия имела корни в религиозных верованиях народа, она себя созначала и оправдывала как теократию, как священное царство. Новое русское коммунистическое государство тоже автократично и тоже имеет корни в верованиях народа, в новых верованиях рабоче-крестьянских масс, оно тоже сознает себя и оправдывает как священное царство, как обратную теократию»¹.

¹ Бердяев Н.А. Истоки и смысл русского коммунизма. М.: Наука, 1990. С. 117.

Мы приводим это высказывание Н. Бердяева совсем не для того, чтобы подкрепить правоту плюралистов или доказать, что, призывая к возрождению культуры, исторической памяти нравственности, к реабилитации традиционных ценностей, Солженицын сам не отдает себе отчета в том, что именно эти традиционные ценности и стали основанием для имперской государственности, которая вновь в XX веке возникла в России в упаковке марксистских идей. Хотя эту мысль высказывал еще Н. Бердяев, такая постановка вопроса оказывалась небезопасной. Ведь это было основой создания идентичности русского народа как народа – раба, изгоя, народа презираемого, каким он сегодня в глазах некоторых журналистов и публицистов снова оказывается. Народа, не способного к совершенствованию своего социума и безнадежно отстающего от других народов.

Иначе говоря, неприятие коммунизма уже переходило в неприятие целого народа. Ситуация вообще-то сегодня снова оказывается актуальной. Но этот образ народа-изгоя сегодня всплывает в сознании западного человека уже по другой причине. Вычитывая из разных публикаций такие, например, формулировки, как «Коммунизм – идеологическая рационализация русской империалистической политики, – более универсальное, чем славянофильство или православие», писатель возмущался: «Господа, опомнитесь! В своем недоброжелательстве к России какой же вздор вы несете Западу?»¹ Таким образом, актуальным был вопрос уже не о марксизме (он уже историей был приговорен), а о том, как видится дальнейшее развитие России. Важно было уяснить, намечено ли уже оно русскими западниками XIX века или же Россия изберет собственную логику развития, и, следовательно, ей не миновать возвращения к истокам и, в частности, к славянофилам. Ведь это они в начале XIX века впервые поставили вопрос о самостоятельном пути России.

Вот и Солженицын на вопрос – принадлежит ли Россия Европе или Азии – дает недвусмысленную формулу: «Собственно говоря, мы – материк, и как материк имеем право на свое собственное развитие»². Иначе говоря, плюралисты ждали от Солженицына, что он задаст такое направление мысли, которое бы не допустило тоталитаризм в его новой форме. На первых порах Солженицын и делал то, что от него ожидали – обличал русский марксизм. Это предпринимаемое им и в публицистике, и в романах обличение было выстрадано всей его жизнью.

Так, в речи 1975 года, произнесенной в Вашингтоне (он был приглашен в США Федерацией труда), он утверждал, что коммунизм – это система, которая первой в мире ввела концентрационные лагеря, что она задолго до Гитлера ввела в практику фальшивые объявления о регистрации («Они приходят регистрироваться, а их уводят на уничтожение»³. Газовых камер еще не было, но топили зарегистрировавшихся людей с помощью

¹ Солженицын А.И. Наши плюралисты. С. 410.

² Он же. Интервью с Даниэлем Рондо для парижской газеты «Либерасьон» // Солженицын А.И. Публицистика. Ярославль: Верх. Волга, 1997. Т. 3. С. 199.

³ Он же. Американские речи. Paris: YMCA-Press, 1975. С. 21.

барж (Н. Михалков показал это в фильме «Солнечный удар»). Наконец, он говорил, что эта система уничтожала не просто партии, но всех их членов. Она провела геноцид крестьянства, выслал 15 миллионов крестьян на уничтожение и т.д.

Но Солженицын говорил и то, что плюралистов возмущало. Дело доходило до того, что его стали называть «идейным основателем нового ГУЛАГа»¹. К такому выводу приходили именно потому, что представления о русском народе и в самом деле сводились к его несостоятельности и к его архаической, не соответствующей веку либерализации ментальности. Так Солженицын оказался в положении Сократа. Его критиковали и сталинисты, и плюралисты. Критика исходила и со стороны официальных идеологов, и со стороны либералов. А в чем, собственно, дело? А в том, что его интересовало лишь одно: как спасти русский народ, который после катастрофы XX века может и не выжить, и как предотвратить новую катастрофу. Главную проблему он формулировал так: «Мы вступили в период необратимого вымирания славянских народов в СССР»².

Причиной катастрофы может быть уже не только коммунизм и тоталитаризм, но и либерализм. Может быть, эту опасность, исходящую от либерализма, ставшего в России в первых десятилетиях XXI века причиной огромной коррупции, мы сегодня, как никогда, ощущаем. Эту парадоксальную точку зрения Солженицына современная история и в самом деле проясняет. Проясняет не реакция интеллектуалов на речи писателя, а именно движение самой истории. Не случайно ведь еще древние философы отмечали, что после развития демократии обязательно наступает эпоха диктатуры. Какая же у Солженицына точка зрения и как ею можно сегодня воспользоваться?

Дело в том, что для него разделения между Сталиным и Лениным не было, ибо, как он доказывает, марксистский дурман начался именно с Ленина. Но и это еще не начальное звено его логики. Так, откликаясь на трактат А. Сахарова «Размышления о прогрессе, мирном сосуществовании и интеллектуальной свободе», писатель формулировал: «Но пристальное изучение нашей новейшей истории показывает, что никакого сталинизма (ни – учения, ни – направления жизни, ни – государственной системы) не было, как справедливо утверждают официальные круги нашей страны, да и руководители Китая. Сталин был хотя и очень бездарный, но очень последовательный и верный продолжатель духа ленинского учения»³.

От критики Сталина писатель повернул в сторону генезиса и коммунизма, и тоталитаризма. Этот аспект его мысли сегодня, когда происходит переоценка либеральных тенденций, как никогда актуален. Этот его неожиданный и для многих непонятный поворот позволяет

¹ Солженицын А.И. Наши плюралисты. С. 442.

² Он же. Коммунизм к Брежневскому концу // Солженицын А.И. Публицистика. Ярославль: Верх. Волга, 1997. Т. 3. С. 40.

³ Он же. На возврате дыхания и сознания (По поводу трактата А.Д. Сахарова «Размышления о прогрессе, мирном сосуществовании и интеллектуальной свободе») // Там же. Т. 1. С. 35.

сформулировать наш подход так: Солженицын между Сциллой тоталитаризма и Харибдой либерализма. Но это и наша сегодняшняя проблема. Мы снова находимся «между». Солженицын предвосхитил нашу ситуацию и был ею озадачен.

От тоталитаризма к либерализму. ЛИБЕРАЛИЗМ КАК ОПАСНОСТЬ.

А. СОЛЖЕНИЦЫН МЕЖДУ ЗАПАДНИКАМИ И СЛАВЯНОФИЛАМИ

Конечно, плюралисты, которым пришлось полемизировать с Солженицыным, придерживались либеральных взглядов. Того же ожидали и от Солженицына. Тем более, что писатель уже был выдворен из России и мог свободно, независимо выражать свои мысли. Он мог даже подыграть Западу, провозглашая то, чего тот от него ожидал. Многие так и делали. А Запад, естественно, полагал, что писатель выступит западником и станет доказывать, что после краха коммунизма должно наступить царство либерализма. Но нужно сказать, что и, находясь в России, Солженицын тоже ведь был свободен в своих мыслях и даже пытался их донести до власти. Так он поступил и тогда, когда оказался на Западе. И начал говорить о Западе все, что он о нем думал.

И вот тут-то выяснилось, что он – не западник. Писатель неожиданно для плюралистов, а вместе с тем и для Запада, стал либерализм критиковать. Поскольку же в России либерализма, как говорится, кот наплакал, то предметом его критики стал западный либерализм, что оказалось уж совершенно неожиданным. Везде и всегда Солженицына интересует лишь судьба русского народа и, следовательно, то, что свершается в своей стране. При этом он был убежден, что опыт России в XX веке будет полезен и Западу. Ведь в истории, в том числе, западной может случиться то, что, кажется, ушло в прошлое. Писатель проницательно отмечает, что Октябрьская революция 1917 года исходной точкой катастрофы вовсе не является. Она является лишь следствием другого явления, которое почему-то ни русские историки, ни западные исследователи не хотят замечать. В год столетия революции 1917 года как раз наступило время об этом поговорить, а заодно и вспомнить то, что по этому поводу говорил Солженицын. Это явление – Февральская революция с ее либеральными установками.

Начавшись с реализации благородной цели, она привела Россию к анархии, а точнее, к распаду, а затем к последующей революции и к тоталитаризму. А ведь какие цели преследовал Февраль. Тут сомнений не может быть никаких: цели-то были либеральными, то есть благородными. Имея в виду Февральскую революцию, писатель набрасывает такую картину начавшегося распада и вседозволенности. Ведь мы тоже переживали аналогичный период в последние двадцать лет. «В той революции произошла поразительная вещь, – пишет Солженицын, – наступила неограниченная свобода, настолько неограниченная, какой не знала Европа, ни в какой момент своей жизни. Причем эта свобода, принесенная Февралем, быстро, в течение недель, распространилась

сверху вниз. И вот простые рабочие могли работать, а могли и не работать, требовать себе денег и не работать. Могли бить своих мастеров и инженеров. Солдаты могли убивать офицеров, бросать фронт. Крестьяне – сжигать поместья, разносить по кусочкам, что находится в поместье, или мельницу разбить. Хотя период так называемой Февральской революции занимает восемь месяцев, на самом деле через три месяца после революции уже была полная анархия. Временное правительство оказалось не в состоянии управлять страной. Страна стала разваливаться не от недостатка прав, а от безумного злоупотребления правами и свободами. Февральская революция привела к тому, что Россия лежала распластанная, для любого желающего: бери, если хочешь. И вот тогда стал неизбежен октябрьский переворот»¹.

Февраль подвел к распаду не только империи, но и России как типу цивилизации. Россия в этой ситуации подошла к опасной черте. Ведь Россия как тип цивилизации в своей истории всегда функционировала в имперских формах. Казалось, что распад империи есть в то же время и распад российской цивилизации. Такой поворот от Октября к Февралю заставляет смотреть не только назад, в прошлое, и осмыслять последствия русского марксизма, но и вперед. Отсюда и возник образ колеса, точнее, «красного колеса», которое в своем вращении и удаляется от прошлого и снова приближает к нему. Это похоже на ницшеанский образ «вечного возвращения». А вечно возвращается хаос. Но солженицынское колесо покатило не от Октября, а от Февраля. Писатель предупреждал: ситуация с Февралем может повториться, причем, не только в России, но и в других странах и, конечно, на Западе тоже.

Это свое открытие Солженицыну недостаточно было изложить в речах и докладах. Так, в радиоинтервью для Би-би-си писатель формулировал: «Собственно, революция в России была одна, не Пятого года, и не Октябрьская, а Февральская. Она есть решающая революция, которая и повернула ход нашей страны, да и всей Земли. Октябрьская революция является почти эпизодом и, во всяком случае, следствием Февраля»². Вот реконструкции этой революции он посвятил один из Узлов в 4-х томах под названием «Март Семнадцатого». Сам он, представляя этот Узел, писал: «Это, собственно говоря, запись Февральской революции, как она произошла, день за днём и час за часом, участвуют сотни исторических лиц и десятки вымышленных для того, чтобы подхватить этот материал»³. Оценивая так Февральскую революцию, писатель как в воду глядел. Ведь уже на наших глазах, на рубеже XX и XXI веков то, что отталивало писателя от Февраля, начало повторяться. Нового октября у нас, слава богу, в 10-е годы XXI века не случилось. Но перемены начались разительные, укрепляющие и охраняющие.

¹ Солженицын А.И. Интервью с Рудольфом Аугштайном для журнала «Шпигель» // Там же. Т. 3. С. 287–298.

² Он же. Радиоинтервью к 20-летию выхода «Одного дня Ивана Денисовича» для Би-Би-Си (Кавендиш, 8 июня 1982) // Там же. С. 30.

³ Там же. С. 29–30.

Писатель возвращается к Февралю, чтобы не допустить нового Февраля. Либерализация, последующая за крахом марксизма в России, может привести к новому Февралю и, следовательно, к новой катастрофе. «Так тем опаснее станет для нас Февраль в будущем, если его не вспомнить в прошлом. И тем легче будет забросать Россию в ее новый роковой час пустословием. Вам – не надо вспоминать? А нам – надо – ибо мы не хотим повторения в России этого бушующего кабака, за 8 месяцев развалившего страну. Мы предпочитаем ответственность перед ее судьбой, человеческому существованию – не расхлебанную тряску, а устойчивость»¹. Такова мотивировка того консерватизма, который, по А. Солженицыну, является конструктивным консерватизмом.

По А. Солженицыну получается, что опасность может быть не только от тоталитаризма, но и от либерализма. Более того, тоталитаризм как раз и может возникнуть как следствие либерализма, следствие той свободы, которая тоже способна пугать массу своей вседозволенностью. Каждый раз в такой ситуации масса пугается свободы и жаждет сильной власти. А потому такую власть в этой ситуации не приходится ждать. Вот и получается, что история все время кувыркается – от тоталитаризма, то есть институционализации имперского комплекса к либерализму как к упразднению этого комплекса, а затем все повторяется снова. Какие бы революционные скачки Россия не предпринимала, она постоянно возвращается к византийскому архетипу. Это происходит и сегодня.

Таким образом, у писателя происходит переключение с тоталитаризма как опасности на либерализм, который также может представлять опасность. Выявляя причины русской революции и последующего тоталитаризма, Солженицын получает возможность критики либерализма не только в его русских, но и западных формах. А вот этого его критики и, в том числе, его коллеги – русские философы и публицисты, называемые им «плюралистами», никак не ожидали. Ведь они, как в свое время большевики по поводу коммунизма, были уверены, что наступающая эпоха либерализма пришла «всерьез и надолго». Нет, господа, утверждал писатель, это благополучное время может внезапно и закончиться. Изучайте русскую историю XX века. Не получается из Солженицына западника. Может быть, он и в самом деле славянофил? Видимо, этого от Солженицына не ожидал и сам Запад.

Итак, Солженицын никак не мог восприниматься как западник. По этому поводу он говорит прямо: «Но если меня спросят, напротив: хочу ли я предложить своей стране в качестве образца сегодняшней Запад, как он есть, я должен буду откровенно ответить: нет, ваше общество я не мог бы рекомендовать как идеал для преобразования нашего»². Почему же в Солженицыне улавливается славянофил, повторяется, как утверждает А. Янов, славянофил? Да потому, что крах русского социализма, что стало

¹ Солженицын А.И. Наши плюралисты. С. 415.

² Он же. Речь в Гарварде на ассамблее выпускников университета // Солженицын А.И. Публицистика. Т. 1. С. 319.

очевидным уже в эпоху оттепели, вновь сделал актуальными вопросы о месте России в мире, а также о тех идеях, которые могли быть положены в основу ее дальнейшего развития.

Поскольку от возведения принципиально новой цивилизации в России отказались, то нужно было вернуться в прошлое, чтобы вывести логику ее развития из больших длительностей истории. Новых идей по поводу будущего России как-то не появилось. Поэтому пришлось на новом этапе идеализировать то, что в XIX веке культивировали западники. А они культивировали, естественно, вестернизацию, а именно либеральный вариант развития. Следовательно, пришло время уяснить, что стоит за либерализмом. Конечно, за ним стоит тот самый проект модерна, который к жизни был вызван еще философами Просвещения и реализация которого продолжалась и до XX века, и в XX веке. Иначе говоря, в ситуации отсутствия новых идей и новых проектов на новом этапе пришлось культивировать то, в чем, собственно, успел разочароваться уже сам Запад и что возникло и получило распространение с эпохи Просвещения, а именно ценности модерна. Но эта идея все еще активна в Америке. Как пишет Ж. Бодрийяр, «американцы, отгороженные океаном, просторы которого сделали из них что-то вроде острова во времени, сохранили в целостности и сохранности утопическую и моральную перспективу мыслителей XVIII века или даже пуританских сект XVII века, трансплантированную и укрытую в надежном месте от всех исторических перипетий»¹.

Таким образом, в России снова схватились за то, что уже демонстрировало кризис. Запад, переживающий кризис либерализма, по-прежнему казался образцом. Вот этот кризис Запада и стал предметом внимания Солженицына. Предметом критики Солженицын сделал даже не либерализм, а нечто более значительное – весь проект модерна в целом, которому Запад следовал с XVIII века и который он навязывал всему миру. Но ведь в XX веке стало ясно, что этот проект утопичен и разрушителен. К этой мысли приходил не только Солженицын. Проблемы состояния Запада в XX веке Солженицын коснулся уже в «Письме вождям Советского Союза» (1973). Для него катастрофическое ослабление западного мира – «результат исторического, психологического и нравственного кризиса всей той культуры и системы мировоззрения, которая началась в эпоху Возрождения и получила высшие формулировки у просветителей XVIII века»².

Но в этом письме он только обозначил главную, как нам представляется, тему. Продолжил он ее в других своих выступлениях. Так, в своей речи 1978 года, произнесенной на ассамблее выпускников Гарварда, писатель на этой теме останавливается подробно. Анализируя современное состояние Запада (а оно, по мнению писателя, не является оптимистическим), он утверждал, что причина все более ощущаемого кризиса Запада заключается, видимо, в основе мышления Нового времени, то есть если выражаться языком Ю. Хабермаса, в основе модерна. Под этим писатель

¹ Бодрийяр Ж. Америка. СПб.: Владимир Даль, 2000. С. 166.

² Солженицын А.И. Письмо вождям Советского Союза. С. 152.

подразумевает последующее на Западе мирознание, начало которого следует искать в эпохе Возрождения, а окончательное оформление – в эпохе Просвещения, то есть в эпохе модерна. В основе этого мировосприятия лежит понимание свободы и человека.

«Гуманистическое сознание, заявившее себя нашим руководителям, – пишет он, – не признало в человеке внутреннего зла, не признало за человеком иных задач выше земного счастья и положило в основу современной западной цивилизации опасный уклон преклонения перед человеком и его материальными потребностями. За пределами физического благополучия и накопления материальных благ все другие, более тонкие и высокие, особенности и потребности человека остались вне внимания государственных устройств и социальных систем, как если бы человек не имел более высокого смысла жизни. Так и оставлены были сквозняки для зла, которые сегодня и продувают свободно. Сама по себе обнаженная свобода никак не решает всех проблем человеческого существования, а во множестве ставит новые»¹.

Собственно, именно так писатель представляет ситуацию Запада в последних десятилетиях XX века, то есть представляет ее как кризис и, еще более точно, кризис гуманизма. Писатель уточняет: это «катастрофа гуманистического автономного безрелигиозного сознания»². В данном случае диагноз, поставленный писателем последствиям реализации проекта модерна, совпадает с тем, что утверждают и некоторые западные мыслители, в том числе, Хабермас, Адорно и Хоркхаймер. После такого философского заключения Солженицына, напоминающего идеи и Шпенглера, и русского Данилевского и, конечно, славянофилов, выходило, что от западного либерального рая Солженицын дистанцируется, пытаясь найти для посттоталитарной России какой-то другой путь.

Волны актуализации консервативной традиции в российской истории XX века: от Сталина к гальванизации «РУССКОЙ ИДЕИ» в ПЕРИОД ОТТЕПЕЛИ

Констатируя разочарование в идеях модерна, посетившее после Второй мировой войны, как утверждает Ж. Бодрийяр, «фаустовского» человека, мы в то же время не можем не видеть, что в этих идеях разочаровался не весь Запад. Ведь с XX века произошла заметная трансформация: Запад медленно превращался в неподвижный Китай, то есть в нечто застывшее и застойное, что до некоторого времени казалось для него нормой, и все, что связано с модерном как западным проектом, было подхвачено и продолжено в XX веке Америкой. Иначе говоря, к началу горбачевского периода вестернизация трансформировалась в американизацию. Следовательно, нашим западникам – либералам эпохи перестройки пришлось

¹ Солженицын А.И. Речь в Гарварде... С. 324.

² Там же. С. 326.

переключаться с вестернизации на американизацию. Первоначально туда же устремлялись и массы. Но устремлялись до поры до времени. Потом опомнились, и начал всходить, как на дрожжах, антиамериканизм, захватывающий в том числе и философскую сферу. Чем плачевнее оказывался результат от перестройки и реформ, тем сильнее в России нарастали настроения антиамериканизма. В отечественной мысли 90-х годов XX века эту тенденцию, пожалуй, активней всех выражал в своих книгах А. Панарин¹.

Но позвольте, ведь это в России тоже уже случалось, например, в 60-е годы XX века. Не этот ли американизм уже представлял пугалом в тех дискуссиях, что были инспирированы противостоянием «Нового мира», с одной стороны, и «Молодой гвардии», с другой. Все успели забыть, но именно в 1960-е уже возникало отторжение от Запада, но на этот раз представшего теми ценностями, что несла с собой Америка. Так, критик М. Лобанов обличал мещанство и европейское, и отечественное, причем отечественное и ему современное он отождествлял с американизмом духа. «Американизм духа поражает другие народы, – писал он. – Уже анахронизмом именуется национальное чувство»². Консервативных критиков 1960-х годов пугал именно американизм духа. Они были убеждены, что американизация ведет к духовной катастрофе. Следовательно, ей следует противостоять. Так, анализируя цитируемую здесь статью М. Лобанова, А. Янов делает вывод: для современного мира самой большой опасностью является американизация духа. Ей в силах противостоять лишь русификация духа³.

Конечно, этот провозглашаемый консервативными критиками 60-х лозунг несет на себе печать исторического момента, а именно, очевидность краха марксизма на русской почве. Подводя итог дискуссии 60-х и, в частности, точке зрения, которой придерживались критики из журнала «Молодая гвардия», А. Янов выделяет основные принципы программы редакции «Молодая гвардия». Среди них показательны два. Первый: «перенесение борьбы с “социализма” и “капитализма” в сферу противостояния духа: русского и буржуазного, воплощенного в “американизме”». Второй: апокалиптическое видение неизбежности финальной, завершающей предысторию мира схватки «русского духа» с «американизмом»⁴. Апокалиптический пафос нового варианта конфронтации свидетельствует о том, какого напряжения эта конфронтация достигла уже в 1960-е годы. И вот этот высокий градус накала обязывает извлечь из истории мысли концепцию Н. Данилевского, подарившего русским идею перманентной конфронтации России с Западом. Сегодня к этой ситуации мы снова вернулись.

Однако вот что интересно. Оппозиция русского и западного духа, относящаяся к первой половине XIX века, то есть к славянофильской мысли,

¹ См., напр.: *Панарин А.* Стратегическая нестабильность в XXI веке. М.: Алгоритм, 2003.

² *Лобанов М.* Просвещенное мещанство // Молодая гвардия. 1968. № 4. С. 304.

³ См.: *Янов А.* Русская идея... С. 152.

⁴ Там же. С. 160.

в варианте Н. Данилевского, которая, казалось бы, к этому времени приобрела лишь музейный вид, в 1960-е годы не была первой. Она была очередной. Для нас важно констатировать все предшествующие вспышки антизападных настроений. Пожалуй, в истории XX века то, что стало предметом внимания А. Янова, а именно антизападничество 1960-х годов, выразило лишь очередную, а точнее, вторую в существовании этих настроений фазу. Первую фазу следует усматривать в позиции и деятельности И. Сталина – ему было присуще антизападничество, как будто в своих действиях он следовал концепции Н. Данилевского. Именно со Сталиным связана актуализация консервативной традиции в XX веке, причем традиции византийского образца. Не случайно Сталин называл себя славянофилом, точнее, «новым славянофилом».

Так, в марте 1945 годов в его выступлении на обеде в честь Э. Бенеша прозвучало: «Товарищ Сталин сказал, что он поднимает свой бокал за новых славянофилов. Он, товарищ Сталин, сам является новым славянофилом. Были старые славянофилы, одним из руководителей которых является известный русский публицист Аксаков. Они выступали во времена царизма, и эти славянофилы были реакционерами. Они выступали за объединение всех славян в одном государстве под эгидой русского царя. Мы, новые славянофилы, стоим за союз независимых славянских государств»¹.

Конечно, все это странно и абсурдно, ибо славянофилы государство не любили. Потому и не оценили деятельность Петра Первого как реформатора и идеализировали допетровскую Русь, то есть Средневековье. Но ведь до XX века славянофильская традиция доходит уже и в измененном, и в извращенном виде. Она в таком виде была, если вспомнить Н. Данилевского, уже в XIX веке. П. Миллюковым, например, она и оценивалась как вырождение славянофильства². Так получается и в случае со Сталиным. Его деятельность – это финал модерна, а, следовательно, и русской революции (пусть этот вывод прозвучит в год ее столетия); это и начало реабилитации консервативной традиции в ее первоначальной форме, а именно, византийской.

Так, имея в виду Вторую мировую войну, Солженицын констатировал то, что Сталин «с первых же дней войны не понадеялся на гниловатую порченую подпорку идеологии, а разумно отбросил ее, почти перестал ее поминать, развернул же старое русское знамя, отчасти даже православную хоругвь, – и мы победили!»³ Однако реабилитация традиции в ее имперских формах началась еще до войны, о чем свидетельствует его поворот к истории, на что отреагировало искусство, о чем, в частности, свидетельствовало появление романов, спектаклей и фильмов на историческую

¹ И.В. Сталин: pro et contra: Антология: в 2 т. СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2015. Т. 2: Образы союзников – победителей в культурной памяти о Войне 1941–1945 гг. / отв. ред. Д.К. Богатырев. С. 681.

² См.: Миллюков П. Разложение славянофильства. Данилевский. Леонтьев. Вл. Соловьев // Вопр. философии и психологии. М., 1895. № 3.

³ Солженицын А.И. Письмо вождям Советского Союза. С. 156.

тему. Дело тут вовсе не в реабилитации истории, когда романы, спектакли и фильмы реабилитировали исторических деятелей, а в возвращении самой консервативной формы империи в мире – византийской.

Но в том-то и дело, что на уровне сознания, тем более, политическое, совместить идеи марксизма и византизма, то есть идеи модерна с консервативной традицией невозможно. Поэтому реабилитация в эпоху Сталина консервативной традиции могла протекать лишь в латентных формах. О византизме как подсознательном комплексе русского марксизма высказываться было невозможно. Эту реабилитацию консервативной традиции в латентных формах следовало бы считать первой фазой возникновения и нарастания консерватизма в России, иначе говоря, всего того, что Н. Бердяев назовет «новым Средневековьем», и нарастания этого консерватизма оказывалось следствием того революционного и разрушительного всплеска, что произошел в 1917 году. Эту зависимость, кстати, проследил И. Ильин. Но эту закономерность смены революционно-разрушительного процесса государственно-охранительным он уже распространял на всю Европу¹.

Что касается эпохи оттепели, когда стало ясно, что марксистский пафос в России иссякает, фаза реабилитации консервативной традиции, развертывающейся в латентных формах, как раз в это время заканчивается. Вторая в этой истории фаза связана с попытками прямого введения консервативной традиции в марксистскую мысль. Если верить консервативным критикам 60-х, идея социализма как идея модерна консервативной традиции вовсе не противостоит. Маркс вполне может ужиться и с Хомяковым, и с Киреевским, а, еще точнее, с Данилевским. Что же конкретно в этом случае свидетельствует о созвучности консервативной традиции и идеи социализма? Здесь возникает герменевтическая проблема. Консервативная традиция в русскую историю приходит из Византии. Но смотря какой акцент в этой традиции делать. Сталин и из этой традиции извлекал имперский комплекс. Международная обстановка перед Второй мировой войной, когда пришлось собирать все силы и напрягаться, такому акценту способствовала. Идея «Третьего Рима» казалась конструктивной и могла способствовать единению людей, которым предстояли великие испытания. Здесь славянофильская традиция казалась актуальной, но в варианте не Хомякова, а скорее Данилевского.

Что же касается возрождения в ситуации оттепели консервативной традиции, то акцент в ней, конечно, был уже другим, смягченным. Здесь все определяла, с одной стороны, православная традиция, ставившая с 1960-х годов в центр внимания фигуру А. Меня, а, с другой, идеализация деревни, где еще оставались не до конца истребленными коммунизмом островки Средневековья – того самого Средневековья, которое так идеализировали романтики и, разумеется, славянофилы. Кстати, возрождение этих традиций стало основой благотворного их влияния на литературу, в частности,

¹ Ильин И. О фашизме // Ильин И. Наши задачи. Историческая судьба и будущее России: Статьи 1948–1954 годов: в 2 т. М.: Папор, 1992. Т. 1. С. 75.

на писателей-деревенщиков, и искусство в целом. Солженицын высоко оценивает эту тенденцию в литературе, называя имена Шукшина, Можалева, Абрамова, Белова, Астафьева и других, но и себя к ней тоже относит. Имея в виду названных писателей, Солженицын пишет: «В наше время истинный писатель-деревенщик – есть истинно национальный писатель. Этот тот, который придерживается поврежденных, погибших или еле сохраняющихся корней русской жизни»¹. Литература деревенщиков вписывалась в ту программу развития, которая возникает у Солженицына.

Что касается традиции в ее религиозном варианте, то она принимала такие формы в среде интеллигенции, что даже это начинало беспокоить Брежнева. Так, А. Янов пишет, что якобы сам Л.И. Брежнев на одном из заседаний пожаловался на взрыв национального духа в формах религии, заслонившего угасающий пафос революционных идеалов. «Сам Брежнев, по слухам, – пишет А. Янов, – пожаловался на этом заседании, что, когда бы он ни включил телевизор, он только и слышит, что колокольный звон, только и видит, что церковные купола. “В чем дело, товарищи! – спросил он. – В какое время мы живем? До революции или после нее?”»² Конечно, в этом вопросе вождя застоя ощущается растерянность политической элиты и ее неспособность найти в новой ситуации творческий ответ на новые вызовы.

ПЛАТФОРМА А. СОЛЖЕНИЦЫНА КАК ТРЕТИЙ ВАРИАНТ РЕАБИЛИТАЦИИ КОНСЕРВАТИВНОЙ ТРАДИЦИИ

Конечно, последующее, связанное с реформами развертывание истории, обозначенное как «перестройка», свидетельствовало об активизации и успехах либеральной стихии и, следовательно, соответствовало идеалам западников нового поколения. Наше время – это переоценка двух или трех десятилетий отнюдь не триумфа либеральной идеи и, следовательно, нового ренессанса консервативных традиций. И это можно считать уже третьей фазой истории консерватизма. Вот с точки зрения распространения уже знакомого настроения мы и должны понять личность и деятельность А. Солженицына, которого один наш публицист называет вождем русской Контрреформации³.

В какой-то степени такое восприятие А. Солженицына и в самом деле справедливо. Ведь в некоторых своих выступлениях он предстает критиком всей той эпохи, которую следовало бы называть эпохой модерна. Перечисляя ситуации в истории возрождения консервативной традиции

¹ Солженицын А.И. Беседа со студентами-славистами в Цюрихском университете 20 февраля 1975 года // Солженицын А.И. Публицистика. Ярославль: Верх.-Волж. кн. изд-во, 1996. Т. 2. С. 225.

² Янов А. Русская идея... С. 154.

³ См.: Цымбурский В. Александр Солженицын и русская Контрреформация // Цымбурский В. Остров Россия: Геополитические и хронополитические работы, 1993–2000. М.: РОССПЭН, 2007. С. 475.

в России XX века, мы прояснили лишь вопрос о первой и второй фазе этой истории, то есть об использовании консервативной традиции в границах русского марксизма. Мы констатировали попытки возрождения этой традиции, связанные со Сталиным, и совершенно легальные попытки объяснения, почему русский марксизм можно соединить с консерватизмом, что предпринималось, как мы убедились, некоторыми критиками эпохи оттепели. Конечно, эта вторая фаза в истории возрождения консервативной традиции уже ушла в прошлое. Ее продолжает сегодня лишь одиозный А. Проханов.

Но в стороне у нас оказалась третья фаза этой истории. Она-то как раз и связана с идеями Солженицына. По сути, это особый вариант консерватизма, не совпадающий с тем, какой имел место на первой и второй фазе. Нам представляется, что это самая конструктивная фаза, которая возникает синхронно со становлением культурологической рефлексии в России. Вариант Солженицына, чтобы ни утверждали некоторые его критики, естественно, исключал сталинский вариант консерватизма, как и вообще исключал русский марксизм, который, согласно его утверждению, привел русский народ к катастрофе. Но этот вариант никоим образом не согласуется и с идеями, согласно которым марксизм, социализм и тоталитаризм не противоречат русской ментальности и русскому национальному духу. Это такой компромиссный вариант, удобный для тех, кто стремился адаптироваться к системе и выживать в ней, хотя и сохранял за собой некоторую по отношению к ней дистанцию.

Вариант Солженицына, если, конечно, иметь в виду позднего Солженицына (поскольку в «Письме вождям Советского Союза» он наивно полагал, что вожди еще смогут все исправить и перевоспитаться), очищал историю и от игр с марксизмом, и от самого марксизма. На этот счет у писателя не было никакого прекраснодушия. По его мнению, все рецепты и прогнозы Маркса оказались неосуществимы, а потому и продолжать им следовать и с ними заигрывать не имеет никакого смысла. Следует все начинать сначала. Но если начинать сначала, то, следовательно, необходимо возвращаться к корням, истокам, вписываться, а точнее, возвращаться в российскую историю.

На вопрос о том, можно ли писателю «выковать» сознание своего народа, Солженицын уточнял: «У нас специально, настойчиво уничтожалась связь времен, используя шекспировское выражение, уничтожалась память о том, как это было, и поэтому для восстановления нашего самосознания, пожалуй, важнее всего – восстановить память об истинных событиях»¹. Это совсем не означает, что надо культивировать ее уязвимые стороны. Вот, скажем, приверженность России имперскому комплексу. Она присуща и старой, и новой сталинской империи. Эта тема для русской истории и для искусства тоже весьма значима. Известно, что, как утверждалось еще в «Вехах», история русской интеллигенции – это история противостояния

¹ Солженицын А.И. Телеинтервью компании Би-Би-Си в связи с выходом книги «Ленин в Цюрихе» (Лондон. 25 февраля 1976) // Солженицын А.И. Публицистика. Т. 2. С. 348.

власти, а следовательно, и империи.

Однако в этой истории есть и любопытные нюансы. Империя вообще обладает особой гипнотической притягательностью, и под ее обаянием находился даже А. Пушкин, о чем напомнил Г. Федотов¹. По выражению философа, великий поэт был певцом не только свободы, но и империи. В нем как-то уживались и революционер, и консерватор, и в его храме Аполлона было два алтаря – России и свободы. Эти два комплекса поэт еще совмещал, находясь под воздействием имперского ренессанса XVIII века. Между тем с некоторых пор реальность уже не давала для этого повода. Эпоха Николая I это противоречие демонстрировала. Одним из ответов на него было появление рефлексии славянофилов, оказавшихся по отношению к власти в оппозиции.

Касааясь этого переворота в сознании, затрагивающего отношение к империи в России, В. Розанов объясняет гипноз российской империи. Он отмечает особую игровую ментальность той эпохи в русской империи, которая связана с именами Павла Первого и Александра Первого. «Почему на времени Павла I, как и Александра I, лежит какое-то особое дворцовое великолепие, какое уже отнюдь не лежит на более сухом, формальном и казенном царствовании Николая Павловича? В чем тут секрет? – вопрошает В. Розанов. – В Павле I были капризы, а не воля: в Александре I было то упоенное, то меланхолическое безволие. Россия при них формировалась, но еще не сформировалась. Вот это-то, может быть, и наполнило эпоху богатством личного элемента тем великолепием “придури”, без которого жизнь есть слишком дело и слишком не сказка. В двух этих царствованиях, как еще и в царствование Екатерины II, лежит слишком много сказки, романа, и это сообщает им особенную занимательность и привлекательность»².

В. Розанов убедительно объяснил, почему Пушкин оказался под воздействием имперского комплекса. Но Солженицын представляет другую эпоху, когда государство уже воспринималось подавляющей дух машиной. Тема критики имперских амбиций у Солженицына звучит уже в «Письме вождям Советского Союза». «Потребности внутреннего развития, – пишет он, – несравненно важнее для нас, как народа, чем потребности внешнего расширения силы. Вся мировая история показывает, что народы, создавшие империи, всегда несли духовный ущерб. Цели великой империи и нравственное здоровье народа несовместимы. И мы не смеем изобретать интернациональных задач и платим по ним, пока наш народ в таком нравственном разорении и пока мы считаем себя его сыновьями»³.

Эта же идея прозвучит в его статье 1990 года «Как нам обустроить Россию?». Пытаясь осмыслить логику распада Советского Союза, писатель

¹ Федотов Г. Певец империи и свободы // Федотов Г. Судьба и грехи России: Избранные статьи по философии русской истории и культуры: в 2 т. СПб.: Изд-во «София», 1992. Т. 2. С. 141.

² Розанов В. «Старые годы» // Розанов В. В чаду войны: Статьи и очерки, 1916–1918. М.; СПб.: Республика; Росток, 2008. С. 44.

³ Солженицын А.И. Письмо вождям Советского Союза. С. 173.

в этом распаде улавливал позитивный смысл. «А уж сегодня это звучит с тысячекратным смыслом: нет у нас сил на окраины, ни хозяйственных сил, ни духовных. Нет у нас сил на Империю – и не надо, и свались она с наших плеч: она размозжает нас, и высасывает, и ускоряет нашу гибель»¹.

Отречение от имперского комплекса писатель связывает с выздоровлением от болезни, которой, как он считает, и был социализм. Но следование этой доктрине привело к иссяканию физических и духовных сил народа. Чтобы преодолеть этот упадок, необходимо похоронить идею Империи, отказаться от нее, преодолеть гипноз «Третьего Рима». «Надо теперь жестко выбрать: между Империей, губящей прежде всего нас самих, – пишет он, – и духовным и телесным спасением нашего народа. Все знают: расцвет наша смертность, и превышает рождения, – Мы так исчезнем с Земли! Держать великую империю – значит вымертвлять свой собственный народ. Зачем этот разнопестрый сплав? – чтобы русским потерять своё неповторимое лицо? Не к широте Державы мы должны стремиться, а к ясности нашего духа в остатке ее»².

Именно последствия вспышки имперского комплекса в эпоху Сталина привели к тому, что писатель формулирует так: «Мы вступили в период необратимого вымирания славянских народов в СССР»³.

МЕССИАНСКИЙ КОМПЛЕКС КАК МЕНТАЛЬНЫЙ КОМПЛЕКС РУССКИХ. МЕССИАНИЗМ СЛАВЯНОФИЛЬСТВА

Конечно, противостояние империи и критика империи приходят вместе с накопившимся опытом. К этому противостоянию подводит реальность империи в ее сталинской форме. Но ведь империя не является главным элементом того мировосприятия, которое формировалось столетиями, определяло ментальность и которое начало осознаваться славянофилами. Главным все же было желание осознавать себя избранным и способным одарить мир истинной верой и свободой. Этот комплекс был присущ «Риму Второму», и он был заимствован «Римом Третьим» или Россией. Это и есть мессианский комплекс. Имея религиозное происхождение, мессианский комплекс породился с имперским комплексом.

Вопрос о мессианизме русских постоянно обсуждается. Так, например, В. Шубарт, пытаясь выявить базовые типы личности в каждом типе культуры, утверждал, что славянским народам и, в частности, русскому соответствует мессианский тип личности. Этот тип личности «чувствует себя призванным создать на земле более возвышенный, божественный порядок, образ которого он скрыто носит в себе»⁴. Однако все дело в том, что это желание и стремление осчастливить другие народы трудно

¹ Солженицын А.И. Как нам обустроить Россию? // Солженицын А.И. Публицистика. Т. 1. С. 542.

² Там же.

³ Солженицын А.И. Коммунизм к Брежневскому концу. С. 40.

⁴ Шубарт В. Европа и душа Востока. М.: Русская идея, 1997. С. 10.

осуществить, не опираясь на языческие ценности, то есть мощь и силу. Поэтому мессианиззм вынужден опираться на империализм. Это было присуще Византии как одному из лидеров Средневековья, постепенно уступавшему этот свой статус Западу, и это сегодня присуще Америке.

Но все дело в том, что этим в своей истории грешила и Россия, что стало предметом критики славянофилов. Актуализация консервативной традиции не может быть нейтральной по отношению к религии. Русский консерватизм основывается на православии. Поэтому консерватизм Солженицына предполагает выяснение его отношений с религией. Отношение Солженицына к религии позитивно. Он констатирует возрождение в России православной церкви как конструктивный процесс. Так, на круглом столе в Японии (1982) на вопрос: считает ли он возможным возрождение в России гуманизма с Богом, он отвечал: «Видите, такого понятия – “гуманизм с Богом” – по-моему, не существует. Гуманизм если не начнет, так кончит тем, что представит вместо Бога – человека. А существует христианство. И в смысле христианства – да, не только я думаю, что возрождение произойдет, то оно уже сейчас значительно происходит. Это происходит в разных формах, вот подобно тому, как река бывает снаружи замерзшая, а внизу течет вода и рыба живет. Подобно этому религиозная жизнь в Советском Союзе снаружи так задавлена, и официальная церковь настолько придавлена государством, что не смеет себя заявить. Но происходит возврат самого народа к Богу»¹.

Как мы убеждаемся, и в вопросе о религии Солженицын придерживается критической позиции по отношению к модерну. Мы знаем, что ситуация сегодня с религией уже изменилась, и мы снова близки к византийской традиции единения церкви и государства. Возрождение православной России разворачивается в соответствии с консервативной византийской традицией. Возврат русских к богу происходит под контролем церкви, а, следовательно, и государства. Ведь смыкание церкви и государства – тоже византийская традиция.

Религиозное возрождение в России не проходит мимо внимания Солженицына. В нем он усматривает позитивное начало, А. Янов как раз и усматривает новую вспышку славянофильства, что не так уж и неверно. Но только ведь славянофильская традиция была реальной и в эпоху Сталина. Только из славянофильского наследия в каждый период вычитывалось что-то одно. Здесь следует еще иметь в виду, что славянофильская традиция не была единой. Шестидесятники возрождали славянофильство в духе Хомякова, а вот сталинский курс был созвучен тому духу, который заставляет вспомнить сочинение Н. Данилевского, а дух этот как раз и связан с имперским комплексом. Следует отметить, что некоторые плюралисты в консервативном взгляде Солженицына видели его стремление «восстановить византизм третьего Рима»², что, конечно, приводит

¹ Солженицын А.И. Круглый стол в газете «Йомиури» (Токио, 13 октября 1982 года) // Солженицын А.И. Публицистика. Т. 3. С. 89.

² Он же. Наши плюралисты. С. 436.

к отождествлению позиций Сталина и Солженицына.

Тем не менее между этими двумя противоположными идеями славянофильства можно уловить нечто общее, а именно тот комплекс, который мы называем мессианским комплексом. С точки зрения этого комплекса не важно, в каких формах будет внесена в мир идея свободы и братства – в формах ли православия как самого подлинного христианства, как считали ревнители веры, или в формах имперского распространения в пространстве в виде мировой революции, как это характерно для большевиков. Что касается славянофилов первого поколения, то, конечно, их мессианизм носил религиозный характер. К русскому народу они относились как к избранному народу. И он привлекает к себе народы вовсе не силой оружия, своей языческой мощью, а христианской идеей.

Постараемся проиллюстрировать это на примере поэзии А. Хомякова. Именно у А. Хомякова мы находим четко заявленное неприятие империи, в том числе и в варианте Петра Первого, и необходимость в покаянии, причем, коллективном. В этом вопросе Солженицын, конечно, не может не продолжать славянофильскую традицию только в варианте не Н. Данилевского, а А. Хомякова. Кстати, это неприятие империи А. Хомяковым будет иметь продолжение в философии В. Соловьева. Конечно, В. Соловьева трудно представить славянофилом. Но, как утверждал Н. Бердяев, многие идеи все же им были подхвачены у славянофилов. Называя В. Соловьева западником, Н. Бердяев писал, что западничество было «своеобразным подтверждением правды славянофильства, вечного в славянофильстве»¹.

Но если эта критика империи разворачивается параллельно утверждению имперского комплекса и доходит до XX века, то почему бы А. Солженицыну не размышлять в соответствии с этой же самой традицией. Ведь имперский комплекс продолжает быть актуальным и для XX века, и даже для нашего времени. Прежде всего он был актуальным для времени правления Николая I, когда, собственно, и возникло движение славянофилов. Эта эпоха была следствием политики Александра I, когда замышлялись радикальные реформы и когда аура империи стала увядать. Владевшая умами русских людей начала XIX века идея свободы спровоцировала консервативную стихию, ставшую основой для жесткого правления Николая I, когда аура империи снова укреплялась и многое определяла. Естественно, что такой гипноз империи в большей степени ощущали массы. Но что касается мыслящих людей, то здесь возникало и нарастало другое настроение, а именно отторжение от империи, критическое к ней отношение.

Собственно, эта критика империи была свойственна славянофилам. Пожалуй, именно с них начинается эта амбивалентность в отношении к государству (которая, впрочем, улавливается еще у А. Пушкина): и преклонение перед ним, и критическое к нему отношение.

Славянофилы первыми ощутили опасность имперского комплекса,

¹ Бердяев Н.А. Алексей Степанович Хомяков. С. 7.

приводящего к культу силы. Культ же силы, в свою очередь, может вступить в противоречие с ментальностью народа, длительное время находившегося под воздействием христианского вероучения.

Славянофилы не доверяли существующей империи. Власть их тоже не жаловала. Н. Бердяев прямо пишет, что к славянофилам официальная власть относилась с подозрением. «Абсолютная бюрократия, – пишет он, – не доверяла никаким идеям, никакому творческому самосознанию свободного духа. В николаевскую эпоху даже славянофилы, – идеальные консерваторы, были на политическом подозрении»¹.

Славянофилы критически относились не только к существующей и современной им империи Николая I. Они вообще отрицательно относились к имперской традиции в принципе. Эта традиция началась в России с Петра Первого. Именно поэтому славянофилы критически относились ко всему петербургскому периоду русской истории. Для них общество, то есть народ не было синонимом государства. Посвящая свою статью столетию со дня рождения А. Хомякова, В. Розанов назвал его Колумбом, «открывшим Россию» и «покачнувшем русское сознание в сторону народности»². Между тем, по словам Н. Бердяева, петербургский период русской истории демонстрировал уклон власти к империализму, абсолютизму и бюрократизму, что привело к разрыву власти с народной жизнью, с победой механизма над организмом.

Однако отвергая византийский имперский комплекс, А. Хомяков, тем не менее, верил в Россию, любил ее и пророчил ей большое будущее. Он выделял ее из всех других народов. Но, наделяя ее сакральным смыслом, он не закрывал глаза и на ее грехи. Это амбивалентное отношение к России звучит в поэзии А. Хомякова. Философ и богослов был еще и поэтом. Для А. Хомякова Россия – избранная Богом страна, верная и последовательная носительница христианских идей, готовая во имя утверждения веры приносить великие жертвы. Так, в стихотворении 1836 года «Остров» поэт сулит России как «стране смиренной, полной веры и чудес» великую историю, ведь Бог именно ей отдаст судьбу Вселенной³. Именно потому, что Россия полна веры, ей внимают другие народы, и она поведет их за собой в царство свободы. В стихотворении 1839 года «Россия» поэт пишет, что удел России определен Творцом. Его смысл в том, чтобы «Хранить для мира достоянье / Высоких жертв и чистых дел; / Хранить племен святое братство, / Любви живительной сосуд, / И веры пламенной богатство, / И правду и бескровный суд»⁴.

Россия должна быть верна своему высокому уделу. И только тогда он окажется на уровне своей миссии приобщить другие народы к «таинству свободы». Удивительный парадокс. Вот и сегодня Америка, провозглашая

¹ Бердяев Н.А. Алексей Степанович Хомяков. С. 45.

² Розанов В. Памяти А.С. Хомякова // Новый путь. 1904. № 6. С. 2.

³ Хомяков А.С. Остров (1836) // Полн. собр. соч.: в 5 т. 4-е изд. М.: Типо-лит. Т-ва И.Н. Кушнарв и К, 1909–1914. Т. 4: Трагедии и стихотворения. С. 33.

⁴ Там же. С. 42.

свободу и пытаюсь способствовать либерализации всего мира, тем не менее продолжает утверждать свое военное превосходство и развиваться в имперском направлении. То же самое противоречие можно фиксировать и в истории России. И от «тайнства свободы» для других народов отказаться не может, и от имперского комплекса тоже.

ПРЕОДОЛЕНИЕ ИМПЕРСКОГО КОМПЛЕКСА у А. СОЛЖЕНИЦЫНА: ИДЕЯ ОБЩЕНАЦИОНАЛЬНОГО ПОКАЯНИЯ

Что же может способствовать отречению от имперских амбиций, которые в старой и новой (большевистской) империи имели место? Невозможно обсудить все грани излагаемой Солженицыным программы выхода из кризиса, в который империя завела. Остановимся лишь на одном аспекте, связанном с актуальностью так называемых традиционных ценностей. Сегодня власть призывает к возрождению и культивированию традиционных ценностей. Но всегда ли мы отдаем отчет в том, что это такое? Этот аспект снова увлекает нас к славянофильской рефлексии. Средством такого освобождения от имперского обморока для Солженицына оказывается покаяние. Солженицын отвергает империю в ее сталинской форме. Ведь история в который раз подтверждает неконструктивность перманентного к ней возвращения.

Обращаясь к историческому опыту России, этот вывод сделает и выдающийся теоретик и историк цивилизации А. Тойнби. Возвращаясь к урокам византийского тоталитаризма, когда имел место контроль над всеми сторонами жизни людей, А. Тойнби утверждал, что, подавляя все предпосылки к творчеству, он привел Византию к преждевременному краху. Относя Россию не к западной, а к византийской цивилизации, А. Тойнби показывает, что византийская традиция здесь укореняется. Пытаясь найти свое место в мире и отражая разного рода исторические вызовы, «русские стали искать спасения в тех политических институтах, которые уже принесли гибель средневековой Византии»¹. Все это приводит к тому, что независимо от того, кто в России оказывается у власти – Петр Первый или Ленин, Россия, как и средневековая Московия XIV века, «воспроизводит черты средневековой Восточной Римской империи»².

Но это перманентное возрождение византийской традиции не могло не породить сопротивления. В истории этого сопротивления особое место заняли славянофилы. Так, А. Хомяков, связывая Россию с великой общечеловеческой идеей, ставил вопрос, всегда ли она оказывается на уровне возложенной на нее Творцом миссии. Оказывается, не всегда. В стихотворении 1854 года «России» А. Хомяков пишет уже о грехах России, в которых следует покаяться. «Но помни: быть орудьем Бога / Земным созданием тяжело; / Своих рабов Он судит строго, – / А на тебя, увы!

¹ Тойнби А. Цивилизация перед судом истории. М.: Айрис-пресс, 2003. С. 380.

² Там же. С. 381.

Как много / Грехов ужасных налегло! / В судах черна неправдой черной / И игом рабства клеймена; / Безбожной лести, лжи тлетворной, / И лени мертвой и позорной, / И всякой мерзости полна! / О, недостойная избранья, / Ты избрана! Скорей омой / Себя водою покаянья, / Да гром двойного наказанья / Не грянет над твоей главой!»¹

Наконец, нельзя не процитировать стихотворение 1854 года под названием «Раскаявшейся России». По мысли А. Хомякова, Россия сможет занять свой высокий статус в мире лишь после покаяния. «Так, исцелив болезнь порока / Сознанием, скорбью и стыдом, / Пред миром станешь ты высоко / В сиянии новом и святом!» И только в этом случае Россия сможет осуществить свое призвание в мире. «Иди! Тебя зовут народы / И, совершив свой бранный пир, / Даруй им дар святой свободы, / Дай мысли жизнь, дай жизни мир»².

Почему А. Хомяков ставит вопрос о покаянии? Потому что историческая традиция, связанная с образом России как «Третьего Рима», диктует утверждение имперского комплекса. На этот вопрос Н. Бердяев отвечает так: «Какую бы идеологию ни строить, остается факт, что Россия создала могущественную империю, – империю расширяющуюся и агрессивную. Русская историческая власть движется духом империализма, пафосом могучего земного царства»³.

Выявляя критику имперского комплекса у А. Хомякова, мы видим, что у А. Солженицына она имеет продолжение. Да, приходится констатировать: влияние славянофилов на Солженицына имеет место. Но можно ли из этого делать те выводы, который сделал в своей книге А. Янов? У Солженицына эта идея была изложена еще в 1973 году в статье «Раскаяние и самоограничение как категории национальной жизни», то есть задолго до появления известного фильма Т. Абуладзе «Покаяние», выразившего нравственные поиски поколения горбачевской эпохи. Идея покаяния еще не могла реализоваться в брежневскую эпоху, но необходимость в покаянии уже многие ощущали. Она начала реализовываться с наступлением эпохи либерализма. Эту тему писатель начинает с констатации того, что во всех наших ошибках мы обычно виним других – «соседей и дальних конкурентов географических, экономических, идеологических, всегда оправдывая лишь себя»⁴.

Нетрудно заметить, что этот комплекс врагомании до сих пор актуален. Но, призывает писатель, в виновниках наших ошибок необходимо усматривать самих себя – и не просто себя как отдельных людей, а целые коллективы, нации и народы. «Вот уже полвека мы движимы уверенностью, – пишет он, – что виноваты царизм, патриоты, буржуи, социал-демократы, белогвардейцы, попы, эмигранты, диверсанты, кулаки, подкулачники, инженеры, вредители, оппозиционеры, враги народа, националисты,

¹ Хомяков А.С. России (1854) // Полн. собр. соч.: в 5 т. Т. 4. С. 67.

² Он же. Раскаявшейся России (1854) // Там же. С. 69.

³ Бердяев Н.А. Алексей Степанович Хомяков. С. 125.

⁴ Солженицын А.И. Раскаяние и самоограничение как категории национальной жизни // Солженицын А.И. Публицистика. Т. 1. С. 53.

сионисты, империалисты, милитаристы, модернисты, – только не мы с тобой!»¹ Все это требует вернуть утраченные традиционные ценности, сдерживающие и потребность во врагах, и проявления имперского комплекса. Эти утраченные ценности связаны с покаянием. Поэтому как бы Солженицын не отрекался от славянофилов, вопрос о покаянии первыми ставили именно они. А писатель эту идею продолжает. Он подхватывает традицию А. Хомякова и отвергает традицию Н. Данилевского.

Однако вот что интересно. Имперский комплекс уживается с потребностью в свободе, причем не только для себя, но и для других народов, и, следовательно, в братстве. Их роднит то самое, что пронизывает ментальность русского человека, а именно мессианизм, который В. Шубарт вообще считает самым характерным признаком славянского и, точнее, русского типа. Имея в виду тип мессианской личности, В. Шубарт пишет: «Им движет не чувство подозрения и ненависти, а чувство глубокого доверия к сущности вещей. Он видит в людях не врагов, а братьев; в мире – не добычу, на которую надо набрасываться, а хрупкую материю, которую надо спасти и осветить. Им движет чувство некоей космической взволнованности. Он исходит из ощущения целостности, которую он носит в себе и которую пытается восстановить в окружающем расколотом мире»².

Конечно, А. Солженицын отвергает мессианизм. В полемике с А. Яновым он считает приписываемый им русскому национальному сознанию мессианизм бредовой выдумкой³. В статье «Чем грозит Америке плохое понимание России» (1980) он пишет: «Что же касается «исторического русского мессианизма», то это – сочиненный вздор: за несколько веков никакие духовно-влиятельные, или правительственные или интеллигентские слои в России не страдали мессианской болезнью. Да я допустить не могу, чтобы в наше погрязшее время на Земле какой-нибудь народ смел бы считать себя “избранным”»⁴.

Но вот, скажем, В. Розанов этот комплекс у русских, да и у других народов не отвергал. Да, конечно, никто из политических деятелей и мыслителей не высказывал ничего подобного и, конечно, высказывать не мог. Но ведь кроме провозглашаемых и рационально аргументируемых программ построения социализма в истории имели место и бессознательные процессы, которые каждый раз приводят к тому, что, как утверждал еще Гегель, результатом сознательных усилий людей является и нечто непредвиденное и неосознаваемое. Вот и в революционное сознание прорвалось нечто инородное, что было столь значимым для религии, а именно, хилиазм с его эсхатологической ментальностью, о чем нам уже приходилось писать⁵.

¹ Солженицын А.И. Раскаяние и самоограничение... С. 60.

² Шубарт В. Европа и душа Востока. С. 11.

³ Солженицын А.И. Чем грозит Америке плохое понимание России // Солженицын А.И. Публицистика. Т. 1. С. 350.

⁴ Там же. С. 357.

⁵ См.: Хренов Н. Утопическое сознание в России рубежа XIX–XX веков: от модерна к хилиазму //

В данном случае важно иметь в виду, что каждая культура имеет особый тип ментальности. Мессианизм, разумеется, – выражение ментальности народа. Но у одних народов такая ментальность существует, у других отсутствует. Об этом размышлял В. Розанов, сопоставляя древних греков с евреями. Комплекс мессианизма связан с претензией какого-либо народа на избранность и право вести за собой другие народы. По мнению В. Розанова, такая ментальность характерна для еврейского народа. Что же касается эллинов, то такой комплекс у них отсутствует. «Греки не знали мессианизма, не звали его, – пишет В. Розанов. – В эпоху, однако, от нашествия персов до смерти Александра Македонского, приблизительно века в два, они натворили таких и столько дел, что “мессианизм” в светской и образовательной форме у них как-то сам собою вышел»¹. Касаясь далее ментальности разных народов, В. Розанов мессианизм усматривал у поляков и у немцев, и его отсутствие, например, у французов. Но нам интересно мнение В. Розанова о ментальности русских и о том, присущ им мессианизм или нет. По этому поводу философ говорит так: «У русских – мессианизм славянофилов и главным образом Достоевского, сказавшийся в знаменитом монологе Ставрогина о “народе-богосце” и в речи самого Достоевского на открытии памятника Пушкину»².

Таким образом, у Солженицына поставлен вопрос о коллективном или национальном раскаянии. Но в этом случае становится актуальным обращение к религии. Ведь именно в православии раскаяние предстает значимым нравственным ориентиром. Обращение же к религии как раз и означает обращение к традиционным ценностям, к которым нас сегодня призывают политики. Но отдают ли они до конца отчет в том, что под этим подразумевается? Вот какой эта заложенная православием традиция была в допетровской России, той самой, которую так идеализировали славянофилы. «Дар раскаяния был послан нам щедро, – пишет Солженицын, – когда-то он заливал собою обширную долю русской природы. Не случайно так высоко стоял в нашей годовой череде прощенный день. В дальнем прошлом (до XVII века) Россия так богата была движениями покаяния, что оно выступало среди ведущих национальных черт. В духе допетровской Руси бывали толчки раскаяния – вернее религиозного покаяния, массового: когда оно начиналось во многих отдельных грудях и сливалось в поток. Вероятно, это и есть высший, истинный путь раскаяния всенародного»³.

Но постепенно, чем ближе к XX веку, тем эта потребность и способность к раскаянию у русских иссякала. В этом процессе, по мнению писателя, исходной точкой явились реформы Никона и Петра, когда началось «вытравливание и подавление национального духа», «выветривание

Утопия и эсхатология в культуре русского модернизма. М.: Индрик, 1916. С. 16.

¹ Розанов В. Идея «мессианизма» (По поводу новой книги Н.А. Бердяева «Смысл творчества») // Розанов В. В чаду войны... С. 245.

² Там же.

³ Солженицын А.И. Раскаяние и самоограничение... С. 59.

покаяния, высушивание этой способности нашей»¹. Чем крепче становилась Российская империя, тем слабее давала о себе знать потребность в раскаянии.

Обратим внимание на то, что писатель напрямую связывает это высушивание раскаяния с имперским комплексом, а он, этот комплекс получил развитие в петербургский период истории, к которой столь критично относились славянофилы. Пожалуй, гимн этой истории петербургского периода и столь значимому для этого периода имперскому комплексу воспел в своем знаменитом сочинении именно Н. Данилевский. Какое уж там раскаяние, когда чтобы отстоять самостоятельность своей цивилизации, приходилось постоянно быть в конфронтации с Западом. Эту перманентную конфронтацию Н. Данилевский выводил из несходства культурно-исторических типов цивилизации. Она для него явилась следствием функционирования цивилизаций и взаимоотношений между ними. По Н. Данилевскому, получалось, что без институционализации имперского комплекса в этой конфронтации не выстоять. Тут уж не до раскаяния.

Но в той же самой ситуации Россия оказалась и перед Первой мировой войной. «Весь петербургский период нашей истории – период внешнего величия, имперского чванства, – пишет Солженицын, – все дальше уводил русский дух от раскаяния. Так далеко, что мы сумели на век или более передержать немислимое крепостное право – теперь уже большую часть своего народа, собственно наш народ содержит как рабов, не достойных звания человека. Так далеко, что и прорыв раскаяния мыслящего общества уже не мог вызвать умиротворения нравов, но окутал нас тучами нового ожесточения, ответными безжалостными ударами обрушился на нас же: невиданным террором и возвратом, через 70 лет, крепостного права еще худшего типа»².

Все это так. Поэтому горбачевский период нашей истории как очередная в этой истории волна оттепели стал исходной точкой раскаяния и, конечно, в общенациональных формах, как и мыслил Солженицын. В этом направлении работала журналистика, публицистика, средства массовой коммуникации, литература и, конечно, искусство. Этот период раскаяния поднял фигуру Солженицына до необычайной высоты. Его слава, начинаясь с публикации «Одного дня Ивана Денисовича» и поддерживаясь выпусками самиздата, достигала самой высокой точки. Но с течением времени его имя начало отодвигаться в тень. Он стал классиком. Кажется, что и его идея о раскаянии сегодня тоже уже мало кому понятна. Значит, мы живем уже в другое время. Сегодня имеет место и новое отношение к славянофилам. Фигура А. Хомякова вытесняется фигурой Н. Данилевского, а значит, Россия вновь оказывается в конфронтации с Западом, что и повлечет свои последствия.

¹ Там же. С. 60.

² Солженицын А.И. Раскаяние и самоограничение... С. 60.

Ю.Н. Гирин

К ТИПОЛОГИИ РЕПРЕССИВНЫХ КУЛЬТУР

Когда Александр Исаевич Солженицын описывал Архипелаг ГУЛАГ – а он описывал именно *некий способ бытия*, а не писал очерковую и свидетельскую книгу жизни острожного сидельца (таких свидетельств осталось много) – так вот, Солженицын, может быть, и подсознательно, имел в виду не столько чудовищность советских лагерей (которые, как были, так и остались; как сидело полстраны, так и сидит), сколько совокупность всего нашего жизненного устройства – в полном соответствии с исконным значением слова «архипелаг». Ибо Солженицын был не столько писателем, сколько мыслителем, писавшим особо, по-своему, даже «Матрёнин двор», который своей масштабностью сравним разве что с гоголевским описанием сада в его онтологической образности. Это и есть пресловутый «русский мир» – вывернутая наизнанку благодать. Структурно этот рассказ отсылает к поэтике А. Платонова, с которым я все же не решусь его сравнивать по многим причинам.

По какой-то странной ассоциации тут вспоминается, в первую очередь, даже и не В. Шаламов, а книга русского поэта-авангардиста и переводчика В. Парнаха «Испанские и португальские поэты – жертвы инквизиции» (1934). Но что это за штука такая – репрессивная культура? Здесь следовало бы дать определение предмету, но, он, как я постараюсь показать, слишком неоднозначен. И я специально употребил непривычное словосочетание. Репрессивная культура, взятая в ее типологическом аспекте, функционирует всюду одинаково: она деформирует «нормальный» жизненный процесс, подавляет суверенную самостоятельность человеческой активности, выдавливая ее на грань бытия, вытесняя в онтологическое пограничье. Там, где нет гражданского общества, там, где не работает закон и не соблюдаются нормы человеческого общежития, единственным решающим фактором является репрессия, причем репрессия тотальная, объемлющая все и вся, берущая человека как извне его, так и в нем самом. Причем репрессия – это не обязательно нечто, что ничтожит человека со всех сторон, – очень часто репрессивность душит человека изнутри,

не позволяя ему стать субъектом собственной воли и делая его своим же инструментом.

Если говорить о политических репрессиях в России, то они начались тотчас по свершении революции и не прекращаются по сей день. Пресловутый креститель руссов, циничный убийца и насильник князь Владимир, возможно, лишь продолжил традицию. Возможно, они вообще имманентны российскому способу бытия. Кстати, о зле в многовековой русской традиции немало писала Ольга Седакова. Она называла это «феноменология дружбы со злом». И вот недавно в своем выступлении она подчеркнула, что в России «происходит обожествление зла и жестокости»¹...

Но я хочу сказать немножко о другом. Должен признаться, что по профессии я испанист, отсюда и строй моих дальнейших рассуждений. Испания в начале XX века переживала чудовищную национальную травму: империя, в которой никогда не заходило солнце, потеряла последнюю заокеанскую колонию, и это обернулось для национального сознания чудовищной эмоциональной травмой. Испания, которая и прежде была культурно и топографически отъединена от Европы, оказалась лишенной себя самой. И это обернулось страстными поисками национальной сущности.

Но почему же потребовалось искать собственную сущность? Испания была все-таки страной сложившихся устоев, культурных ценностей, традиций, богатейшего прошлого... Казалось бы. Но ведь в ту эпоху собственную сущность искали все, и русские, в первую очередь (так, если Н. Федоров называл нищевского «сверхчеловека» недорослью, то несколько позже Хосе Ортега-и-Гассет называл свою эпоху «веком самодовольных недорослей»: «заурядность, прежде подвластная, решила властвовать»)². Многие нашли (все-таки все шли разными историческими путями). Причем, парадоксальным образом, в период конца века XIX и начала XX идентификационная дефицитарность (там, где она наличествовала) генерировала оксюморонный дублет «иммортология – танатология», который обуславливал все модусы мировосприятия.

Что касается России, то свою навязчивую национальную идею она так, видимо, и не нашла и, думается, не найдет никогда, хотя бы потому, что ей по сию пору не удалось обрести своей идентичности. Но главное, потому, что национальная идея – это комплекс ущербности. Не случайно Россия, по мнению современного российского ученого Льва Гудкова, характеризуется «негативной идентичностью»³. Непривычный термин «репрессивная культура» был введен автором данной работы и рассмотрен на примере Латинской Америки в одной из публикаций, где была сделана попытка доказать, что характерный для исторического процесса Латинской Америки феномен тирании, традиционно обозначаемый термином «виоленсия», является имманентным свойством формирования ее способа

¹ URL: <https://philologist.livejournal.com/8919068.html> (дата обращения: 10.06.2018).

² Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. С. 333.

³ См.: Гудков Л. Негативная идентичность. М.: Новое литературное обозрение, 2004.

бытия¹, равно как и онтологически понимаемый концепт пустоты. Парадокс, однако, в том, что, как это ни странно, в Латинской Америке именно насилие во всех его формах оказывается *конструктивным* фактором, служащим формированию национального самосознания.

Необходимо подчеркнуть, что мы имеем дело с особым типом общего паттерна репрессивной культуры, который выступает в качестве реальной культурогенной основы. В Латинской Америке ландшафт этой культуры простирается от насилия Конкисты до диктаторских режимов XX века. Естественно, репрессивные режимы известны и европейской цивилизации, но здесь объектом подавления становились зрелые общественные организмы, между тем как латиноамериканский мир подвергался деформации с момента своего образования, репрессивный процесс не прекращался никогда, все более органично вращаясь в латиноамериканский образ мира.

Попытаюсь немного пояснить. Репрессивным, чуждым, враждебным для латиноамериканского сознания является даже язык, навязанный колонизаторами. Португалоязычная Бразилия сумела выработать собственный языковой конструкт, дистанцированный от языка бывшей метрополии, а вот испаноязычный мир все еще ищет свой способ самовыражения, настойчиво утверждая, что главная проблема литературы – это язык. (Вряд ли стоит объяснять, что национальный язык – это основа культуры, ее формализованная матрица.) Удивительным образом латиноамериканское мировосприятие трактует даже собственный пейзаж как нечто чуждое себе, враждебное, непознанное, с чем, однако, необходимо идентифицировать себя, дабы обрести полноту самосознания, ощущение самости. «Мы утверждаемся через отрицание», – писал мексиканский мыслитель Октавио Пас².

Таким образом, все «иное», «другое», сохраняя статус «чужести», приобретает одновременно характер «свойскости», «самости». Это закон функционирования латиноамериканской ментальности, который может быть верифицирован в каких угодно сферах и на любых уровнях.

Так, А.Ф. Кофман справедливо полагает: «Латиноамериканская виоленсия – сложнейший комплекс, реализуемый на самых различных уровнях: социальном, коллективном, индивидуальном; на уровне фольклорного сознания и художественного литературного сознания; наконец, это и реальный феномен, и сумма психических реакций, и совокупность фольклорных мотивов, и фольклорный идеал (мачо), и литературная тема, и принцип сюжетостроения, и тип героя, и модус его поведения»³.

В Колумбии феномен виоленсии стал предметом не просто научных исследований – он породил специальную науку: «виоленсиологию». Однако проблема состоит в том, чтобы вписать феномен виоленсии в систему

¹ См.: Гирин Ю.Н. Виоленсия как тип культуры. Колумбийский вариант // Латинская Америка. 2015. № 11.

² Пас О. Диалектика одиночества // Освящение мига. СПб.; М.: Симпозиум, 2000. С. 176.

³ Кофман А.Ф. Латиноамериканский художественный образ мира. М.: Наследие, 1997. С. 273.

культурных координат, чтобы контекстуализировать его, а не видеть в нем всего лишь экзотическую реалию. Поэтому мы должны представить себе культуру виоленсии именно как тип культуры в его возможных типологических соотношениях и перспективной векторности.

Прошу прощения за столь пространное отступление – оно потребовалось для того, чтобы показать, что некоторые сущностные, узловые точки латиноамериканского мира как системы могут быть прояснены путем помещения предмета нашего рассмотрения в поле типологических сопоставлений цивилизаций пограничного типа, каковыми и являются миры Латинской Америки и России. Такое сопоставление закономерно, и справедливость его подтверждается плодотворностью множества проведенных исследований¹. Каждый из латиноамериканских мыслителей воспринимал и описывал свой культурный мир как некую *иную* по отношению к Западу цивилизацию, лишенную его целостности и пребывающую в состоянии имманентной инаковости, иншести. «Мы как бы являем собой человечество в миниатюре, живем в особом мире... Мы... изолированы или, лучше сказать, отстранены от мирового опыта», – писал Симон Боливар². «У нас другое начало цивилизации... Про нас можно сказать, что мы составляем как бы исключение из народов. Мы принадлежим к тем из них, которые как бы не входят составной частью в человечество, а существуют лишь для того, чтобы преподать великий урок миру»³. Это уже «Философические письма». И оба мыслителя одинаково сетовали на отсутствие полноты бытия соответствующей цивилизации.

Вот в эту философскую традицию и вписывается писательское мышление А.И. Солженицына. Эта традиция свидетельствует о том, насколько укоренено в обеих цивилизациях ощущение экзистенциальной кризисности, компенсируемое устремленностью в эсхатологическое запределье. Но эта эсхатология двойственна: она настолько же исполнена мнимостью великой Утопии, насколько и реальностью гнетущей дефицитарности бытия, вызывающей на подмену и на подмогу своего двойника – репрессию. Я не склонен к нигитологической рефлексии; мысль моя о том, что репрессивная культура, во-первых, многоаспектна, а, во-вторых, бытует не опричь личностного Я, но также и внутри его, она интериоризируется личностью точно так же, как и расщепляющая ее граница. Именно интериоризированная рубежность, нецельность самосознания и порождает репрессивность бытийную.

Россия, как и Латинская Америка, онтологически существуют в режиме моста между мирами. Хронологическая и топографическая типология образуют общий хронотоп – хронотоп *пограничья*. Это опасный хронотоп. Не случайно в русском фольклоре бой между добром и злом происходит на Калиновом мосту. Русскому человеку нет надобности

¹ См., напр.: Земсков В.Б. Хроники Конквисты Америки и летописи взятия Сибири в типологическом сопоставлении // Латинская Америка. 1995. № 3.

² Боливар С. Избранные произведения. М.: Наука, 1983. С. 54, 56.

³ Чаадаев П.Я. Первое философическое письмо // Сочинения. М.: Правда, 1989. С. 379, 21.

контекстуализировать репрессию в собственную систему координат – она имманента ему, живет в нем изначально. Вообще, пограничье, порубежье – хронотоп промежуточности, лиминальности. Причем такой хронотоп может быть хронологически сколь угодно протяженным. Цитирую: «Порубежье – это также темпоральная категория. Порубежьем может быть период времени, истории, длящийся в границах завершения одной эпохи и становления другой. Это время исторических перемен, иногда постепенных, эволюционных, иногда резких, революционных, но в любом случае это период нестабильности, когда старое уже изживает себя, а новое еще не возобладало. В этом временном континууме порубежья есть отрезок, субъективно фиксируемый и переживаемый как безвремя, когда старого уже нет, а нового еще нет. Всякая целостность отсутствует, черты прошлого и будущего смазаны, а настоящее переживается как хаос, смута. В русской литературе и философии порубежье как временной континуум прочувствовано и осмыслено обстоятельно, особенно в отрезке безвременья, – события нашей истории давали такого материала в избытке»¹.

Мы, как и Латинская Америка, представляем собой смесь мифов и утопий; мы не живем сейчас, нас нет. Мы либо были в сказаниях о самих себе, либо все мечтаем начать жить. Мы не хотим, боимся знать истину о собственном вчера и беспрестанно врем себе о нашем завтра. А «сегодня» у нас нет. Мы боимся самих себя, мы ненавидим всякого иного, для нас весь мир, включая нас самих, это Другой; мы поражены тотальной неприязнью ко всему, что есть мы, которых нет. Вот это и есть тип репрессивной культуры – репрессии, исходящей из нас же и обращенной против нас. Я уж не говорю, что и против других.

Философ В.М. Крюков недавно писал: «Кто как не Россия дала самые бесчеловечные образцы непрестанной борьбы с телом и природой, с естеством вообще? Где как ни в России происходило и происходит одно непрекращающееся “духоборчество” и самоискоренение? <...> И эта раздвоенность, доводящая до самоопустошения, является главной темой России. Здесь ее “страхи и ужасы”. Судьба русской литературы в том, чтобы постоянно воспроизводить этот раздор и постоянно его же примирять»².

Выше я упомянул Испанию. Репрессивная культура не является ее имманентной чертой. Но мы не можем исключить из поля нашего обозрения 800-летнюю войну с завоевателями-маврами, почти тотчас же начавшуюся 500-летнюю колонизацию Америки, последовавшую затем внутреннюю духовную опустошенность (нег-идентичность, как было сказано), да и целый век диктаторских режимов во всем ибероамериканском регионе... Другие регионы и режимы пока в расчет не берем. Но уже на основе сказанного можно сделать вывод, что тип репрессивной культуры – это не фикция, а некий реальный феномен. Как утверждала Т.В. Артемьева в статье «Загадка русской души», танатологическая доминанта

¹ *Забяко А.П.* Порубежье как данность человеческого бытия // *Вопр. философии.* 2016. № 11. С. 27.

² *Крюков В.М.* Гоголя зрящий глаз // *Там же.* 1996. № 9. С. 35.

вообще специфична для русской культуры, особенно – для культуры начала XX века: в России, пишет автор, «утопическое мировосприятие превращается в танатопическое. Идеальный мир помещается в пространство и время смерти: “...Как один умрем в борьбе за это...” И верно, нужно ли жить после “этого”. Величественные Necrotopos и Necrotempus завораживают и манят усталого российского странника, бредущего по бесприютной жизни. У-мир-отворение для него превращено в у-мир-ание. Он хочет покоя, и должен стать покой-ником. Главным является не достижение идеала, а смерть за него. Жизнь и смерть не противопоставлены друг другу, а взаимосвязаны и даже взаимозаменяемы»¹.

Хочу, однако, заметить, что репрессивность не обязательно есть некая вековечная константа той или иной культуры.

Точно так же, как типы культур бывают: а) традиционными, б) классически стабильными или в) пограничными (к последним относят, в частности, все островные культуры), которые вполне могут быть переходными или же связанными осмотическими связями; они могут подчиняться тем же механизмам эволюции, переходности и изменчивости. Особенно явно этим мутациям подвержены страны Латинской Америки, еще совсем недавно бывшие репрессивными по преимуществу. Сегодня Латинская Америка (одно только это словосочетание не являлось самоназванием, что наносило психическую травму) превратилась в Ибероамерику, неразрывно связанную с прародиной, прежде разделявшей метрополию и колонии. Теперь это общий культурный (и не только) мир.

А вот бывшей Российской империи (то бишь СССР) такая перспектива не светит. Напротив, она не только все более атомизируется, но еще и пытается распространить собственное зло на сопредельные страны, полагая себя Великим Лимитрофом, то есть острова в океане миров.

А мы, все вместе, (в силу своей нецельности, незрелости и взаимоотталкивания – это пограничность внутренняя), и составляем тот самый архипелаг коллективной репрессивности, о котором нам говорил А.И. Солженицын. Думается, что и языкотворчество Александра Исаевича (я имею в виду его «Словарь языкового расширения») представляет собой попытку собирания рассыпанной национальной идентичности в некую ментальную целостность.

Но мы сами себе ГУЛАГ. А Россия – страна классической репрессивной культуры, даже в своей пресловутой «воле», которую В. Даль определял прежде всего как «данный человеку произвол действия», и лишь затем – как «свободу». В этом и состоит основная рефлексия Солженицына как мыслителя.

¹ *Артемяева Т.В.* Загадка русской души, или Нужна ли нам вечная игла для примуса? // *Фигуры Танатоса: Искусство умирания*: сб. ст. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1998. Вып. 4. С. 66–76.

А. Дель Аста

МОНТАЖ И ПОЛИФОНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА

« – Кривлянье! – ложку перед ротом задержу, сердится X-123. – Так много искусства, что уже и не искусство. Перец и мак вместо хлеба насущного! И потом же гнуснейшая политическая идея – оправдание единоличной тирании. Глумление над памятью трёх поколений русской интеллигенции! <...>

– Но слушайте, искусство – это не *что*, а *как*.

Подхватился X-123 и ребром ладони по столу, по столу:

– Нет уж, к чёртовой матери ваше “как”, если оно добрых чувств во мне не пробудит!»¹

Нельзя говорить о формальном и техническом аспекте творчества Солженицына, не учитывая этот отрывок из «Одного дня Ивана Денисовича». В данном случае неважно, что мнение высказывает персонаж, а не автор. В марте 1976 года сам Солженицын остерегает нас от пустого увлечения формой и экспериментами в интервью Никите Струве: «А не сделаю ли я что-нибудь для новизны? Не придумаю ли новую литературную форму? Боже упаси. Сам материал продиктует то, что надо. Я никогда не думал о форме художественного исследования, а материал “Архипелага” мне его продиктовал. Художественное исследование – это такое использование фактического (не преображённого) жизненного материала, чтобы из отдельных фактов, фрагментов, соединённых, однако, возможностями художника, – общая мысль выступала бы с полной доказательностью, никак не слабей чем в исследовании научном»².

Важно сделать это предварительное уточнение, поскольку оно отвечает не только на наше беспокойство или переживания Солженицына,

¹ Солженицын А.И. Один день Ивана Денисовича // Собр. соч.: в 20 т. Париж: YMCA-Press, 1978. Т. 3. С. 59.

² Он же. Телеинтервью на литературные темы с Н.А. Струве // Там же. Париж: YMCA-Press, 1983. Т. 10. С. 515–516.

но выражает фундаментальный характер искусства. По меньшей мере, той его части, которая прямо или косвенно знакома с опытом концлагерей XX века и сохраняет его в сердце своем. Как сказал Александр Ват, великий польский поэт и многолетний узник советских тюрем, «там, где обладание самым маленьким клочком бумаги было преступлением, выученные наизусть стихи повторялись шёпотом, становясь утешением и более того: несчастное существо, под ударами всех возможных бед, со дна позорного страдания устремляется к красоте... Пусть критики обсуждают структуру стихов, лингвистическую энтропию, метонимию: но поэзия полностью воплощается в героизме. Этого урока про онтологический смысл поэзии я не забуду. <...> На Лубянке я с радостью открыл смысл целого, душу и исток всех частей. Я вполне обрел способность целостного видения»¹.

Очевидно, здесь мы могли бы множить цитаты до бесконечности. Важно лишь выяснить, что внимание к форме не может быть самоценным. Чтобы сохранить верность своим сущностным чертам, искусство должно соответствовать тому, что Солженицын вслед за «добрыми чувствами», определяет как «общую мысль», а Ват называет «онтологическим смыслом поэзии» или «смыслом целого». Здесь нужно преодолеть всякое абстрактное противопоставление между формой и содержанием. Еще раз процитируем Вата: «Поэзия без рефлексии является пустой игрой слов; у рефлексии без поэзии нет ориентира, она слепа и ведет в никуда»².

Поэтому говорить о технике монтажа и полифонии в сочинениях Солженицына значит с самого начала поставить двойную проблему. Во-первых, проблему общей мысли, которая нам предлагается через эти формы. Во-вторых, проблему адекватности этих форм для выражения «онтологического смысла» поэзии и поэтической реальности, то есть реальности через призму искусства, где красота – это сияние истины или проявление последней истины реальности.

Начнем с монтажа. Он очевиден в одной из самых известных сцен «Ракового корпуса», когда Олег целует медсестру Зою. Та спрашивает, почему он закрыл глаза во время поцелуя. Спровоцированный ее вопросом, он их открывает: «И увидел близко-близко, невероятно близко, наискось, два её жёлто-карих глаза, показавшихся ему хищными. Одним глазом он видел один глаз, а другим другой. Она целовалась всё теми же уверенно-напряжёнными, готовно-напряжёнными губами, не выворачивая их, и ещё чуть-чуть покачивалась – и смотрела, как бы выверяя по его глазам, что с ним делается после одной вечности, и после второй, и после третьей»³.

Сцена как будто происходит под взглядами четырех кинокамер. Две из них принадлежат рассказчику и Зое, еще две – Олегу. Все они сходятся в ожидании вечности. Однако подлинная вечность тут невозможна,

¹ *Wat A. Il mio secolo. Memorie e discorsi con Czesław Miłosz. Palermo: Sellerio, 2015. P. 398–400.*

² *Ibid. P. 397.*

³ *Солженицын А.И. Раковый корпус // Собр. соч. Париж: YMCA-Press, 1979. Т. 4. С. 234–235.*

поскольку она выше всех множеств и последовательностей. В этой ситуации даже поцелуй не может быть тем, чем он должен быть. Вместо момента единства и дарения, он становится их противоположностью. На самом деле, Зоя со взглядом хищницы хочет не дарить себя, а доминировать над Олегом, овладеть им. Она переворачивает роли мужчины и женщины и пытается войти в него. В фальшивом единении эти двое забывают, что должны были принести кислород больному. Они потеряли единство даже с окружающей их реальностью: Зоя не должна была забывать о своих обязанностях медсестры, а Олег – свой долг солидарности к такому же больному, как и он сам. Монтаж сцены прекрасно показывает нам «общую мысль» Солженицына, «онтологический смысл» этого поцелуя. Эта любовь – не любовь, это фальшивое соединение, отрицающее настоящее единство. Открыть его, отбросить хищность, забыть претензию доминирования и обладания чужим и даже своим собственным телом позволит другой взгляд. Неслучайно это произойдет в конце романа, когда Олег поймет, что «...если помнить номер воротничка (очевидный символ власти над телом) – то ведь что-то надо забыть! Поважнее что-то!»¹. Так Олег начинает заново слышать свое сердце.

От бесконечно маленькой сцены перейдем к грандиозной композиции двух главных произведений Солженицына. В «Архипелаге ГУЛАГе» и «Красном Колесе» мы встречаем этот новый взгляд.

Оба сочинения дают более широкое видение реальности. «Архипелаг...» предлагает нам преодолеть свое чисто политическое прочтение и подталкивает к новому открытию величия и неисчерпаемости человеческого сердца. Ведь «линия, разделяющая добро и зло, пересекает сердце каждого человека. И кто уничтожит кусок своего сердца? В течение жизни одного сердца эта линия перемещается на нём, то теснимая радостным злом, то освобождая пространство рассветающему добру. Один и тот же человек бывает в свои разные возрасты, в разных жизненных положениях – совсем разным человеком. То к дьяволу близко. То и к святому»².

Таким же образом в «Красном Колесе» патриот Солженицын не боится многократно выразить свое уважение к другим нациям.

Наряду с более широким взглядом оба сочинения предлагают нам новую повествовательную форму. Она характеризуется многочисленностью источников, точек зрения, сквозь которые воссоздается реальность. Очевидна многочисленность источников «Архипелага...». По слову автора, он является в каком-то смысле коллективным творением, «общим дружным памятником», потому что «эту книгу непосильно было бы создать одному человеку». Солженицын сообщает, что «материал для этой книги дали мне в рассказах, воспоминаниях и письмах». Как известно, далее следует список имен «невидимок», которые помогли ему воссоздать эту трагическую

¹ Солженицын А.И. Раковый корпус // Собр. соч. Париж: YMCA-Press, 1979. Т. 4. С. 469.

² Он же. Архипелаг ГУЛАГ, 1918–1956: Опыт художественного исследования // Собр. соч. Париж: YMCA-Press, 1980. Т. 5. С. 167.

историю¹. Но не менее очевидным является это в случае «Красного Колеса», которое было бы невозможным без бесконечного количества различных источников. Здесь не только обычные исторические книги, но также документы, газеты, дневники и свидетельства. Количество точек зрения умножается: кроме художественного восстановления исторических событий автором и его персонажами (согласно обычной полифонии), присутствует историческая реконструкция (главы исторического характера), документальная реконструкция (главы, которые представляют документы эпохи), «журналистское» воссоздание (главы, составленные из заглавий и выдержек из газет), наконец, кинематографическая реконструкция событий (главы, построенные как обычный сценарий).

Составная структура «Архипелага ГУЛАГа» и «Красного Колеса» открывает новую форму истины. С одной стороны, человек в одиночку никогда не смог бы реализовать настолько высокую и сложную задачу, как восстановление истории революции и концлагерей. Этот рассказ оказывается возможным только как хоровое созвучие. С другой стороны, на место столкновения различных исторических интерпретаций или равнодушного отказа от исторической истины становится симфоническая истина хора. Так раскрывается новая форма истины, понятой как отношение или соотношение многочисленных взглядов.

Здесь средоточие новизны Солженицына. Эта новая точка зрения дает цельный смысл его искусству. В ней кроется загадка достоверности взгляда автора на реальность и, в конечном счете, истина и «доказательная сила» этого взгляда.

Обычно Солженицына представляют в двух образах, которые на первый взгляд сложно совместить. Первый – политический: это человек, который много сделал для осуждения тоталитарной коммунистической системы и ее падения. Второй – художественный: это человек, который дал образ, уже забытый в XX веке: образ человека, который остается человеком даже в аду концлагерей и которого нельзя свести к ограниченному и низменному политическому измерению. На самом деле эти два образа не противоречат друг другу. Так кажется только потому, что современный человек не привык видеть альтернатив столкновению между идеологической истиной и различными формами отрицания любой истины: от слабой истины до «пост-правды». Солженицын не оказался в этом тупике. Он не мог принять редукции истины к чистой политике, к насильственному навязыванию представлений о реальности, к которому стремились тоталитарные идеологии. Не мог он и принять позицию тех, кто утверждал, что никакой истины не существует: она оставляет мир беззащитным перед насилием идеологии. Действительно, эти две концепции противоположны только с виду. На самом деле они едины в отрицании другого. В «прямолинейном, совершенно слепом и потому бесшабашном» нигилизме идеологии другой отрицается физически как объективный враг. Точно так же отрицается он и в скрытом, «осторожном, чутком к жизненной

¹ Солженицын А.И. Архипелаг ГУЛАГ. Собр. соч. Т. 5. С. 11.

сложности»¹ нигилизме буржуазного солипсизма, который живет, как будто истины не существует, и нет ограничений его свободе. В конце концов, оба они являются прямым отрицанием реальности. А наоборот, как показывает пограничный опыт концлагерей, реальность соткана присутствием несводимой инаковости другого.

Солженицын видит истину как отношения, как множественность взглядов, что и определяет всеобъемлющий смысл и сквозное единство его творения. Поэтому форма здесь – не внешняя игра, а откровение онтологического смысла или смысла целого. В итоге само творение способно более адекватно передать сложность реальности, в которой истина не является ни идеей, ни ее простым отрицанием, но жизнью с бесконечной многочисленностью ее встреч.

¹ Франк С.Л. De Profundis // Из глубины. Париж: YMCA-Press, 1967. С. 321.

А.С. Вартанов

НЕЗАВЕРШЕННЫЙ ТЕЛЕВИЗИОННЫЙ ЦИКЛ НА ПЕРВОМ КАНАЛЕ

Возвращаясь на родину из изгнания, Солженицын сознательно выбрал самый долгий путь. Он пролегал с Дальнего Востока на запад, в сторону российской столицы, и занял не одну неделю. Передвигаясь на поезде с многочисленными остановками, встречами с людьми, выступлениями перед ними, неспешными беседами-диалогами, – подобным маршрутом писатель гарантировал себе достижение важнейшей цели: узнать во всех подробностях, как изменилась страна за время его вынужденного отсутствия, как живут соотечественники, куда движутся предложенные властью преобразования, в чем состоят основные нерешенные проблемы, вставшие перед новой Россией.

Писатель использовал самые разные средства для того, чтоб донести до максимально широкого круга людей свои представления о том, какой должна стать страна, освободившаяся от коммунистического режима. Он публиковал тексты в газетах с миллионными тиражами (напомню обстоятельную аналитическую работу, ее даже не назовешь статьей, это, скорее, подробный манифест, размером в брошюру, – «Как нам обустроить Россию?», напечатанную в «Комсомольской правде» и «Литературной газете» еще до возвращения на родину, осенью 1990-го), а позже, уже вернувшись, постоянно выступал перед разными аудиториями, вплоть до Государственной думы, активно участвовал в телевизионных передачах разных телеканалов, посвященных политическим темам.

По характеру своего дарования, в котором органически соединялись такие качества, как превосходное знание российской социально-общественной практики разных эпох, умение кропотливо собирать и всесторонне анализировать конкретные факты жизни сограждан, постоянно сравнивать былое и настоящее, яркий темперамент публициста и пропагандиста, человека, имеющего свою последовательную и цельную концепцию развития страны, – Солженицын, конечно же, нуждался в самой обширной, массовой трибуне, где можно было бы в рамках большого авторского

цикла неспешно и систематично, проанализировав всесторонне происходящее, изложить свое видение настоящего и будущего общественного устройства новой России.

В современных условиях подобное обращение к нации в должной мере эффективности возможно лишь с помощью наиболее могучих из имеющихся массовых средств информации, к которым относятся газеты с миллионными тиражами, крупнейшие всероссийские радиостанции или вещающие на всю страну телевизионные каналы. После множества встреч лицом к лицу с людьми в сравнительно небольших аудиториях, которые происходили на пути следования поезда с Дальнего Востока до Москвы, во время многочисленных поездок уже после возвращения, – самым естественным и наиболее эффективным их продолжением выглядела такая форма общения, как выступление с телевизионного экрана, где миллионы людей могли бы не только слышать слово писателя, но и видеть его самого, ощущать магнетизм его личности, заразиться его убежденностью.

Такая возможность представилась писателю весной 1995 года, когда на Первом телевизионном канале начался цикл встреч с Солженицыным¹. Правда, уже при первом же взгляде на открытую в эфире программу у внимательного зрителя возникали вопросы. Почему человеку, известному своей склонностью к подробному и неспешному исследованию любой проблемы, предложили столь куцый формат, где каждому выпуску цикла предоставлено всего пятнадцать минут? Почему эти встречи предполагалось проводить не ежедневно, на крайний случай, не еженедельно, а с периодичностью два раза в месяц, когда у большинства зрителей неминуемо успевают пропасть ощущение цельного, последовательного, непрерывного общения с писателем?!

Не знаю, к сожалению, подробностей истории подготовки телевизионного цикла, в частности, того, в каком направлении шли переговоры руководства крупнейшего в стране Первого канала с Солженицыным о будущей его работе в эфире. Подозреваю, что уже на этой стадии обсуждения проблемы в решение предоставить великому писателю всероссийскую телевизионную трибуну вторгались весьма далекие от сути дела обстоятельства.

Главным тут оказался, очевидно, политический аспект. Шел 1995 год, на последний месяц которого были назначены парламентские выборы. Судя по замерам социологов, победу на них вполне могли одержать (и, как показало недалекое будущее, действительно одержали!) коммунисты. Действующая власть, опасаясь реставрации прежнего режима, судорожно искала любые средства противостояния готовой возродиться советской идеологии.

Еще недавно таким могучим заслоном служил первый президент новой России Борис Ельцин с его мощной антикоммунистической харизмой, с беспрецедентно высокими процентами народной поддержки. Но после

¹ На момент выхода передачи канал имел название «Общественное российское телевидение» (ОРТ).

болезненных для населения, плохо продуманных экономических преобразований в стране (назвать их реформами не решались в ту пору даже инициировавшие и проводившие их представители власти), конфликта с парламентом, завершившегося его расстрелом, – рейтинг Ельцина, прежде рекордно высокий, упал до уровня, который выглядел теперь не иначе как антирекордом. Предстоящие через полгода после парламентских президентские выборы не внушали больших надежд на переизбрание Ельцина на второй срок.

В окружении первого российского президента возникли панические настроения, связанные с тем, что шансы на новую победу у него выглядели призрачными. Там появились даже планы переноса выборов, которые, по Конституции, должны были состояться в следующем, 1996 году, на более поздний срок. В этих условиях ярый антикоммунист Солженицын, более кого-либо другого пострадавший от гонений со стороны советской власти, как можно предположить, показался людям из ельцинского окружения идеальной фигурой для противостояния КПРФ, своего рода «палочкой-выручалочкой» в борьбе с коммунистами.

Они, как нетрудно догадаться, рассчитывали на то, что в своих телевизионных выступлениях писатель, обладающий беспрецедентным нравственным авторитетом в глазах миллионов людей, главной мишенью для своих разоблачений выберет, естественно, коммунистов, их идеологию и общественно-политическую практику. Вместе с тем, прекрасно зная, что Солженицын далеко не в восторге от того, как проходят нынешние преобразования в стране, что он, не стесняясь, постоянно и последовательно критикует их в своих публичных выступлениях, – руководители Первого канала, на всякий случай, перестраховались. Они отвели на каждый выпуск цикла по пятнадцать минут (это, как известно, на практике минимальный из всех возможных хронометраж внутри сетки регулярного телевизионного вещания), да и поставили их в телепрограмму с периодичностью раз в две недели, что тоже является самой скудной «дозой» для существующих в эфирной практике цикловых программ.

Несмотря на все эти предосторожности, телевизионщики и те анонимные представители власти, которые стояли за ними, просчитались. Они, как говорится, не на того напали. Солженицын, судя по всему, прекрасно понимал несправедливость (если не сказать, унижительность!) условий предложенного ему сотрудничества с Первым каналом. Недаром опубликованные в конце того же года, вскоре после скандального закрытия цикла, расшифровки его телевизионных бесед названы весьма выразительно: «По минуте в день»¹. Действительно, четвертьчасовые телевизионные встречи, проходящие дважды в месяц, дают, в результате нехитрых арифметических действий, именно этот неутешительный итог.

Тем не менее даже в скудных временных рамках писатель сумел достичь очень многого. Иногда даже, не споря специально с заказчиками, Солженицын явочным порядком исправлял их ошибки. Так, явную несуряцицу,

¹ Солженицын А. По минуте в день. М.: Аргументы и факты, 1995.

состоящую в том, что всякую заявленную автором тему предполагалось развернуть в скудном пятнадцатиминутном формате, он преодолевал простейшим способом, посвящая проблеме не один, а два, однажды даже три выпуска.

Конечно, от этого в какой-то степени страдало дело, зрителям надо было в течение прошедших от выпуска к выпуску двух недель помнить в подробностях, о чем шла речь в прошлый раз, требовалось всякий раз не только войти в курс дела, но и настроиться на предложенную автором эмоциональную волну, – и все же, главное, писателю удавалось хотя бы, избежать скороговорки.

В итоге, каждый из тринадцати выпусков его программы, последний из которых, увы, не увидел эфира, оставшись лишь в авторской записи, стал заметным явлением не только в истории нашей телевизионной публицистики, но и всей российской общественной жизни. В этом цикле, пусть вынужденно коротком и неполном, со всей силой обнаружилось лучшие стороны дарования Солженицына: публициста, историка, знатока отечественных традиций, общественного деятеля.

Забегая вперед, можно с полной уверенностью сказать, что если б обстоятельства сложились иначе, российская телевизионная аудитория обрела бы не на один сезон, а на многие годы ведущего, ничуть не уступающего тем авторам, которые, волею судеб, становились кумирами перестроечного российского телевидения, – а по мне так даже превосходящего их в воздействии на души людей. Ведь, в отличие от троицы молодых ведущих «Взгляда» или автора «До и после полуночи» В. Молчанова, которых к их феноменальному успеху нес могучий ветер перемен, начинавшихся в обществе, писатель пришел на телевидение в пору, когда главные перемены уже были позади, и настало время оценить их первые результаты.

К тому же Солженицын имел за спиной не только всемирную славу своих произведений, но и выстраданную всей жизнью позицию последовательного и принципиального критика прежнего режима, подкрепленную многолетней практикой осмысления путей, которые на разных этапах своей истории выбирала Россия. Он пришел на телеэкраны, когда появилась возможность (и необходимость!) подвести итоги, пусть самые первые, пусть предварительные, всего того, что произошло за последние годы в стране.

Тем более, что итоги эти, прямо скажем, не были однозначными. Ведь для значительной, если не сказать, подавляющей, части населения страны происходящие перемены оказались весьма болезненными, они обозначили, прежде всего, резкое падения уровня их жизни. В этих условиях удивляло молчание власти, которая не использовала даже традиционной для таких случаев попытки произнести дежурные слова о необходимости затянуть пояса и потерпеть во имя недалекого светлого будущего.

Диспозиция накануне начала телевизионного цикла встреч с Солженицыным, повторяю, была рассчитана на то, что писатель-антикоммунист свои главные критические стрелы направит против советской власти,

которая довела страну до такого состояния. На самом же деле уже в первом выпуске цикла (3 апреля 1995) писатель показал своим «работодателям», что их ждет немалое разочарование. Вместо предполагаемого заказчиками удара по коммунизму и, конкретно, по фавориту предвыборной гонки, каковым, несомненно, выглядела в те дни партия КПрФ, Солженицын резко укрупнил масштабы своего разговора и обрушился, в целом, на созданную в новой России систему власти.

Мало того, целью его сокрушительной критики, прозвучавшей сразу же, в начальных словах самого первого выпуска, стала предвыборная стратегия партии «Выбор России», которая тогда выступала в качестве партии власти и боролась с коммунистами как своими главными соперниками в завоевании на грядущих парламентских выборах большинства голосов. Побывав на пленуме «Выбора России», выслушав прозвучавшие там речи, писатель ужаснулся узанному и обратил свой нескрываемый гнев на программную формулировку «главной цели» партии, объявленную там выбороссами.

Выяснилось, что она состоит вовсе не в том, чтоб помочь в восстановлении рухнувшей при развале СССР экономики, – промышленности и сельского хозяйства. Не в том, чтоб «поднять миллионы людей из нищеты к благосостоянию»¹. Не в приостановлении «разграба» (замечательное солженицынское слово, свежее и выразительное, каких у него, как всегда, было немало в его публицистике в целом, и в этом цикле, в частности!) «наших недр, угоняемых за границу»².

Писатель в этом перечислении всего того, что, как выяснилось, не является «главной целью» (а я его привел, простите, в вынужденном сокращении), проявляет мастерство публициста, умеющего владеть своей аудиторией. Та уже с откровенным нетерпением ждет ответа на вопрос: какова же эта самая главная цель партии преобразований, идущей на думские выборы? Разгадка вскоре наступает. «Оказывается, – говорит Солженицын, – “главная цель нашей партии сейчас”: **победа на выборах!**»³

Тут проявляется черта, которая стала характерной для всего цикла Солженицына. Писатель говорит о сложных вопросах, имеющих, нередко, исчерпывающий ответ лишь в исследованиях и рассуждениях профессионалов-политологов. Те могли бы, конечно, поведать нам, что, как таковая, партийная победа на любых выборах никогда не является самоцелью, служа лишь только средством для возможности воплощения в жизнь своей программной стратегии. Солженицын здесь, как и в других выпусках своего цикла, не пытается теоретизировать по достаточно очевидному поводу или произносить назидательные речи.

Прекрасно понимая законы публицистического жанра, да еще в его разговорной, ораторской разновидности, он вместо логической аргументации обращается к эмоциям своей аудитории. «Боже мой! – говорит

¹ Солженицын А. По минуте в день. С. 5.

² Там же.

³ Там же. Выделено автором. – А.В.

Солженицын. – Какой стыд, какой срам! Не у этой одной партии, нет, – у всех, у всех, у всех партий сейчас началась предвыборная горячка, истерия»¹. Заметим: общий для всех партий недостаток, продиктованный уродливой формой предвыборной борьбы, характерной для политической жизни новой России, Солженицын рассмотрел подробно не на примере коммунистов, а на материалах пленума партии власти. Той партии, которая, казалось бы, по определению была писателю ближе всех остальных, которая должна прокладывать новые пути в понимании российской политической жизни. А она на деле оказалась в точности такой, как все остальные, в том числе и коммунисты, ни в чем не лучше, чем множество мелких партий, участвующих в парламентской и президентской гонке.

Уже в этом начальном эпизоде своей первой передачи писатель, не формулируя того специально, обнаруживает некоторые важные для всего цикла принципы. Солженицын не прельщается возможностью достижения легких побед на публицистическом поприще. Он не анализирует программные документы разных партий, в том числе и мелких, заявивших о своем участии в распределении мест в будущем парламенте (а их на декабрьских выборах 1995 года было аж 43!), где другие публицисты, в том числе и профессионалы-политологи, в то время с легкостью находили множество противоречий, элементарных ошибок, а то и откровенных благоглупостей.

Писатель в своих телевизионных беседах с аудиторией, представляющей всю страну, задает соответствующий масштаб, в котором и темы, и факты, и аргументы, – все существует лишь в тех аспектах и ракурсах, где любая, даже самая, на первый взгляд, незначительная, проблема оказывается необходимой для каждого жителя страны. Становится важной вехой в поступательном движении вперед новой России, освободившейся от семидесятилетнего коммунистического кошмара. Поэтому, наверное, все суждения автора цикла, прозвучавшие в каждом из его выпусков, даже когда в них сообщаются мельчайшие, совершенно, казалось бы, второстепенные факты и детали, находятся в постоянном сопряжении с главными принципами, которым автор цикла оставался верным в течение многих лет.

Второй выпуск цикла (18 апреля 1995) стал по своей тематике продолжением первого. Если открывающий проект выпуск шокировал зрителей фактами и наблюдениями, приведенными автором, то во втором он решил предложить зрителям некоторые выводы из своих анализов. Писатель даже попытался тут (единственный, пожалуй, раз в течение всего проекта!) систематизировать свои умозаключения относительно недостатков (автор без обиняков откровенно называет их «пороками») российской избирательной системы. Писатель перечисляет свои замечания по пунктам, называет, прежде всего, четыре главных, добавляет к ним «еще мелкие». Получается впечатляющая картина.

¹ Солженицын А. По минуте в день. 1995. С. 5.

Первым среди четырех главных пороков избирательной системы Солженицын называет принцип формирования избирательных комиссий всех уровней, начиная с Центральной и кончая местными. На примере персональных квот при формировании ЦИКа, где в ее составлении участвуют равными долями лишь только президент страны и две палаты парламента, писатель обращает внимание на то, что ветви власти тут «согласны между собой», и она, власть, «дружно работает без какого-либо общественного контроля»¹.

В особенности пагубно это сказывается на местах, где бесконтрольность ведет к откровенным, подчас преступным, нарушениям законодательства. На конкретных материалах – сбор подписей кандидатов в депутаты, манипуляции с лишними бюллетенями и т.д. – автор цикла показывает типичные неблагополучия на местах. И делает неутешительный вывод: «К сожалению, у нас контроля нет, а без контроля мы сами себя обманываем. Без общественного, пристального контроля вообще выборы не нужны. Это – спектакль»².

Другие пороки российской избирательной системы из солженицынского списка тоже весьма выразительны. Таковы сниженная до 25% явка на выборы («Это надувательство. Мы сами себя обманываем. Это должно быть изменено. Минимальная явка, при которой выборы состоятся, должна быть хоть чуть-чуть, но больше 50%. Тогда, действительно, можно будет признать, что большинство народа участвовало», – комментирует писатель³).

«Следующий порок: роль партий в нашей избирательной системе. Наши сегодняшние партии вообще не выросли органически из народной жизни. Они созданы группками в Москве»⁴. Писатель не пользуется расхожим термином «диванная партия», но фактически у него речь идет именно о подобного рода политических организациях, ставших характерными для нынешней России. Солженицын вспоминает советские времена, когда любой член партии (единственной в стране, как известно, в ту пору) имел все преимущества перед беспартийными, и возмущен тем, что нечто подобное происходит и сегодня. «Если ты вступил в какую-нибудь самую задрипанную партию – ты уже получаешь преимущество в избирательной кампании»⁵.

Писатель решительно не согласен с новым российским правилом, согласно которому политические партии получают половину мест в избираемом парламенте. «Не может быть ни половины мандатов, ни 25%, ни 10%, – не может быть преимущества только за то, что они надумали организовать партию. В избирательную кампанию, изволь, каждый входи с открытой грудью, сам и борись со своими конкурентами»⁶.

¹ Солженицын А. По минуте в день. С. 12.

² Там же. С. 13.

³ Там же. С. 14.

⁴ Там же. С. 15.

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 15–16.

«И потом, – добавляет Солженицын, – не должно быть этой покупки кота в мешке. Партия выставляет, собственно, даже и не кандидата, она выставляет программу. Программу, которую она наверняка не будет даже и выполнять, или не выполнит ее всю. Голосуйте за программу, а потом мы вам подсунем кандидата, который будет за вас, ваш, лучший ваш представитель, хотя, может быть, будет даже жить не у вас, а в Москве, – но ваш лучший представитель...»¹

Четвертым пороком избирательной системы Солженицын называет непрозрачность выдвигаемых в кандидаты людей. Он задает тот вопрос, которым, чаще всего, бывают озабочены рядовые граждане, простые избиратели. «В наше воровское нечестное время должно быть прозрачно: какое у кандидата имущество, из каких источников он обогатился или составил его. И какие у него доходы, какие коммерческие связи? Это все должно быть совершенно открыто, он должен сам написать декларацию об этом, которая должна быть доступна любому избирателю»².

Здесь, как и во многих других местах своих телевизионных бесед, писатель соединяет логику с эмоциями, убежденность с сарказмом, объективность со страстью, – демонстрируя недюжинный талант публициста. Нетрудно догадаться, что подобные – яркие по форме, беспощадные по содержанию – квалификации происходящих в новой России политических преобразований, разделяли телевизионную аудиторию пополам. Одним сказанное Солженицыным в эфире, казалось пронзительной и бесстрашной правдой, другим, – преувеличением, чуть ли не откровенной клеветой на происходящее.

Тем не менее цикл продолжался: в середине 1990-х свобода высказываний в СМИ была довольно полной. Впрочем, начиная с третьей беседы и до последней, тринадцатой, не увидевшей, в итоге, свет, в которой он вернулся к общим проблемам, Солженицын обратился к локальным темам. Но даже там, где другие, более поверхностные публицисты находили если не поводы для ликования, то материал для локальных замечаний, он обнаруживал сложные и большие общественные проблемы.

Так стало уже в третьей передаче цикла (15 мая 1995), приуроченной к полувековой годовщине победы в Великой Отечественной войне. Несмотря на то, что самую эту дату писатель-фронтовик встретил в тюремных застенках Лубянки, о чем он напомнил своим зрителям в первых же фразах, – его видение и самой Победы, и проблем, с нею связанных, оказалось чрезвычайно объемным и глубоким. И не только потому, что Победа 45-го была поставлена им в контекст других испытаний, выпавших на долю нашей страны за 1100 летнюю историю. Еще важнее – и неожиданнее! – оказалось понимание четырехлетней войны в контексте предвоенных советских десятилетий, ей предшествующих.

В отличие от других публицистов, рассуждающих на эту тему, Солженицын обратил особое внимание на последствия большевистской диктатуры

¹ Солженицын А. По минуте в день. С. 16.

² Там же.

в двадцать предшествующих войне лет. Он подверг сомнению позицию тех историков, которые уверяли, будто к середине 1930-х годов в стране сложилась ситуация, при которой большинство граждан страны полностью поддерживало новую власть. «Правильно понимать, – говорил он с экрана, – что к этому моменту (речь идет о 1941 году. – А.В.) наше население состояло наполовину из тех, кто помнил ещё дореволюционную сытую спокойную Россию»¹.

Перечислив некоторые из страшных событий внутренней жизни страны двух предвоенных десятилетий, направленных против большинства рядовых граждан, сказав об «оглушительной пропаганде», которая «катилась через наши головы»², писатель выразил уверенность, с которой, пожалуй, можно было бы поспорить. Он говорил о том, что представители старших поколений советских людей, в отличие от «подростков молодежи» да «энтузиастов гражданской войны и коммунистической идеи», «не верили этой пропаганде»³. Сделал вывод, который моему поколению, родившемуся в начале 1930-х, признаться, нелегко подтвердить или опровергнуть с фактами в руках. «И масса населения радостно, когда началась война, вздрогнула: «Ну, конец вам теперь пришел там, наверху! Теперь вас свалят»⁴.

Вспоминая немцев времен Первой мировой войны и отношение к ним со стороны русского населения («Сотни тысяч наших в плену были у них, ничего, приехали, рассказывали. И сотни тысяч их были в плену у нас, люди как люди. Кто мог подумать, поверить, что теперь будет совсем иначе?»⁵), писатель многое в минувшей войне объясняет тем, что наши люди не сразу поверили, что «Гитлер идет уничтожать нас как расу, как нацию, превратить в рабов и в навоз»⁶.

В понимании собственно военной стороны Великой Отечественной Солженицын представил также много нового, – на тот период нашего осмысления советского прошлого, во всяком случае. Он был убежден, что «те, кто будут изучать Великую Отечественную войну по ныне существующей энциклопедии, очень многого не узнают»⁷. Писатель вспоминает о требовании к нашим воинам 41-го, чтобы те не сдавались в плен, а кончали самоубийством. О сверхсекретном приказе Сталина 001919 от 12 сентября 1941 года. Согласно ему создавались заградотряды из войск НКВД, которые стреляли по отступающим солдатам. («Кто, когда, в какой армии стреляли по своим отступающим?» – в сердцах восклицает писатель)⁸.

¹ Солженицын А. По минуте в день. С. 20.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 21.

⁶ Там же. С. 20.

⁷ Там же. С. 21.

⁸ Там же.

В отличие от большинства историков, Солженицын весьма критически оценивает многие из военных операций, проведенных после первого, крайне неудачного года сражений. Называя конкретные факты, перечисляя провалы 1942 года, он объясняет их: «Сталин, вскруженный тем, что Москву удалось не сдать, начал безумные наступления, совершенно безумные и не подготовленные никак»¹.

Понятно, что в четвертьчасовой программе автор не мог дать хоть сколько-нибудь полную картину войны. Он обратил наше внимание лишь на некоторые ее аспекты. На те, которые более всего искажались, подавались в комплиментарной по отношению к советской власти форме официальной военной наукой. А также – на те, которые напрочь умалчивались, так, будто их вовсе не существовало. Возвращаясь к теме пленных, Солженицын вспоминает о хорошо знакомой ему по множеству писем от ветеранов практике. Даже если наши солдаты бежали из плена, их ждали новые репрессии, уже от своих. А потом на многие послевоенные годы оставался несмываемый ярлык «предателя Родины».

Еще много о чем было сказано в этом выпуске. О роли нашей Победы в судьбах всего человечества. О плачевном состоянии современных вооруженных сил новой России. О возможных реальных угрозах, к которым следует готовиться. Были сказаны и слова, прозвучавшие пророчески. Писатель говорил о западных лидерах и их отношении к нашей стране. «Они в безумии, и в близорукости не представляют, что ждет в XXI веке Европу и Америку. Им еще жарко будет в XXI веке, и даже в первой четверти его. И им еще понадобится союз с Россией, но сегодня они близоруко не думают об этом»².

Начиная с четвертой передачи, Солженицын переходит к анализу отдельных сторон российской жизни. Это – все, что связано со школой, воспитанием подрастающего поколения (передачи 4–7), с профсоюзами (передачи 8–9), с ситуацией в Чечне (10), с казачеством (11), с соотечественниками, оказавшимися брошенными в бывших республиках СССР после его распада (12). Нетрудно заметить, что при выборе тем для своих встреч с многомиллионной аудиторией писатель откровенно отдавал предпочтение проблемам, которые были не только жгуче актуальными, но и касались непосредственно значительных масс людей.

Этот факт подтверждается тем, что, по словам писателя, сказанным в одном из выпусков, в его планах было специально поговорить о состоянии медицинского обслуживания населения в нашей стране. В этом отношении его цикл был в подлинном смысле телевизионным, – обращенным, фактически, к каждому и ставящим касающихся всех вопросы.

К этим достоинствам прибавлялось еще и другое. В большинстве передач писатель говорил о том, к чему он имел достаточно близкое отношение. Не только касался этих острых тем в своем творчестве, но

¹ Солженицын А. По минуте в день. С. 21.

² Там же. С. 25.

и сталкивался с ними в своей жизни. Он немало лет преподавал в школе, жил в Казахстане, где видел положение русских в этой республике.

Наконец, значительное место в цикле занимает то, что принято называть обратной связью. У Солженицына всегда – и до изгнания, и после возвращения из него – была огромная почта: откликаясь на его произведения, ему писали и рассказывали о своей жизни, а также о том, что происходит вокруг, ветераны войны, бывшие узники ГУЛАГа, просто благодарные читатели его книг. Писатель не только бережно сохранял эти письма, отвечал на них, но и постоянно использовал в своем публицистическом творчестве, ссылаясь на их авторов, цитировал. Это поддерживало его на разных этапах жизни, укрепляло в убеждениях, давало право говорить не только от себя, но и от имени значительной части народа.

Особо следует сказать о том, что стало поводом для противостояния писателя и определенных кругов нашей интеллектуальной элиты. Имею в виду его отношение ко всему тому, что получило название теории и практики «пролетарского интернационализма», провозглашенного в свое время большевиками и воплощенного ими в процессе создания Советского Союза. В рассуждениях о сохранении/воссоздании нашего государства, которые он сформулировал, а затем возвращался к ним многократно еще задолго до начала телевизионного цикла, Солженицын постоянно исходил из того, что будущее следует строить на основе трех родственных славянских народов, – русского, украинского и белорусского, трех бывших союзных республик. К ним можно было бы добавить Казахстан, где русского населения сегодня не меньше, нежели коренного.

В новой ситуации, возникшей после 1991 года, когда распался Советский Союз и на его месте образовались самостоятельные государства, проблема обрела несколько иные очертания. Остро встал вопрос о положении русских в бывших союзных республиках. Они в одночасье превратились в нацменьшинство, и во многих случаях подвергались тем или иным лишениям, а то и откровенному гонению. Тема эта до сих пор, даже спустя более двадцати лет после телевизионного цикла Солженицына, не решена до конца, и из-за своей деликатности чаще всего не обозначается даже в межгосударственных отношениях.

Автор цикла, не связанный никакими дипломатическими обязательствами, высказывает ряд положений, которые в ту пору могли не всем понравиться. Не только властям республик и территориальных образований, которые оказались созданными в результате событий 1991 года, но и тем «интернационалистам», что были давними оппонентами писателя. А он, зная обо всем этом, не старался приспособиться к кому-то, не искал компромиссных формулировок. Оставаясь верным себе, Солженицын выступал с открытым забралом, он смело, даже подчас сознательно обостряя и без того чрезвычайно острые вопросы, говорил о больших геополитических проблемах, доставшихся нам тяжелым наследством от коммунистической эпохи.

Драматические аспекты межнациональных отношений, оказавшихся нерешенными во время «развода» республик СССР в 1991-м, проходят

в нескольких беседах цикла. В особенности ярко – в 10-м выпуске, посвященном ситуации в Чечне (21 августа 1995). Тут писатель не побоялся оказаться в резкой конфронтации не только с официальной российской властью, но и с подавляющим большинством населения (читай – с телевизионными зрителями). Впрочем, ему как опытному полемисту было не привыкать выступать перед не согласной с ним аудиторией. Тем более что речь шла не о проходных каких-либо проблемах, не о частном мнении по некоему второстепенному обстоятельству, – а о позиции, которую писатель занимал и пропагандировал не первый год.

В самом деле, тема положения русских людей в союзных (и автономных) республиках является для Солженицына сквозной в его публицистике. Он постоянно в разных аудиториях говорил о 25 миллионах русских, живущих в нашей стране за пределами Российской Федерации. Случай с Чечней воспринимается им с особой болью: ведь тут проблема русского населения остро встала в автономной республике, входящей в состав новой федеративной России.

Писатель, как всегда в цикле, внимательно рассматривает историю чеченского вопроса. Говорит о сталинской репрессии, направленной против целого народа, высленного со своей земли и отправленного в Сибирь. Напоминает зрителям, что он еще тридцать лет назад в «Архипелаге...» с сочувствием писал о трагической судьбе чеченцев. Переходя к следующей странице истории, резко критикует послевоенное коммунистическое руководство страны, – в ярком по форме пассаже в адрес «нашего великого безумца Никиты Хрущева», который хочется привести целиком. «Он в это время разговаривал ногами. Одной ногой он стучал Америке: “А мы вас похороним!”, “а мы вас похороним!” А другой ногой расшвыривал русские земли куда попало. В пьяном ли виде, Крым – Украине. Чеченцам компенсировать надо? – пожалуйста, терские казачьи земли – Чечне. Там еще какие-то кизлярские казачьи земли? – Дагестану подарить. А что ему жалеть? Он – ленинский комсомолец. Что он – Россию собирал? Чужое раздавать – ума не надо»¹.

Переходя к постсоветской истории, Солженицын обрушивается на российскую власть за ее нерешительность по отношению к сепаратистским настроениям чеченцев. Приводит конкретные примеры непоследовательных, противоречивых действий, которые только разжигают аппетиты тех, кто видит будущее Чечни вне России. Он и прежде не скрывал своей позиции по этому вопросу. Считал единственно правильным дать Чечне независимость, ввести визовый режим, считать впредь всех чеченцев иностранными гражданами.

Во многом позиция писателя основана на том незавидном положении, в котором оказались русские (а, вместе с ними, по его свидетельству, еще и украинцы, армяне, евреи, грузины, греки, – все, кто не относится к титульной нации) в Чечне рубежа 1980–1990-х. Солженицын рассказывает о том, что «только за первую половину 1992 года в Чечне подвергся

¹ Солженицын А. По минуте в день. С. 68–69.

насилию каждый третий житель. Это были всё нечечены». Писатель зачитывает отчаянное обращение последней оставшейся в Чечне русской общины о горестном положении соотечественников. «Город Грозный превратился в огромное русское кладбище, – делает он вывод, – и добавляет: Средства массовой информации сознательно замалчивают этот факт»¹.

В условиях, когда СМИ хранят молчание, Солженицын в передаче со всей силой своего публицистического темперамента обрушивает на головы аудитории шокирующие подробности того, что происходило и продолжает происходить в Чечне. Не выбирает парламентских выражений для обозначения своей позиции. Припечатывает: «Государство проявило себя как импотент»². При этом не ограничивается эмоциональными оценками, приводит некоторые невыясненные обстоятельства и действия властных структур (которые, к слову сказать, насколько мне известно, не выяснены до сих пор!), способствовавшие тому, что произошло в северокавказской республике.

Писатель называет их «черными ящиками» и перечисляет без обиняков один за другим. «Первый чёрный ящик: *кто дал оружие Дудаеву? – авиацию, танки, тяжёлую артиллерию и химическое оружие?*»³ На этот вопрос Солженицын, несмотря на свою настойчивость, ответа не получил. Не получило его и общество. Как не получило оно объяснений еще и по поводу других названных с экрана «черных ящиков»: куда шли деньги от продажи грозненской нефти; почему власть долго колебалась, прежде чем начать решительные действия; как был допущен позорный эпизод в Буденновске и столь же позорная капитуляция там? Автор цикла множит вопросы и не получает на них ответа. Начав с локальной, правда, очень важной для себя темы – судьбы миллионов соотечественников, оставшихся без должной поддержки со стороны нашей власти, – Солженицын убедительно соединил ее с кругом жгучих политических проблем, связанных с Чечней и, шире, республиками Северного Кавказа, где до сих пор не утихает деятельность боевиков-сепаратистов.

То же самое, фактически, произошло и в 11-м выпуске цикла, посвященном казачеству (4 сентября 1995). Писатель рассматривает это уникальное российское явление, «которого не было ни в одной стране мира»⁴, в течение веков в сложном историческом контексте отечественной истории. Солженицын исходит из того, что «казачество не вписывается ни в коммунизм, ни в капитализм. Не вписывается ни в какую схему»⁵. Подобный подход позволяет ему четко разделить живое и наносное в явлении, рассказать о трагедии казачества, которое стало жертвой коммунистического

¹ Солженицын А. По минуте в день. С. 71.

² Там же. С. 70.

³ Там же. Выделено автором. – А.В.

⁴ Там же. С. 75.

⁵ Там же.

геноцида, «который над казачеством был учинен, – первый геноцид в России и один из первых геноцидов на земле»¹.

Писатель критически относится к воссоздаваемому ныне «асфальтовому казачеству», лишенному своего неповторимого места в социальной структуре государства, соглашается с тем ироническим отношением к нему, которое сложилось в обществе. «Да, – говорит Солженицын, – уродливое восстановление казачества, уродливое. С этим не спорю»². И тут же объясняет, почему так случилось, отделяет зерна истинных достоинств казачества как явления от плевел.

Писатель обращает наше внимание на те жизненные уклады, которые порождены казачеством и тесно связаны с ним. Это, прежде всего, «своеобразное общинное земледелие», где землю делили по едокам. В таком случае сироты и старики не оставались обездоленными, даже когда служивые уходили в армию и не возвращались домой живыми. А к тому же истинная демократия, самоуправление. «Настоящая выборность снизу доверху. А потом – строжайшее подчинение иерархии»³.

Автор цикла перечисляет с уточнениями и подробностями другие качества «прежнего», как он оговаривается, казачьего устройства жизни: роль стариков, хранителей традиций и рассудителей конфликтов; особый боевой дух, укрепленный тем, что казаки-одностаничники служили вместе, друг у друга на глазах, так что и смелость, и трусость сразу же становились очевидными; отсутствие коррупции в среде казачьей администрации, обходящейся без помощи полиции и жандармов; спокойное станичное существование без замков в хатах и без воровства.

Наряду с ни с чем не сравнимыми казачьей этикой и демократией писатель не забывает упомянуть и о вряд ли сегодня возможных обстоятельствах, таких как освобождение от уплаты налогов на землю («они платили своей военной силой, своей кровью»⁴) или прохождение службы со своей амуницией и своим конем. Не забывает он и о том, что царская власть частенько использовала казаков для подавления народных волнений, считал это не только ошибкой или грехом, а настоящим преступлением, потому что втягивало казачество в политику, от которой оно всегда было далеко.

Считая казачество «государственной исторической драгоценностью России»⁵, не скрывая своей откровенной симпатии к этой части русского народа, Солженицын строго анализирует современные попытки возродить ее роль в нашей жизни. Критикует неудачные указы российской власти, где проблемы казачества почему-то отнесены к компетенции Миннаца («Вот опять бестактность. При чем министерство национальностей? Казачество – что, нация?»⁶). Укоряет Государственную думу, которая «два

¹ Солженицын А. По минуте в день. С. 75.

² Там же. С. 76.

³ Там же. С. 77.

⁴ Там же. С. 78.

⁵ Там же. С. 81.

⁶ Там же. С. 79.

года проболтала» и уходит, так и не приняв закона о землепользовании, имеющего прямое отношение к судьбе казачества в стране.

А еще – многострадальный закон о самоуправлении. Эта тема для Солженицына – одна из самых важных, сквозных во всех его рассуждениях. Она связана с его пониманием демократии, которая должна расти снизу, стать своего рода самостоятельностью народных масс. Писатель цитирует статью 12 Конституции, где сказано: «В Российской Федерации признается и гарантируется местное самоуправление». Но закона, который бы конкретизировал это положение, нет. «А казаки именно и нуждаются в независимом местном самоуправлении»¹. Несмотря на самые высокие слова, сказанные писателем с экрана в адрес русского казачества, его судьба в нынешней российской действительности и сегодня, спустя более двух десятилетий после выхода цикла в эфир, остается так и не решенной до конца.

Две беседы – восьмая (24 июля 1995) и девятая (7 августа 1995) – посвящены теме, которая по давней, не очень понятной традиции почти не затрагивается нашими СМИ, – профсоюзам. Поначалу может показаться, что повышенное внимание к этой теме связано с долгим пребыванием писателя в США, где и роль профсоюзов в жизни страны, и внимание к ним со стороны общества, в том числе прессы и публицистов, несравненно больше, чем у нас.

Но первые же слова ведущего в открывающей тему передаче показывают, что дело тут не в этом. В своем обращении к теме Солженицын, озабоченный близким к коллапсу состоянием российской экономики, мне думается, специально из трех ее основных составляющих – предпринимателей, занимающихся бизнесом, власти, регулирующей развитие промышленности и сельского хозяйства, а также собственно тружеников, занятых непосредственно на производстве, – решил обратиться к третьей силе, и, конкретно, к представляющим ее в отношениях с первыми двумя профессиональным союзам.

Солженицын начинает разговор об отечественных профсоюзах с позабытой истории о том, как в первые месяцы после октябрьского переворота «петроградский пролетариат стал в конфликт с коммунистической властью»². Тогда рабочие «поверили, что они сами могут устраивать свою судьбу», стали создавать независимые фабрично-заводские комитеты. «Коммунистическая власть уже тогда начала разгонять эти фабзавкомы, и даже на некоторых петроградских заводских дворах стреляла из пулеметов по рабочим»³.

Писатель упоминает свои «Исследования новейшей русской истории», где он впервые привлек внимание общественности к драматической истории движения уполномоченных от фабрик и заводов в 1918 году. Но и в следующие годы продолжалось противостояние профессиональных

¹ Солженицын А. По минуте в день. С. 81.

² Там же. С. 53.

³ Там же.

комитетов и власти. В 1921 году рабочие поддержали Кронштадтское восстание, в том же самом году в партии возникла «рабочая оппозиция», которую «Ленин и Троцкий растерли в порошок». В результате, «у нас воцарились Советы как декорация, всё по звонку из партии, и профсоюза тоже – как декорация»¹.

Не задерживаясь долго на декоративной истории советских профсоюзов, Солженицын переходит ко времени перестройки, которую он иронически называет «перетряской». И опять, на новом витке истории, политикам постсоветской России «пришла в голову та самая гениальная мысль: а использовать надо рабочее движение, двинуть рабочее движение!»². В ситуации, когда на предприятиях было запрещено создавать партийные ячейки, перед профсоюзами открывались неведомые прежде возможности. В этих условиях повсеместно создаваемые политические организации, партии, попытались руками профсоюзов добиваться своих целей. («Нельзя прямо проникнуть на производство, но можно проникнуть через профсоюзы, можно использовать профсоюз как базу, опорную базу своей политики»³.)

В результате на многих предприятиях стали создаваться параллельные профсоюзные организации, благо закон тому не препятствовал. Хотя дробление профсоюзов, появление новых, все более мелких ячеек совершенно очевидно ослабляло рабочее движение и ставило его в зависимость от сиюминутных интересов отдельных политических сил. Все это в итоге вредило профсоюзам, способствовало их перерождению.

Писатель обращает внимание телезрителей на то, что некоторые современные профсоюзные деятели главной, чуть ли не единственной, формой борьбы за права трудящихся избирают забастовку и всячески призывают к ней. Солженицын подробно описывает прошедшую месяц назад телепередачу, в которой профсоюзные лидеры, справедливо критикуя нынешнее экономическое положение и ход преобразований в стране, объявляют забастовку «основным средством борьбы». «Ну знаете, – возражает им писатель, – если забастовки – основное средство борьбы, тогда мы погибли. Тогда и профсоюзы уже теряют всякий свой смысл»⁴.

При том что Солженицын и в этом цикле, и в других своих публичных выступлениях постоянно и резко критиковал политику новой российской власти, он столь же резко противостоял и необдуманному призывам некоторых профсоюзных деятелей к забастовкам, понимая, чем это чревато. «Да, – восклицает он в сердцах, – действительно, экономическое давление сейчас на трудящихся ужасающее. Да, всем невероятно тяжело, особенно эти ужасающие задержки зарплаты. И те, кто наверху, кто ворочает промышленностью и, добавлю, **кто ворует**, должны очнуться, потому что когда-нибудь и до них дойдет. Только нет, признать, что

¹ Солженицын А. По минуте в день. С. 54.

² Там же. С. 55.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 58.

забастовка – основное средство борьбы профсоюзов, что оружие и революция – это средство борьбы за экономические права, – нет, это конец страны»¹.

Солженицын видит в нормальных профсоюзах, «которых у нас нет», «сложные и нужные организации», «по сути – сословия», которые бы естественно «встроились и в народное самоуправление»². Во второй передаче, посвященной профсоюзам, автор цикла переходит от истории и критики к изложению своей позитивной программы по этому вопросу. И снова тут сказываются основные принципы построения демократического общества, о которых писатель не устает говорить во всех своих беседах. Снова о создании и развитии любого профсоюзного движения только снизу, от производственных коллективов. Снова о том, что «ни в коем случае не должно быть ни административной, ни финансовой зависимости ни от государства, ни от директората, ни от коммерческих структур, ни от банков, ни от партий, – ни от кого. Только в этом случае профсоюзные лидеры будут действительно представлять свой коллектив и его интересы»³.

А еще во второй передаче, посвященной профсоюзам, названы главные задачи этих организаций: борьба за зарплату, за технику безопасности, за улучшение условий труда. Солженицын тут снова предупреждает, что представление о «борьбе» не должно пониматься по-большевистски: при всех условиях общим интересом и трудового коллектива, и директора остается сохранение производства. Писатель решительно критикует тенденцию, при которой новообразованные профорганизации, объединяющие меньшинство сотрудников, призывая к забастовке, нарушают нормальный ход работы, ведут предприятие к банкротству. А оно, в свою очередь, позволяет недобросовестным людям по дешевке скупить сваленное таким образом предприятие. В проигрыше в этих случаях остаются только трудящиеся на нем люди.

Нарисовав портреты-типы нынешних директоров, подчас весьма нелицеприятные, писатель в то же время предупреждает против лозунга: «Профсоюзы должны вести контроль над директорами». «Это опять новейший большевизм»⁴, – уверяет он, предупреждая нас от увлечения крайностями.

Наибольшее число передач – три! – посвящено проблемам образования и школы, воспитания подрастающего поколения. Это и понятно: тут речь идет, фактически, о будущем нашей страны. Кроме того, Солженицын немало лет своей жизни отдал школе, работал учителем, хорошо знает эту сторону нашей жизни. Беседы пятая (21 июня 1995), шестая (26 июня 1995), седьмая (10 июля 1995) говорят о психологическом сломя нынешних подростков, бедственном положении учителей, переполненных школах,

¹ Солженицын А. По минуте в день. С. 59. Выделено автором. – А.В.

² Там же.

³ Там же. С. 60.

⁴ Там же. С. 62.

учебниках, о проблемах русской национальной школы и других важнейших проблемах современной России.

Как и в других частях цикла, Солженицын не выступает здесь кем-то вроде «лектора на тему», не придерживается строгого плана изложения-развития темы. Говорит эмоционально, что делает его речь и доступнее аудитории, и действеннее, перемежает ее воспоминаниями и фактами из своей многолетней педагогической практики, широко использует примеры дореволюционной и советской школы, использует зарубежный опыт.

Вместе с тем на материале этих трех передач нетрудно воссоздать довольно полную картину просвещения и положения народного образования середины 1990-х. Автор с превосходным знанием предмета анализирует состояние российской школы, оказавшейся в особенно сложном положении в эти годы. Рассказывает о нехватке книг в школьных библиотеках, – даже сочинений Пушкина. О нищенских зарплатах учителей, в особенности сельских, которых к тому же в последнее время лишили прежних, весьма скромных льгот по коммунальным услугам. Об отмене десятипроцентной надбавки учителям, которая существовала для возможности подписаться на необходимые для повышения квалификации профессиональные журналы. О вымывании по экономическим причинам мужчин из педагогической профессии, что отрицательно сказывается на характере воспитания подростков. О трети школьных зданий, требующих капитального ремонта. О переполненных классах. И еще о многом другом.

Но, кроме этих организационно-финансовых трудностей в развитии российской школы Солженицын в своих передачах подробно анализирует и не менее (а, может, даже и более) важные вопросы, связанные с содержанием и целями образования. Тут, кстати сказать, начинаются разногласия писателя с его оппонентами, некоторые из коих по-другому относятся к названному кругу проблем. Они, по большей части, делают упор на формировании у подрастающего поколения прежде всего глобалистских ценностей, на овладения ими тех знаний, которые им понадобятся в кибернетическом, роботизированном будущем.

Писатель же не скрывает своей ориентации на традиционное воспитание в школе будущего гражданина своей страны, оснащенного не только необходимым кругом знаний, но и получившего нравственные и социальные ориентиры, хорошо знающего свое прошлое и готового строить будущее не только близкое, но и далекое. В связи с этим Солженицын особое внимание уделяет школьным учебникам истории – не только достаточному обеспечению ими учащихся к скорому наступлению осени (а эта «вечная» проблема, увы, в особенности обострилась в 1990-е годы), но и их содержанию.

Если, по его мнению, «с учебниками по литературе – более благоприятное положение», то «История Отечества», предназначенная для школьников 10 класса, вызвала у Солженицына серьезную критику. «В отношении дореволюционной России – в лучшем случае перечисление событий. Бедность мысли и нерешительность мысли. Не дай Бог дать патриотическую

концепцию национальной истории, так, как делается во всех нормальных странах. Этого бояться»¹.

В центре рассуждений ведущего осмысление в учебнике событий революционного 1917 года. «Что о нем можно по этому учебнику понять? Да ничего существенного, ничего главного, всех процессов понять нельзя»². В особенности удивляет писателя то обстоятельство, что в «Истории Отечества» «утверждается, что советское время – преемственно к дореволюционному. Как же это может быть преемственно, если 15 лет над нами бушевал ураган лозунга: «все до основания разрушим – построим новое!»³. «И так и делали, – продолжает Солженицын, – разрушали всю традицию мысли, всю традицию культуры, все сословия, религию, мировоззрение, все разрушали и разрушали. А потом построили новое. А теперь учебник говорит: “Это преемственно”»⁴.

Особое возмущение писателя вызывает трактовка в «Истории Отечества» коллективизации и раскулачивания. «Оказывается, по этому учебнику, то были мероприятия по повышению производительности сельского хозяйства... В общем, вернись мы сейчас к нашему прежнему политическому устройству, этот учебник еще так подумать, может быть, выбрасывать не надо, может, еще пригодится и для того времени»⁵.

Об учебнике истории для 11 класса, том, где речь идет уже о совсем близких к нам временам, Солженицын высказывается менее решительно и довольно лаконично. При этом, отмечая осторожность авторов («здесь надо особенно не поскользнуться»), сам тоже ограничивается лишь двумя общими, не расшифровывающими суть замечаний, фразами: «И тут чёрные дыры умолчания и непонимания. И тут, вот, инерция сознания, которая нас задерживает». «В общем, – делает вывод автор цикла в итоге разговора о школьных пособиях, – боюсь, что с учебниками по истории у нас осталось начать и кончить»⁶.

В последней из трех передач, посвященных образованию, писатель высказывает свои общие, принципиальные позиции, которые, как всегда у него, отличаются последовательностью и цельностью. Начинает беседу с рассказа о прошедшем в столице месяц назад всероссийском земском съезде учителей. Земство, как и все формы местного самоуправления, – излюбленная тема Солженицына, его конек. То звено, с помощью которого, по его убеждения, можно вытянуть многие десятилетиями не решаемые проблемы развития нашего общества.

К сожалению, в этом вопросе далеко не все поддерживают писателя, не входя, впрочем, в прямую полемику с ним, не объясняя, чаще всего, своего неприятия этой позиции. Вот и сейчас, «съезд этот не имел никакой

¹ Солженицын А. По минуте в день. С. 43–44.

² Там же. С. 44.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 45.

поддержки от правительства. Более того, в ряде звеньев государственного аппарата созыв такого съезда встретил сопротивление, как встречают сопротивление вообще всякие попытки народного самоуправления. Вот эта бесчувственность нашей нынешней государственной системы ко всякому живому движению в стране, ко всякому доброму движению – совершенно удручает. Это какой-то мрачный тупик»¹.

Земство, как его представляет себе писатель, по определению своему, внепартийно, внеполитично и вненационально. Кроме одного: «школа – не может быть не национальной. Школа обязательно опирается на какую-то культуру»². Солженицын развертывает в своей передаче программу создания русской национальной школы. Она в особенности актуальна потому, что, в отличие от других стран Европы и Америки, от бывших республик Советского Союза, даже автономных образований нынешней Российской Федерации, – русская национальная школа испытывает затруднения. «Во всем мире, – говорит писатель, – национальные школы – естественная вещь. Одни только мы, русские, боимся произнести сочетание “русская национальная школа”»³.

Солженицын называет несколько конкретных предметов, которые должны были бы составить основу образования в русской национальной школе. Специально формулирует их в тех терминах и понятиях, которые восходят к нашей традиции. Таков, скажем, предмет «гражданское благочестие и российские законы», который видится автору цикла одним из обязательных в школьном образовании. «Этическое воспитание, – замечает писатель, – нравственное, должно открыть все подавленные свойства склада русского характера, русской души, нашу широту, отзывчивость, открытость, доброту, сострадание, милосердие, вот всему этому открыть дорогу»⁴.

Рисуя в воображении контуры будущей русской национальной школы, писатель не обходит вниманием и такой острый, постоянно вызывающий бурные споры вопрос, как уроки религиозного воспитания. Вспоминает в связи с этим пакт ООН о правах человека, где прямо записано: «Родители имеют право дать детям религиозное воспитание». Резко критикует те половинчатые решения, принятые руководством российского просвещения, которое вводит в школах такие предметы, как «общее религиозоведение» или «общая культурология», не без основания считает, что «это эрзац, это мимикрия, в которой бывшие марксисты, оставшиеся без хлеба, ищут себе, в какую форму войти»⁵.

Снова и снова говоря о необходимости хороших учебников по истории России, уделяя особое внимание таким предметам, как краеведение (в продолжение мысли о земстве и местном самоуправлении!), писатель

¹ Солженицын А. По минуте в день. С. 46.

² Там же. С. 47.

³ Там же. С. 49.

⁴ Там же. С. 50.

⁵ Там же. С. 51.

призывает: «Окунаясь в русскую традицию и держа её, не надо заки- сать в хорородах»¹. И, будто продолжая спорить со своими оппонентами, склонными упрекать его в предпочтении образцов несовременных, на- ходящихся в далеком прошлом, заявляет: «Нет, мы должны школу дер- жать на высочайшем современном уровне, и научном, и организацион- ном, и по качеству обучения. Именно теперь, когда наш народ находится в духовном провале, и молодежь наша особенно, – именно теперь только и важно этим языковым и традиционным воспитанием сохранить, спасти, дать опору для возрождения нашего национального сознания»².

Солженицын идет дальше, проецируя предложенную модель форми- рования подрастающего поколения на возможные угрозы века. «Если мы не дадим национального воспитания в школе, – говорит он, – если мы не будем воспитывать этих патриотических чувств, глубины истории нашей тысячелетней в наших детях, то мы и будущую интеллигенцию получим вот такую, как сейчас, – без связей с национальной традицией, с нацио- нальным духом и с глубиной истории. И если когда над Россией, как и над другими странами мира, в XXI веке прогремят свои военные грозы, то неужели мы можем надеяться, что наш народ пойдет воевать за права коммерции, за жиреющие банки, за этих грязнохватов, расхватывающих народное имущество? Нет, не пойдёт»³.

В финале третьей передачи, посвященной народному образованию, пи- сатель, как всегда прямой и откровенный, четко обозначил линию жест- кого размежевания между тем, как ему виделось будущее России, исходя из ее славной многовековой истории, великих традиции, духовного по- тенциала, – и тем, по какому пути пошло развитие страны в постсовет- ские годы.

Впрочем, и в остальных выпусках цикла, касающихся менее масштаб- ных проблем, нежели формирование будущих поколений народа, отно- шение писателя к происходящему в его стране не оставляло сомнений: он был решительно не согласен с тем, как именно проходили социально- политические и экономические преобразования 1990-х. Даже если учесть то обстоятельство, что в ту пору не возбранялось высказывать любые, даже самые радикальные взгляды и мнения, что власть тогда никому не затыкала ртов, сокрушительная критика Солженицына не могла оста- ваться незамеченной.

Во-первых, она исходила из уст человека, который, без особых пре- увеличений, был в ту пору, пожалуй, самым авторитетным гражданином своей страны. Его огромный талант, его превосходное знание как доре- волюционного, так и советского этапов развития страны, его последо- вательная и принципиальная борьба с коммунистической идеологией, драматическая история его жизни, – все придавало особый вес каждому сказанному или написанному им слову.

¹ Солженицын А. По минуте в день. С. 50.

² Там же.

³ Там же. С. 51–52.

Во-вторых, писатель, имея право, как каждый из нас, высказывать по любому поводу ни к чему не обязывающие сиюминутные суждения и мнения, отнесся к своей задаче с такой же основательностью и глубиной, как он это всегда делал в творчестве. Он опирался в своих высказываниях не только на собственный всесторонний анализ фактов и обстоятельств, но и на сведения, почерпнутые из постоянных многочисленных контактов со своими читателями, простыми жителями бескрайней России. Он не только проехал с востока на запад всю страну, возвращаясь из изгнания, но и уже находясь в Москве постоянно выезжал в разные ее регионы, встречался с тысячами людей, внимательно выслушивал и записывал их суждения, получал письма от сотен корреспондентов.

И, наконец, в-третьих, Солженицын не только глубоко проанализировал процессы, происходящие в стране в последние годы, не только сравнивал увиденное сегодня с тем, что было прежде, в дореволюционной России и в годы советской власти, но и постоянно заглядывал в будущее. Говорил о близком XXI веке, в котором предстоит жить новым поколениям русских людей. Поэтому, наверное, суждения писателя – даже в такой усеченной форме, в какой они появлялись в виде коротеньких телепередач, выходящих в свет с непомерно большими интервалами, – выглядели цельной и убедительной геополитической, социокультурной, нравственной программой, значение которой, как показали два с лишним десятилетия, прошедших после выхода их в эфир, не только не убывало за это время, но и, пожалуй, стало еще большим, нежели в 1995 году. Здесь я специально обильно цитировал слова писателя для того, чтоб нынешний читатель мог оценить, насколько актуальными остаются высказанные им более двадцати лет назад мысли.

И это – при том, что планы писателя, связанные с этим циклом, оказались незавершенными. Точнее даже сказать, не развернутыми в полной мере. Нетрудно догадаться (иногда в передачах автор впрямую сообщал о своих намерениях в будущих выпусках коснуться той или иной конкретной темы, которые, в итоге, увы, не увидели света), что цикл задумывался автором очень широко. Начатый под конец телевизионного сезона, в апреле месяце, он продолжался, вопреки всем правилам, без перерыва в летнюю, «мертвую», межсезонную пору (тут, видимо, сказались интересы предвыборной кампании, в которой власть предполагала использовать силу солженицынского слова), а затем плавно перешел в новый сезон 1995/96 годов.

Впрочем, в новом сезоне программе «Встречи с Александром Солженицыным» суждено было просуществовать всего месяц. Выпуск, намеченный на 2 октября, не вышел в эфир. Он был снят (а вместе с тем оказался прекращенным и весь цикл), по официальной версии, решением Совета директоров телекомпании ОРТ, которая основательно перетрясла всю сетку вещания, убрав из нее, по официальным данным, около сорока самых разных передач. (Их полный список, в свое время так и не был обнародован, независимые журналисты подсчитали тогда более шестидесяти закрытых программ.)

Среди них были такие, что не пользовались успехом у зрителей и не вызывали никакого интереса у профессионалов. Были две программы довольно известных телевизионных авторов, не самые, скажу прямо, удачные в их послужном списке. Создавалось впечатление, что их убрали, что называется, «до кучи», чтобы как-то самортизировать скандальное впечатление от запрета цикла Солженицына.

А он случился довольно громким. Известно немало подробностей произошедшего, поначалу тщательно скрывааемых руководством телевидения. О них, возможно, стоило бы написать специально. Здесь же напомним лишь основные события. На 2 октября была намечена очередная передача, где автор предполагал (существует довольно подробный конспект этой программы) вернуться, в определенной степени, к проблематике первых двух передач, поговорить на общеполитические темы. Писатель так обозначил основную тематику этой, тринадцатой по счету, передачи: «Разочарование народа в политической жизни. – Горькие суждения в народе о власти. – Никакая правда правящим не нужна»¹.

Ненужным им оказался и великий писатель, пытавшийся эту правду говорить с экрана. Не имея ни формальных поводов, ни моральных прав, ни юридических оснований прекратить его цикл, они сделали это исподтишка, так, чтобы потом историки не могли бы с достоверностью установить, чьих рук это дело. С. Благоволин, в ту пору Генеральный директор ОРТ, человек на телевидении совершенно случайный, ссылаясь на якобы состоявшееся решение Совета директоров телекомпании. Ни даты его заседания, ни, тем более, протокола или хотя бы повестки дня, где были бы отмечены обсуждаемые вопросы и постановления, вынесенные по ним, представлены не были.

По другим источникам, роковое решение принимал единолично Б. Березовский, негласный владелец крупнейшего в стране телеканала. Впрочем, он, судя по свидетельству его друга, известного тележурналиста, также пострадавшего в те дни, в беседе с ним все отрицал. Еще одна версия, самая, наверное, достоверная, озвучена была по горячим следам женой писателя в газете. По ее словам, 21 сентября в их московской квартире на автоответчике (они с Александром Исаевичем были в поездке по стране) появилась просьба срочно связаться с руководителем студии «Публицист», которая снимала для канала этот цикл.

Вернувшись 24 сентября в Москву, Н.Д. Солженицына позвонила на студию и узнала, что еще 20 числа К. Эрнст, в ту пору Генеральный продюсер ОРТ, отказался с октября месяца включать цикл, в числе сорока других программ, в новую сетку вещания. В тот же день появилось подписанное женой писателя и опубликованное в том же номере газеты заявление. В нем говорилось: «Владельцы первого телевизионного канала распорядились прекратить регулярные 15-минутные выступления Александра Солженицына, в которых он рассматривал широкий спектр сегодняшней

¹ Солженицын А. По минуте в день. С. 89.

народной жизни. Характерно при этом, что непосредственно самого Солженицына даже не сочли нужным известить»¹.

Уже тогда многие обратили внимание на «случайное» совпадение. 20 сентября, в тот день, когда К. Эрнст заявил о своем нежелании видеть программу Солженицына в эфире первого канала, в «Известиях» появилась статья К. Кедрова «Понятна только боль...: Александр Солженицын на телеэкране», в которой, наряду с дежурными комплиментами в адрес писателя, давних его публицистических выступлений, шли упреки по поводу него самого и его телевизионного цикла. Из текста, лишённого каких-либо конкретных доказательств, можно узнать, что «гений не всегда гений», что у Солженицына «сейчас кризис», что на ТВ он «повторяет зады Жириновского и Зюганова», причем у писателя «те же тезисы выглядят невзрачнее и бездарнее»².

Не стоит думать, что статья в «Известиях» была единственной хулой в адрес цикла и его автора. В одной из передач (21 августа 1995) писатель обращает внимание на выступление газеты «Семь дней» (в ту пору этот единственный в стране телевизионный еженедельник издавался большим тиражом и был довольно популярным в обществе). «Телевизионная газета “Семь дней”, – сказал он, – крикнула на меня: “Да заткнись ты, Солженицын! Ну, кому нужны эти твои разговоры, советы? Мы сами знаем, что передавать, мы сами знаем”»³.

Еще через месяц, в сентябре, в одной из московских газет некий «полубанкир, полуполитик, еще несколько лет назад не помышлявший об этих занятиях» (так, защищая писателя от нападков, определила его газета «Труд» в номере от 15 сентября 1995), развязно заявил: «не предполагал, что этот гениальный писатель вдруг начнет высказываться по поводу макроэкономики и других вещей, в которых он ни черта не понимает». Хотя тщательный анализ того, что говорил Солженицын с экрана, благо, к счастью, эти тексты опубликованы, – свидетельствует о том, что он ни разу не использовал там термина «макроэкономика», да и об экономических проблемах в целом рассуждал лишь с точки зрения народа, в одночасье обнищавшего и попавшего в бедственное положение в результате плохо продуманных и скороспелых преобразований, проводимых в стране в начале 1990-х годов.

Отношение к преобразованиям, как известно, раскололо российскую творческую интеллигенцию да и все общество в целом. Кто-то принял гайдаровско-чубайсовские решения, кто-то посчитал их глубоко ошибочными. В конце сентября 1995 года лучшие представители литературы и искусства России, журналисты центральных изданий, отбросив прочь свои разногласия как друг с другом, так и с великим писателем, дружно

¹ Российское телевидение решило закрыть программу Александра Солженицына // Русская мысль. 1995. 28 сент. – 4 окт. № 4094.

² Кедров К. Понятна только боль...: Александр Солженицын на телеэкране // Известия. 1995. 20 сент.

³ Солженицын А. По минуте в день. С. 67.

выступив в его защиту. Сначала одиннадцать видных деятелей литературы и искусства подписали Заявление на эту тему, затем их число увеличилось до восьмидесяти восьми. Позже оно выросло до трехсот. В те дни не было ни одного человека, публично высказавшегося, по крайней мере, кто бы принял или, тем более, оправдал поступок руководства первого телеканала.

Газета «Известия» публикациями этих дней пыталась как можно очиститься от грязной статьи Кедрова. В материале В. Туровского, названном весьма выразительно – «Глава ОРТ как бы извинился», – дословно воспроизведены маловразумительные объяснения телевизионного чиновника, отчего они выглядят еще одним свидетельством его неприглядного поведения. В своем заявлении на пресс-конференции С. Благоволин сразу же принес «глубочайшие извинения Александру Исаевичу Солженицыну за то, что...». Угадайте, за что именно? Оказывается, за то, что «слишком поздно поставили его в известность о нашем коллегиальном решении».

Что касается сущностных аргументов, приведших к закрытию программы, то Благоволин привел лишь один, выглядящий совершенно уж анекдотически. «Накануне предвыборной кампании, – сказал он, – ко мне обращались политики самых разных ориентаций с законным вопросом: “Почему Солженицыну – все, а нам – ничего?”»¹ Руководитель крупнейшего российского телеканала неожиданно забыл, что политики, представители соперничающих на выборах партий, получают, согласно квоте Центральной избирательной комиссии, определенное количество телевизионного времени, которое зависит от закона, а не от присутствия или отсутствия в эфире Солженицына.

Не только «Известия», но и многие другие крупные издания – «Комсомольская правда», «Общая газета», «Вечерняя Москва», «Вечерний клуб», «Труд» (телевизионным обозревателем в последнем в ту пору работал я, и две публикации в газете на тему, простите за нескромность, принадлежали моему перу²) – дружно поддержали писателя. Одна из публикаций называлась «Захочет ли Президент Ельцин защитить писателя Солженицына?»³. Увы, как мы знаем, – не захотел. Тем не менее для очень многих мыслящих людей в России история запрета телевизионного цикла великого писателя стала одним из серьезных разочарований в той демократии, которую построил первый президент нашей родины, ставшей наконец свободной.

Впрочем, кажется, сам Солженицын ничуть не удивился произошедшему. В послесловии к публикации своих телевизионных бесед, о которой говорилось выше, он написал: «Когда-то видный классик социалистического реализма требовал от ЦК КПСС: да запретите же Солженицыну *писать!*

¹ Туровский В. Глава ОРТ как бы извинился // Известия. 1995. 28 сент.

² См.: Вартанов А. Послушайте Солженицына // Труд. 1995. 15 сент.; Вартанов А. Дикое поле. В него может превратиться экран ОРТ // Труд. 1995. 21 окт.

³ Зиянина Н. Захочет ли Президент Ельцин защитить писателя Солженицына? // Вечерний клуб. 1995. 26 окт.

в буквальных словах: «не допускайте Солженицына к перу!» Но, вот, времена обернулись, и на днях видная радикал-демократка, верней, революционная демократка, потребовала в комсомольской газете: да запретите же Солженицыну *говорить!* буквально «не допускайте Солженицына к микрофону!».

«Не удивлюсь, – продолжает он, – если это произойдет. Правда вслух не нужна – ни исполнительной власти, ни законодательной, ни новым денежным мешкам, которые уже и управляют из темноты. Не нужна и той части нашей образованщины, которая приняла новые, навязанные, как теперь выражаются, правила игры»¹.

¹ Солженицын А. По минуте в день. С. 93. Выделено автором. – А.В.

М.М. Голубков

**АЛЕКСАНДР СОЛЖЕНИЦЫН И АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ:
К ИСТОРИИ ВЗАИМНОГО ОТЧУЖДЕНИЯ**

Так получилось, что у автора этих строк первое знакомство с творчеством двух великих художников XX века, Александра Солженицына и Андрея Тарковского, началось практически одновременно. В выпускном классе советской средней школы мне в руки попал номер журнала «Посев», где была опубликована статья А.И. Солженицына «Жить не по лжи!». Своей правдивостью и обращенностью к каждому из нас, с ее абсолютно новой для нас тогда идеей ненасильственного сопротивления и идеологического неповиновения, она обжигала – и заставляла смотреть на мир иначе. Очень хорошо помню свое первое ощущение от чтения Солженицына. Самое интересное, пожалуй, состоит в том, что оно не ушло и сейчас, когда уж, наверное, все (на всякий случай – почти все) из написанного им прочитано и осмыслено в меру отпущенного. По сей день осталось впервые возникшее тогда жадное стремление найти его книги, статьи, любые материалы (это было уже в какой-то степени возможно), читать и перечитывать публицистику, художественные вещи – словом, все, что он пишет о русской истории и о русской судьбе.

Тогда же в рамках школьного кинофакультатива мы посмотрели фильм «Андрей Рублев» – и содержащееся в нем откровение обожгло душу. Новизна состояла в самом замысле Тарковского – отчаянной попытке понять божественный замысел о русской судьбе и русском мире, обратившись к совершенно новому киноязыку. Совсем недавно, готовясь к этой работе, я пересмотрел этот фильм вновь – и радость от встречи с ним не была меньшей, как это часто бывает при обращении к некогда любимым, но уже давно пережитым художественным явлениям. Конечно, сегодня фильм Тарковского каждый видел не раз, но мне было интересно сопоставить именно первое восприятие с нынешним. По большому счету, оно не изменилось.

Я и мои друзья, в большинстве своем проникнутые недоверием к марксистско-классовым интернациональным подходам к истории, услышали,

как и Солженицын, и Тарковский заговорили о совсем другой природе исторического процесса: о его мистической сущности, когда национальная русская история мыслилась как проявление Божественного замысла о русской судьбе – да как такое могло не обжечь, не направить мысль и о собственной жизни в совершенно иное русло?!

Я позволил себе это очень личное воспоминание о своем читательском и зрительском опыте потому, что встреча с каждым из этих художников открыла то, что не открывала официальная история – и школьная, и университетская, уже чуть позже. И Солженицын, и Тарковский настаивали, что двигателем русской истории были не только классовые противоречия, если изучать ее по Марксу, или царская воля, часто капризная и бессмысленная, если учить ее по царствованиям, как завещали Карамзин или Ключевский. В русской истории содержится Божественный замысел о национальной и мировой судьбе, ею движет не классовая борьба или придворные интриги и дворцовые перевороты, но Божественное провидение, смысл которого пытались понять оба художника – и Солженицын, и Тарковский. В этом их глубинная схожесть, ничем не отменяемая – в том числе и конфликтом, разделившим их. Думается, что эта история отчуждения двух величайших художников XX века является воистину трагическим противоречием, так и не снятым до конца их жизненных путей.

Не так давно был опубликован дневник Андрея Тарковского, который он вел – с 1970 года до 1986-го, когда его автор ушел из жизни – последние записи сделаны в декабре.

«Мартиролог» – это дневник, то есть произведение, которое никогда не предназначалось для печати. Уникальность жанра дневника состоит в том, что он не имеет адресата: его смысл – не в прочтении иным, а в акте написания, когда автор максимально искренен перед собой. Ведь таиться некого, ибо смысл дневника – в акте письма, а не рецепции. Возможно, и сам автор не вернется к чтению написанного в былые годы. Следовательно, он пользуется всеми правами частного лица: смешивает важное и неважное, общее и частное, а главное, повторим, – совершенно искренен: таиться не от кого и не перед кем.

Из текста «Мартиролога» становится ясным, что А.И. Солженицын вызывал у Тарковского самое искреннее уважение. Он мечтал о встрече, знакомстве, общении, строил планы совместной работы, думал о переводе его литературных текстов на язык кино. 1 сентября 1970 года Андрей Тарковский делает такую запись: «Очень хочется показать “Рублева” Солженицыну. Поговорить с Шостаковичем?»¹ Он и нашел, вроде бы, пути, как это можно сделать (как трудно это понять сейчас, когда просмотр «Андрея Рублева», как, впрочем, и любого другого фильма, доступен нажатием нескольких клавиш компьютера или покупкой диска!) – но не сложилось. Александр Исаевич посмотрел этот фильм в очень плохом качестве в тамбовском кинотеатре два года спустя, в 1972 году – и категорически не принял картину Тарковского!

¹ Тарковский А.А. Мартиролог // URL: <http://www.e-reading.club/> (дата обращения: 27.05.2017).

Тарковский, напротив, мечтает о совместной работе с Солженицыным. Через неделю после первой записи с упоминанием имени писателя он вновь обращается к нему. Рассматривая, что можно было бы экранизировать, то есть размышляя о явлениях литературы, принципиально переводимых на язык кино, Тарковский наряду с Томасом Манном, Достоевским, Камю называет Солженицына. Он хотел бы снять фильм по рассказу «Матрёнин двор». Увы, мы можем только гадать, каким бы получился этот фильм, если бы политические обстоятельства и личные отношения сложились иначе...

Личность Солженицына, ее масштаб заставляет Андрея Арсеньевича реагировать в дневнике на присуждение писателю Нобелевской премии. 17 ноября 1970 года он оставляет такую запись: «Сейчас очень шумят по поводу Солженицына. Присуждение ему Нобелевской премии всех сбilo с толку. Он хороший писатель. И прежде всего, – гражданин. Несколько озлоблен, что вполне понятно, если судить о нем как о человеке, и что труднее понять, считая его, в первую очередь, писателем. Лучшая его вещь – “Матрёнин двор”. Но личность его – героическая. Благородная и стоическая. Существование его придает смысл и моей жизни тоже»¹.

Поистине, это именно дневниковая запись, невозможная в ином жанре. Здесь все спонтанно, непродуманно, как писалось: «хороший писатель» и «прежде всего гражданин» почему-то противопоставлены. Суждение об озлобленности, что в принципе неприменимо к Солженицыну. И самое важное (и очень личное, близкое автору этих строк): «Существование его придает смысл и моей жизни тоже»...

Травля Солженицына вызывает у Тарковского отвращение. 27 января 1973 года он запишет в дневнике: «Позавчера мне позвонили из редакции «Советской» культуры» с просьбой выступить по поводу Солженицына. <...> А материал им нужен к понедельнику. Вот мерзавцы! Со мной у них не пройдет»². В самом деле, трудно представить Тарковского, включаемого в официальную кампанию гражданского и политического уничтожения писателя.

Почти через десять лет, 29 июля 1982 года, Тарковский процитирует в своем дневнике статью Солженицына «На возврате дыхания и сознания». Иными словами, на протяжении более чем десяти лет фигура Солженицына притягивает внимание Андрея Тарковского – художника, гражданина, русского человека.

И вдруг – удар, которого Тарковский никак не ожидал и который он переживает очень глубоко и очень лично. 30 мая 1984 года он запишет: «Солженицын в своем журнале “Вестник” написал огромную разносную статью о “Рублеве”. Почему сейчас только? Именно когда я нахожусь в трудном положении?»³

¹ Тарковский А.А. Мартиролог // URL: <http://www.e-reading.club/> (дата обращения: 27.05.2017).

² Там же.

³ Там же.

Драматизм положения Андрея Тарковского, о котором он вскользь упоминает здесь, был обусловлен неразрешимым противоречием: невозможностью представить себя в эмиграции и потребностью творить. Оказавшись в 1982 году на Западе, Тарковский все более ощущает, что его эстетика невозможна в СССР. Творческие пути для него будут закрыты. Находясь в Европе, снимая там свои последние картины, Тарковский встал перед неразрешимой дилеммой: вернуться – и вынужденно замолчать, или же стать «невозвращенцем» и снимать. Именно в этот момент в его дневнике появляется запись о том, что мы, русские, не умеем быть эмигрантами – этим умением Тарковский так и не смог обзавестись. Эмиграция для него была и жертвой, и величайшей жизненной трагедией. «Сейчас у нас ужасное время, 10-го в Милане состоится пресс-конференция, где мы объявим, что просим политического убежища в США»¹, – записал Тарковский 3 июля. Трагическое решение не возвращаться было озвучено на пресс-конференции 10 июля 1984 года, созванной в Италии, в Милане, и там же Тарковский рассказал о том, сколь мучительно оно для него. Возможно, смертельная болезнь художника была вызвана как раз этим поворотным моментом частной и гражданской судьбы, невозвращением, сколь вынужденным, столь и понятным... Этим обусловлена процитированная уже фраза: «Почему сейчас только? Именно когда я нахожусь в трудном положении?»

Критику фильма «Андрей Рублев» Тарковский не понял и не смог принять. Он назвал ее в своем дневнике в записи от 3 июля 1984 года «слабой и невежественной». И воспринял ее как еще один удар, обрушившийся на него. Увы, после этого личная встреча, а тем более сотрудничество, состояться не могли...

В чем же основа и где исток непонимания двух больших художников XX века, говорящих на языке литературы и кино? В сущности, мы имеем дело с трагической невстречей, которая лишила нас возможности видеть кинематографическую интерпретацию произведений Солженицына автором «Иванова детства» и «Ностальгии».

Именно Солженицын, когда Тарковский мечтал о встрече и творческом общении с ним, пришел к позиции безусловного неприятия художественной концепции фильма «Андрей Рублев». Фильм этот он смотрел дважды: в 1972 году в Тамбове и в 1983-м в Вермонте. При этом писатель подчеркивает принципиальное различие обстоятельств просмотра: «(При малом фонарике, в темном зале, на коленях делал записи, а тамбовцы смеялись и протестовали, что мешаю, и кричали: “Да тут шпион! Взять его!” По советским обстоятельствам отчего б и не взять серьезно?) С первого раза, да при звуке плохом, многого совсем нельзя было понять...»²

Сопоставляя восприятие зрителей в Тамбове и в Вермонте, разделенную одиннадцатью годами, писатель показывает, что она, в сущности,

¹ Тарковский А.А. Мартиролог // URL: <http://www.e-reading.club/> (дата обращения: 27.05.2017).

² Солженицын А.И. Фильм о Рублёве // Солженицын А.И. Публицистика: в 3 т. Ярославль: Верх. Волга, 1997. Т. 3. С. 157.

была схожей: это либо отсутствие реакции на картину, как у бдительных тамбовчан (их лишь тревожит присутствие в зале «шпиона»), либо принципиальное ее непонимание, как в Вермонте: «(в перерывах друг другу: “вы что-нибудь понимаете?”) как дальняя экзотика, тем более непонятная, что живой язык его, и даже с умеренным владимирским оканьем (а отчасти – и с советской резкостью диалогов), заменён скудными, неточными и несовременными, чужеродно-невыразительными английскими титрами»¹.

Двукратный просмотр и объясняет дату появления статьи – не 1972-й, год первого знакомства, а 1983 год, когда фильм удалось посмотреть в более адекватных, хотя и не в наилучших условиях – с субтитрами, с непонимающей замысел режиссера американской публикой.

Однако исходное впечатление от обоих просмотров у писателя сложилось схожее. Замысел режиссера он интерпретировал следующим образом: «...какая же дикая, жестокая страна эта извечная Россия, и как низменны её инстинкты»² – у американцев; в СССР: «...ну да, в России и *всегда так* было»³.

И дальше Солженицын делает шаг, который, во-первых, объясняет причину его неприятия фильма, а, во-вторых, принципиальное несогласие Тарковского с его критикой. В сущности, тут и кроется причина той «невстречи».

Писатель видит в фильме «подцензурную попытку: излить негодование советской действительностью косвенно, в одеждах русской давней истории или символах из нее. <...> Такой приём не только нельзя назвать достойным, уважительным к предшествующей истории и предшествующей литературе. Такой приём порочен и по внутреннему смыслу искусства»⁴.

Но Тарковский и не предпринимал такой попытки! Он твердо заявил об этом в интервью, данном корреспонденту немецкого журнала «Форум» (1985. № 10): «Кое-кто считает, например, что мои картины, в частности “Рублев”, сделаны с позиций человека, который хочет критиковать советскую власть, ну и делает это таким эзоповым языком – рассказывает какую-то историю четырнадцатого века из жизни иконописца. Сразу должен сказать, что я отмечаю совершенно это объяснение моей картины. Потому что, во-первых, никогда не стремился быть актуальным, говорить о каких-то вещах, которые вокруг меня происходят. С другой стороны, я никогда бы не посмел русскую историю использовать таким образом»⁵.

А дальше следует оговорка, на которой и сконцентрируется взгляд Солженицына, оставив вне фокуса зрения приведенную только что цитату.

¹ Солженицын А.И. Фильм о Рублёве. С. 157.

² Там же.

³ Там же. С. 158.

⁴ Там же.

⁵ Тарковский А.А. Я никогда не стремился быть актуальным // URL: <http://www.e-reading.club/> (дата обращения: 27.05. 2017).

Тарковский оправдывает свободу художника на любую интерпретацию исторических событий, хотя ему, его творческой манере она и чужда, и принципиально не нужна:

«Хотя должен сказать, что художник имеет право обращаться с материалом, даже историческим, как ему вздумается, на мой взгляд. Нужна концепция, которую он высказывает. Вот меня интересовали другие вещи. Меня интересовали общие проблемы человека, его существование, многие, даже какие-то философские аспекты»¹.

Именно эта оговорка и вывела Солженицына из себя. В добавлении 1985 году он называет Тарковского фрондером в наилучшем для него предположении, что тот обратился к русской истории с целями иносказательно говорить о современности. В противном же случае – «он и все-раз пошел по этому общему, проторенному, безопасному пути высмеивания и унижения русской истории, – и как назвать такой нравственный выбор?»² И если в угоду своей концепции автор искажает и унижает национальное прошлое, якобы имея на то право, то, если следовать этому принципу, «художники останутся при своем праве, а мы все – без отечественной истории»³.

В статье Солженицын детально излагает претензии к авторам фильма.

Выбирая в герои иконописца, православного и монаха, авторы сценария и режиссер не показали всего напряжения религиозной, духовной жизни русского Средневековья: никто на протяжении всей картины даже не перекрестится (только князь – предатель да скоморох – луковкой, которую тут же откусывает, то есть плюет на крестное знамение). И это всего лишь одна из деталей безрелигиозности фильма, на которой останавливается писатель. По его мнению, ни Православия, ни смысла иконописи выше простой живописи, ни духа Христа, ни смысла христианства Тарковскому выразить не удалось. Ни монашество не показано в его высоком проявлении, но лишь в шумном скандале, пьянстве, предательстве...

И здесь обнаруживается главное обвинение авторам фильма, которое вытекает из всей совокупности историко-философских воззрений Солженицына: «Тарковский обрёл себя не подняться до купола духовной жизни избранного им персонажа и XV века, – и ту высоту духовного зренья, христианской умиротворённости, светлого созерцательного миростояния, которую обладал Рублёв, – подменять самодельными слепотычными (на современный манер) поисками простейших, и даже банальных, моральных истин, зато понятных ущербно-интеллигентному зрителю советской эпохи. Или плоских (но намекающих) сентенций: Русь-Русь, “всё она, родная, терпит, всё вытерпит... Долго ли так будет?” – “Вечно”»⁴.

¹ Тарковский А.А. Я никогда не стремился быть актуальным // URL: <http://www.e-reading.club/> (дата обращения: 27.05. 2017).

² Солженицын А.И. Фильм о Рублёве. С. 167.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 160.

Подобная интерпретация замысла Тарковского принципиально противоречит тому представлению о Средневековье, что было выработано писателем и заявлено в его публицистике и художественном творчестве. Концепция Средневековья, как русского, так и европейского, связана у Солженицына с представлениями о высочайшем напряжении духа, с насыщенной религиозной жизнью; они обоснованы в его публицистике и выражены в художественных произведениях. При этом уход от Средневековья к Новому времени, к Просвещению трактуется как отказ от жизни духа, которым было богато Средневековье – вовсе не темное, не варварское, по глубокому убеждению писателя. Ведь именно Средние века он противопоставляет Возрождению с его гуманистическим безрелигиозным мирозерцанием.

«Средние Века исчерпали себя, стали невыносимым деспотическим подавлением физической природы человека в пользу духовной. Но и мы отринулись из Духа в Материю – несоразмерно, непомерно. Гуманистическое сознание, заявившее себя нашим руководителем, не признало в человеке внутреннего зла, не признало за человеком иных задач выше земного счастья <...>. Произошло окончательное освобождение от морального наследия христианских веков (читай: Средних веков. – М.Г.) с их большими запасами то милости, то жертвы»¹.

Парадоксальная, как кажется современному человеку, мысль: мы нуждаемся в освоении духовного опыта Средневековья, а не в толковании его как эпохи мракобесия и инквизиции. «Если не к гибели, то мир подошёл сейчас к повороту истории, по значению равному повороту от Средних Веков к Возрождению, – и потребует от нас духовной вспышки, подъёма на новую высоту обзора, на новый уровень жизни, где не будет, как в Средние Века, предана проклятью наша физическая природа, но и тем более не будет, как в Новейшее время, растоптана наша духовная»².

По глубокому убеждению А.И. Солженицына, русские Средние века обладали не меньшим духовным потенциалом: «Знала же когда-то и Россия такие века в своей истории, когда общественным идеалом была не знатность, не богатство, не материальное преуспевание, а – святость образа жизни. Россия тогда была напоена православием, сберегшим верность первоначальной Церкви первых веков. То древнее православие умело сохранять свой народ под двумя-тремя веками чужеземного ига, ещё одновременно отражая и несправедные удары крестоносных мечей с Запада. В те века православная вера у нас вошла в строй мысли и людских характеров, в образ поведения, в строение семьи, в повседневный быт, в трудовой календарь, в очерёдность дел, недели, года. Вера была объединяющей и крепящей силой нации»³.

¹ Солженицын А.И. Речь в Гарварде // Солженицын А.И. Публицистика. Ярославль: Верх.-Волж. кн. изд-во, 1995. Т. 1. С. 324–325.

² Там же.

³ Солженицын А.И. Темплтоновская лекция // Солженицын А.И. Публицистика. Т. 1. С. 449.

Те же самые мысли о Средневековье писатель вкладывает в уста профессора Ольды Андозерской, когда она растолковывает будущим студентам свое понимание Средневековья – отнюдь не мрачного, мракобесного, исполненного страхов и суеверий, но, напротив, полного духовного и религиозного напряжения. В своих суждениях она противопоставляет Просвещение и Средние Века – и делает выбор именно в пользу Средневековья: «Западное просветительство – только ветвь западной культуры, и отнюдь не самая плодоносная. Она отходит от ствола, не идёт от корня.

– А что же главней?

– Если хотите, главней – духовная жизнь Средневековья. Такой интенсивной духовной жизни, с перевесом над материальным существованием, человечество не знало ни до, ни после»¹. Развивая перед курсистками именно такое понимание истории, профессор Андозерская предлагает факультативные курсы: «О религиозном преображении красоты в Средние Века и в эпоху Возрождения» или же «Мистическая поэзия средних веков».

Но именно такого понимания Средневековья писатель и не нашел в фильме Тарковского: «Подменена и вся атмосфера уже четыреста лет народно-настоянного в Руси христианства, – та атмосфера благой доброжелательности, покойной мудрости жизненного опыта, которую воспитывала в людях христианская вера сквозь череду невыносимых бедствий – набегов, сплошных пожаров, разорений, голода, налётов чумы, – заостряя чувство бренности земного, но утверживая реальность жизни в ином мире. (Даже дыхания *той* жизни в фильме нет нигде и ни на ком, ни даже на Рублёве, ни даже в сцене с умершим Феофаном Греком.) Вместо того протянута цепь уродливых жестокостей. Если искать общую характеристику фильма в одном слове, то будет, пожалуй: несердечность»².

В самом деле, кадры чудовищных и даже чрезмерно натуралистичных жестокостей (ослепление иконописцев, казнь хранителя церковной казны монаха Патрикея залитым в глотку расплавленным металлом, разорение Храма и т.д.) присутствуют в картине – но такова художественная концепция Тарковского, особенность его художественного мира. И можно ли представить эту картину без принявшего мученическую смерть героя Ю. Никулина, или же без М. Кононова, сыгравшего ослепленного иконописца Фому?!

Время жизни Рублева, полагает Солженицын, после победы в Куликовской битве, время внутреннего роста народа к единству, к кульминации, в том числе и в культуре, это «цветущее время», напряженное время национального подъема, – и где же в фильме хотя бы отсветы и признаки этого?

Солженицын ищет (и не находит!) своей концепции Средних веков, но не видит и той, что предлагал Тарковский.

¹ Солженицын А.И. Красное Колесо: Повествование в отмеренных сроках. М.: Воениздат, 1993. Т. 2: Узел I. Август Четырнадцатого. С. 462.

² Он же. Фильм о Рублёве. С. 160.

Режиссер тоже очень внимателен к историческим реалиям, но ставит перед собой совершенно иные цели.

Так, например, образ дурочки (героиня Ирмы Рауш), которая становится татарской женой, интерпретирован Солженицыным так: «Символ, пережатый до предела: юродивая дурочка-Русь за кусок конины добровольно надела татарскую шапку, ускакала татарину в жены – и на татарской почве, разумеется, излечилась от русской дури. Никак не скажешь, что эта дурочка родилась из неразгаданной биографии Рублёва»¹.

Но у Тарковского этот женский образ воплощает историческую концепцию Льва Гумилева, которая включает в себя мысль о существовании комплиментарных и некомплиментарных этносов. По Гумилеву, Русь смогла сохранить при монголо-татарском иге свою национальную идентичность благодаря положительной комплиментарности русского и татарского этносов. Смешанный брак, который воспроизводит в своем фильме Тарковский, является, по Гумилеву, примером эндогамии, служащим важнейшим фактором стабильности любого этноса.

Не меньшее неприятие вызывает у писателя Новелла про *Колокол*. Этот эпизод «сильно сбит на советский судорожный лад. Сперва – неубедительно запущенные поиски глины (“до августа”, в предыдущем эпизоде – “июнь”, – так и не говорили-то на Руси, языковая фальшь: все отсчеты времени и сроки назывались по постам, по праздникам, по дням святых), потом такая же неубедительная находка глины, потом типично-советская спешка и аврал <...>. И Рублёв, этот еще при жизни “чюдный добродетельный старец”, находит свое излечение и вдохновение на груди истерически-рыдающего пацана-обманщика»².

Удивительным образом писатель не заметил того самого духовного напряжения, которым проникнута эта новелла, когда вопреки всем реальным условиям русского Средневековья с постоянными угрозами набегов, пожаров, междоусобиц, смертей, казней и мук – рождается чудо, которое мы и сегодня можем ощущать, осязать, слышать, видеть... Ведь в этом и состоит концепция фильма Андрея Тарковского: вылитый *вопреки* всем условиям и обстоятельствам колокол, звучащий и в наши дни, написанные *вопреки* иконы Рублева, цветные образы которых завершают фильм.

Смысл фильма Тарковского – в важнейшем противоречии, которое показано в фильме, но не объяснено и не разрешено, ибо, по мысли художника, оно носит иррациональный характер: вопреки ужасам татарских набегов, междоусобных войн, когда русский убивает русского, вопреки зависти враждующих князей, ослепляющих иконописцев, вопреки пожарам, пыткам, казням, набегам, мукам, рождается чудо, рационально необъяснимое: оно явлено в Колоколе, в полете к небу, в преодолении забвения и угнетения тела (ночь на Ивана Купалу) и главное – в иконах Рублева.

Наверное, Солженицын не мог принять такой интерпретации русской истории. Слишком уж различны причины и принципы обращения

¹ Солженицын А.И. Фильм о Рублёве. С. 166.

² Там же. 165–166.

к историческому материалу у двух художников. Солженицын видит в истории Божий Промысел, череду явлений, уже насыщенных глубинными смыслами и ощущает себя «маленьким подмастерьем под небом Бога»¹ – отсюда и строгий документализм, пристальное внимание ко всякой детали, которая проливает свет на Промысел и обнаруживает его смыслы.

Тарковский так же внимателен к истории, но обнаруживает в ней не только Промысел, но несгибаемую стихию русского духа, проявляющуюся в стойкости монаха Патрикеева, принявшего мученическую смерть, но не открывшего казну монастыря, в колоколе, отлитым невероятным напряжением духа и физических сил, в икаровском устремлении к небесам, счастливым минутам полета, оплаченным смертельным падением, в иконах Феофана Грека и Андрея Рублева, пришедшими к нам *вопреки* реалиям Средних веков. Как это могло произойти? Только по Промыслу Божиему.

Здесь-то и сходятся два художника, сближаются их концепции русской жизни и русской судьбы – сближаются вопреки тому, что самим им вступить в диалог, личный и творческий, было не суждено.

¹ Солженицын А.И. Нобелевская лекция // Солженицын А.И. Публицистика. Т. 1. С. 8.

Е.В. Сальникова

ОБРАЗНАЯ СПЕЦИФИКА ТЕЛЕСЕРИАЛА «В КРУГЕ ПЕРВОМ»

Масштабная фигура Солженицына не умещается всецело ни в рамки понятия писатель, ни в рамки понятий историк, политик и даже мыслитель, а обнимает собой все эти сферы. То же самое можно сказать о романе «В круге первом». В этом его величие, но в этом же и его сложность для восприятия, и тем более трансформации в других искусствах. Неслучайно такими бурными были дискуссии вокруг воплощения романа на телевидении. А проблема двух вариантов романа с различной «начинкой» линии Иннокентия Володина, с двумя информационными поводами для звонка в американское посольство, – это вообще отдельное дискуссионное поле, в котором сразу же всплывает множество исторических фактов...

В данном же докладе роман «В круге первом» будет рассматриваться прежде всего как романное произведение, преобразованное в сценарий самим Александром Исаевичем Солженицыным. Предмет нашего анализа – многосерийный фильм Глеба Панфилова как целостная художественная данность, соотнесенная с художественной данностью романа.

Естественно, Солженицын подвергает свой роман резким сокращениям для переноса на экран. Сжатое время серий не позволяет делать долгие отступления и разворачивать, к примеру, вставную новеллу о подготовке застенков к посещению госпожой Рузвельт («Улыбка Будды»). Уходят многие авторские описания и размышления, которые невозможно давать в сокращенном виде. Но приводит это не к содержательному упрощению, а к выявлению тех дореалистических структур, которые живут и в самом романе, однако не столь заметны. Там они тонут в реалистической и даже документальной многосложности материи советского бытия, воссоздаваемой автором как участником исторического процесса. Дореалистические структуры в романе как бы скрыты, закамуфлированы авторскими размышлениями с аналитической переработкой воспоминаний и сложным психологизмом образов, кажущихся на первый взгляд хаотичным месивом индивидуальностей и типажей.

Превращение романа в небольшой телесериал оказалось похоже на театральный подход к реальности. Театр не может размещать на сцене много десятков мест действия, добиваться иллюзии воссоздания непосредственной материи бытия, без купюр. Театр производит художественный «отжим» реальности, вынося на сцену только самое важное, говорящее, значимое. Телесериал Глеба Панфилова спонтанно идет по этому пути, совершая художественное прореживание материи романа, не стремясь к обилию «как бы» случайного и акцентируя семантическую весомость каждой детали. При этом сохраняются и свойства зрелого кинематографизма, с культом естественной среды и иллюзией спонтанного развертывания формы, подобной стихии жизни.

Как правило, режиссура даже самого хорошего многосерийного телефильма бывает более нейтральной, функциональной, иногда невнятной по сравнению с активной режиссурой авторского кино. «В круге первом» – исключение из этого правила. Режиссура лаконична, но более чем выразительна. Панфилов работает крупными мазками и не боится внятности смыслов, избегая, тем не менее, их однозначности.

Рефрен цветовой гаммы акцентирует совсем не то, чего можно было бы ждать от фильма про сталинскую эпоху. У Панфилова практически отсутствует красный цвет атрибутов советской власти и официальной культуры, как и буро-болотные гаммы, столь любимые нашим кинематографом при работе с советской тематикой.

Прологом к каждой серии служит общий план пейзажа и здания Марфинской шарашки. Темный лес, голубое небо, падающий снег – они, кажется, ничего не знают о творящейся истории тоталитарного государства. Пейзаж прекрасен и чист. Но звучат в нем песни официальной советской культуры, заполняя бескрайнее пространство правильными голосами, старательно выводящими правильные ноты и правильные, одобряемые «наверху» пассажи.

В целостном пространстве-времени сериала закадровое звучание советских песен уравнивается внутренним голосом Иннокентия Володина, своего рода потоком лихорадочно работающего сознания, и закадровым голосом Александра Исаевича Солженицына. Таким образом, перед нами не просто бескрайняя воздушная среда гигантской страны, парить в которой может лишь официальная песенная гармония. Сериал избирает полифоническую структуру, приоткрывая зрителю и звучащий внутренний мир человека, решившегося пойти против родного государства, которым он обласкан. И, кроме того, голос автора-очевидца, автора-комментатора как бы сопровождает своих зрителей по хорошо ему знакомому «кругу первому», как Вергилий сопровождал Данте, а Данте – читателей «Божественной комедии» – по многим кругам ада.

Синий и белый цвета будут обнаруживать свою амбивалентность, различные содержательные оттенки, тоже сопровождая героев по их кругу. Синий свет заливают помещение для сна арестантов шарашки, отнимая право у людей находится в естественной темноте. Бог когда-то отделил тьму от света. Советская власть вольна это отменять, если ей вздумается.

Не тьма служит символом нарушенного порядка вещей, но упразднение естественного чередования света и темноты.

Автобусики, в которых возят заключенных, голубые с белым, как небо и облака или небо и снег. Нежные, невинные, они ничем не выдают своего служения страшному режиму.

Однако и стена домашнего интерьера, возле которой будет стоять Володин незадолго до ареста, рассматривая семейные реликвии и как бы прощаясь с ними, тоже синяя – василькового пронзительного цвета. Синяя-голубую гамму может брать себе на вооружение власть. Но это и цвет надежды, не случайно именно синим был платочек в песне Клавдии Шульженко. Синий – цвет покоя, цвет купола небес, бескрайнего воздушного пространства, свободы.

Прозрачная синева морозного воздуха будет срифмована с синими комбинезонами заключенных. Комбинезон – нейтральная униформа, она не унижает человеческого достоинства, только отказывает в праве на индивидуальность и цветовую гамму, переносит акцент с внешнего индивидуального на общее. Однако ни исковеркать фигуру, ни помешать движению, ни тем более нивелировать индивидуальность и личность в целом такая одежда не способна. Они лишь подчеркивают неповторимое своеобразие лиц и мимики героев.

Каким бы документальным не был этот штрих, связанный с одеждой героев, он объективно размыкает реальность тюремного заключения и связывает ее с явлениями театральной культуры раннего советского времени.

Синий цвет отсылает нас к прозодежде Мейерхольда, которая могла, тем не менее, оттенять неповторимость каждого персонажа¹. Еще это отсыл к агитбригадам революционного искусства «Синяя блуза»², которые хотя и несли в своей деятельности пафос советизации общества, однако были закрыты в начале 1930-х с формулировкой «за кабаретный уклон», так как позволяли себе слишком много художественной раскрепощенности в агитации. Синий – цвет творчества и свободы.

Комбинезон – универсальная одежда, превращающая его носителя в образ человека вообще и человека трудового, деятельного. Парадокс же заключается в том, что здесь все заключенные не просто вкалывают по двенадцать часов в сутки, они еще и люди думающие, мыслители, вопрошающие. Этого-то как раз синий комбинезон не предполагает – но это советская власть получает «в нагрузку» от своих арестантов.

При всей внешней реалистичности и даже документальности, сам роман пронизан художественными связями с другими, дореалистическими стилистическими, жанрами и видами искусства. И поэтому открыто условный режиссерский ход оказывается тоже органичен в этой экранизации.

¹ См.: *Березкин В.И.* Искусство сценографии мирового театра: От истоков до середины XIX века. М.: URSS, 2010. С. 338.

² См.: *Справочник синяблузника. На 1927 год / авт.-сост. В. Мрозовский.* М.: Труд и книга, 1927; *Синяя блуза: Живая универсальная газета.* М.: Труд и книга, 1924. № 1–4.

Круг первый – на то и круг ада, что в него попадает душа. И некоторая бесплотность арестантов, облаченных в синее, есть знак их особого статуса. Продолжают активно жить именно их души. Насилие над телами тотально, а насилие над душами может обернуться душевными прорывами за пределы тюремного пространства. В восьмой серии мы видим галлюцинацию Льва Рубина (Алексей Колубков), когда он вместе с Сологдиным (Игорь Карякин) оказывается в Москве, на набережной близ стен Кремля. Этот эпизод сродни средневековому жанру видения, рассказу о путешествии души в потусторонний мир¹. Кстати, мотив бессмертной души проскальзывает в тексте романа, когда автор рассказывает о профессоре Челнове, полагающем, что «только зэк наверняка имеет бессмертную душу... Челнов не скрывал, что это рассуждение он заимствовал у Пьера Безухова»².

Потусторонним для арестанта является мир внетюремной земной повседневности. Рубин уносится еще и в будущее, в мир других скоростей, другого городского дизайна. В своем лихорадочно работающем сознании он парит над реальностью настоящего. Москва посттоталитарного будущего берет марфинцев в свои объятия, на первом плане начинают мелькать машины, то и дело закрывая героев от зрителей. Сцена строится так, чтобы мы постепенно уверовали в ее объективную реальность. Потому что реальна энергия духовного бытия измученных марфинцев. Жанр видения о потустороннем мире смыкается с жанром, который я бы обозначила как интеллектуальное фэнтези (в нашем кино сегодня этот жанр определяет стилистику таких картин, как «Фауст» Александра Сокурова, «Трудно быть богом» Алексея Германа, «Пыль» Сергея Лобана).

Ослепительная белизна снега продолжается белизной стен Марфино.

Белокаменный дом с элементами дореволюционной классической архитектуры никак не похож на тюрьму. И тем не менее это тюрьма. Караул делает обход с собакой на поводке. Позже камера встанет чуть дальше, и попадут в кадр вышки с часовыми и колючая проволока. Но как, тем не менее, величественен этот дом, похожий на фасад классицистского «дворца вообще». Сходство подчеркивается избранным ракурсом – фронтальным. В классицизме тоже отдавалось предпочтение фронтальным мизансценам.

Есть что-то поэтическое и высокое в таком зачине. В целом сериал лишен избытка натурализма и физиологизма, к которым мы уже привыкли в фильмах о нашем историческом прошлом (например этот избыток является визитной карточкой фильмов «Телец» Александра Сокурова, «Хрусталеv, машину!» Алексея Германа). С самого начала «...Круга» задана величавая мерность трагедии.

Позже мы увидим в марфинском интерьере правильный полукруг железных коек, вторящий линии стены. Он также отсылает к симметричным,

¹ Подробнее о феномене видения см.: Гуревич А.Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. М.: Искусство, 1990. С. 161–177.

² Солженицын А.И. В круге первом. М.: АСТ, 2016. С. 244.

геометрически правильным мизансценам классицистского и барочного театра, причем не только драматического, но и музыкального. В этом сочетании тюремных предметов быта и их классической мизансцены – жестокая ирония истории. Еще большая ирония проглядывает в том, что и официальное рабочее место советского дипломата Володина также имеет полукруглые формы, поскольку опять же использует классическую архитектуру или воспроизводит ее. Так проявляется невозмутимость и независимость культурного пространства, не разрешающего тоталитарному государству отрезать заключенных от контуров культуры прошлого, от стихийного бытия устойчивых форм. Можно наделить человека высокой должностью в бесчеловечном государстве, можно, наоборот, лишить дома, семьи, свободы передвижения и деятельности. Но гораздо сложнее оторвать от пространства истории культуры.

Несогласимость, нетождественность внесоветских внешних форм и их нынешнего содержания, вернее даже, временного содержимого во всех смыслах слова – один из центральных мотивов фильма. Кажется, что ему некогда особо развиваться. Однако развитие происходит. Заключенные тюрьмы нетюремного вида не похожи на заключенных ни по строю мыслей, ни по манере поведения. Каждый из марфинцев словно ведет свою особую партию, живет в определенном амплуа, будучи артистичен на свой лад. Трагикомический старик Абрамсон (Семен Фурман), романтический авантюрист Родька (Олег Харитонов), желчный резонер Бобынин (Андрей Смирнов), перед развенчивающими тирадами которого пасует министр. Старый профессор Челнов (Борис Романов), словно сошедший в своей шапочке с полотен ренессансных живописцев, близкий собирательному и даже вневременному образу европейского ученого – как пишет в романе Солженицын, «все это делало Челнова похожим не то на Декарта, не то на Архимеда»¹.

Заключенных объединяет не столько внутренняя оппозиция советскому укладу, сколько то, что каждый живет не только своей оппозиционностью, но равен своим конфликтным отношениям с государством.

Глеб Нержин в исполнении Евгения Миронова – герой, полный мучительной рефлексии и в то же время таланта гармонизации личного внутреннего мира в любых обстоятельствах. Герой, готовый идти навстречу неизвестности и нечеловеческим условиям жизни, не заключая никаких компромиссов с властью, не стремясь отсидеться в шарашке, работая на режим. Специфику Нержина определяет сочетание внешней мягкости, деликатности, даже робости – и внутреннего максимализма, твердости, готовности к личной конфронтации с государственной системой.

Прянчиков (Евгений Стычкин) – маленький, трогательный, почти детский в своей непосредственности, похожий внешне на простака, а на самом деле обладающий неутомимым плутовским оптимизмом, неуместной для тюрьмы веселостью и органической неспособностью к субординации.

¹ Солженицын А.И. В круге первом. М.: АСТ, 2016. С. 245.

А настоящий протак здесь – это идеалист и государственник Лев Рубин, полноватый, массивный, косматый и потому немного напоминающий о Марксе. Алексей Колубков весьма убедительно сыграл человека «сидящего» и все-таки продолжающего верить в дело революции, в партию и коммунизм, несмотря на всю несправедливость и унижения от родной государственно-идеологической машины. На таких верующих в коммунизм простаках держалось советское государство, питаясь их деятельными талантами, их жертвенностью, их внутренней поддержкой и страстью к убеждению собеседников в величии коммунизма.

Герасимович – сумрачный меланхолик в темном пальтишке, темно-бурой старенькой ушанке, в интеллигентских очечках, с судорожно сжатыми челюстями и мучительно напряженным взглядом. Он ощущает себя загнанным в угол на свидании с женой – потому что не в состоянии «выдавить» из себя компромисс с режимом даже ради отчаявшейся жены. Можно было бы увидеть в переживаниях героя Игоря Склера почти конфликт между чувством и долгом, опять же столь хорошо знакомый по классицистской трагедии. Однако для Герасимовича все гораздо сложнее, поскольку в долгом тюремном бытии утрачивается нормальная жизнь чувств. Государственное давление на заключенных непроизвольно оказывается более реальным и непосредственно ощутимым, нежели жесточайшее давление на жену заключенного со стороны всего общества, всей социально-бытовой совокупности обстоятельств «на воле».

Герой Склера выбирает между долгом и долгом – долгом порядочного человека по отношению к жене, не стремиться вернуться к которой бесчеловечно, и долгом ученого по отношению к миру в целом. Его совесть не позволяет поддерживать и обслуживать сталинский режим с помощью технических разработок – но это означает пожертвовать несчастной женщиной, находящейся на краю гибели. Любой выбор здесь ужасен, лишен героичности и благообразия, даже нравственной безупречности. Герасимович пытается обсуждать с другими заключенными то, что его гнетет. Он в постоянном напряжении, в постоянной внутренней судороге, которая стала для него перманентным состоянием. И только с женой он не может быть столь же открытым, не может по-настоящему обсуждать то, что для него сейчас – нравственная дилемма, а для нее – отнятый или сохраняющийся шанс на спасение.

Трагическое соло Инны Чуриковой в роли жены Герасимовича реализуется парадоксально. Ее позиция звучит сильно, убедительно, возвышенно в начале, еще до свидания с мужем. В кругу таких же несчастных она сравнивает себя с женами декабристов и выявляет всю страшную разницу, до понимания которой не доросли еще более юные и меньше пострадавшие жены заключенных. А на самом свидании Наталья Павловна не может остаться такой же страстной и свободной в выражении отчаяния и усталости. Она сжимается, у нее появляются затравленный взгляд, сбивчивые короткие фразы. Она словно чувствует, что не может быть убедительной для своего мужа – и как будто даже должна не быть убедительной. Чем он ближе, тем более недосыгаем; и тем более предсказуем

его скорый выбор – отказаться от сотрудничества с режимом, тем самым отрезав себе дорогу к выходу из заключения.

Сериал последовательно разворачивает картину тотальной несвободы, обертона переживания которой различны у разных людей и социальных групп. Однако совершенно очевидно, что именно состояние несвободы объединяет сидящих в тюрьме и страдающих на воле, пребывающих в самом низу социальной пирамиды и на верхних ее этажах. «Проблема» советских низов заключается в том, что они никак не могут осознать непризнание властью их права на жалобу хотя бы в частном обращении. (Эпизод с письмом жены Потапова – один из самых душераздирающих.) «Проблема» советских верхов – в том, что они не могут изжить потребность в большей внутренней свободе, нежели предполагает их позиция. Все общество живет рефлексией, даже «прощупыванием» границ той личной свободы, которую так хочется спасти, урвать, внедрить «на голубом глазу» в повседневность тоталитарного государства.

Министр Абакумов ведет себя в кабинете не как министр, ему тесно в сидячих мизансценах и бумажной деятельности. Он поднимает гирию, у него теннисный мячик красуется на самом почетном и видном месте, словно геометрическая пружинистая альтернатива тяжелому, огромному, реалистическому портрету вождя. Маленький шар – против массивного прямоугольника. Мячик не чувствует, что Сталин нависает и над ним тоже. Абакумову (Роман Мадянов), необходимо нечто свободное здесь, в этой «тюрьме», каковой является по сути и всякий кабинет чиновника высокого ранга. Благодаря мячику и спортивным кубкам помещение не похоже на кабинет советского министра.

Почти с балетной продуманностью движений решена сцена перед отъездом министра к Сталину. Вставший Абакумов поворачивается к портрету, несколько кренясь назад, словно ощущает нависание над собой Вождя. Потом отворачивается и крестится – не на портрет как на икону, что было бы почти пародийно, хотя, быть может, и достоверно. Но он крестится от Сталина, в своем жесте пытается построить символическую преграду между собой и Им. Потом Абакумов вынимает из кармана мячик и, держа паузу как если бы прощался или сомневался в чем-то, оставляет мячик на столе – за себя, вместо себя, как ту часть души, которая остается пока живой и потому не может быть взята с собой на свидание к Вождю.

Сериал создает более двойственный образ Абакумова, высветляя и усложняя его фигуру, хотя, вероятно, это идет вразрез с достоверностью. Также не отдана всецело суровому критическому реализму фигура Дотти. Ольга Дроздова ни секунды не играет того страшного процесса омещанивания, который описан в романе. Отношения у Дотти и Ини в сериале полностью романтические, мало похожие на отношения советского дипломата и его супруги, которые должны быть прежде всего ответственными товарищами, партнерами по перманентной миссии и по использованию привилегий, щедро даруемых служителям режима.

Эти явные отступления от сурового критического взгляда романа оправданы особенностями визуальной динамической формы. Описать

словами не так страшно и мучительно, как воплотить в живой материи актерского исполнения. Смотреть фильм, в котором почти вся социальная элита сталинского времени состоит из негодяев и мещан, было бы совершенно невозможно. Игровые формы требуют большего многообразия оттенков, большей незаданности в моральных оценках, часто заслоняемых эстетическим началом героев и их отношений. Ведь авторский голос, неотступно сопровождающий читателя при прочтении романа, в визуальной форме возникает лишь иногда. Он не может в той же мере, что и в литературном произведении, достраивать картину страшного советского мира своими сложными интонациями и динамикой критического описания, духовным объемом, отсутствующим у множества персон из стана служителей тоталитаризма. Соответственно, сложнее и противоречивее должны становиться сами персонажи, существующие как бы сами по себе, без прямых авторских описаний и оценок.

Дотти-Дроздова очень мало похожа на советскую женщину, у нее нет весовая категория. В этой категории лишь однажды до конца 1950-х годов появлялись героини – такой же тонкой, изящной, лишенной налета советскости была Машенька (Валентина Караваева), главная героиня одноименного фильма Юлия Райзмана 1942 года. Дотти сериала похожа на картинку из советского модного журнала, в котором многое было сриновано с зарубежных модных журналов, вплоть до удлиненного, утрированно тонкого силуэта, в те времена почти невозможного ни у советской женщины на любой социальной ступени, ни у советской профессиональной манекенщицы.

Множество кинофильмов и телесериалов невольно приучают зрителей замещать серьезное рассмотрение этических проблем простым раскладом на «наших», значит, хороших, и «чужих», «врагов», значит, плохих. В сериале Глеба Панфилова исполнители даже самых незначительных ролей подобраны филигранно и выстроены в сложную картину не плохих и хороших, а идеологических оппонентов и носителей разных социальных и психологических установок. Их человеческие характеристики не тождественны идеологии, исповедуемой персонажами. Да, есть откровенные негодяи вроде Шишкина-Мышкина (Сергей Баталов), доводящие свою службу сталинизму до жестокого абсурда. Но есть и Ройтман (тонкая работа Григория Данцигера), честно старающийся хорошо работать на своем посту. Рыжеволосый, в аккуратных очках и в военной форме, он выглядит подчеркнуто интеллигентным и даже слишком деликатным для военного. Разговаривает со всеми ровно, ни перед кем не лебезит, лишен как хамства по отношению к заключенным, так и подобострастия в общении с высокими чинами. Он выполняет важное задание по выявлению личности предателя, звонившего в американское посольство из телефонной будки. Такое задание в аналогичной ситуации могли дать военному служащему в любом государстве, в том числе демократическом.

Виталий Евгеньевич (Александр Носик) – молодой успешный чиновник. Он выглядит как обычный человек, настроенный делать карьеру и поэтому не желающий выглядеть очень молодо. Наоборот, он старательно

налаживает контакты с успешными людьми старших поколений. Да, надо ходить в гости в «хорошие семьи», надо вести себя светски, быть своим в нужных домах. Это ведь не только советская позиция молодого карьериста, это вообще одна из социальных установок людей определенного склада, встречающаяся в разных государствах, в разные времена. Нету в этих людях ничего такого особенно «советского», что смотрелось бы как нестираемая печать службы тоталитарному государству. Их человеческая фактура может восприниматься как «типично советская» потому, что мы ждем этого от сериала про советский тоталитаризм. Однако так ли уж много советской фактуры в людях сталинского времени?

Этот вопрос назревает с особой силой в сцене приема у тестя Володина. На роль признанного советского писателя в сериале был приглашен современный писатель, драматург, актер Евгений Гришковец, не несущий в своей внешности ничего ярко советского, как и ярко антисоветского или постмодернистского. Его внешняя фактура нейтральна, он выглядит как обыкновенный интеллигентный человек. И потому для всех, кто знаком с творчеством Гришковца, в маленькой сцене приема играет именно его нынешняя успешность, которая никак не связана со служением какому-либо государству, какому-либо плохому или хорошему общественному устройству. Быть успешным, хорошо издаваемым советским писателем – еще не преступление. Но статус успешного писателя может обернуться наказанием, проклятием, мучением в случае творческой исчерпанности, как становится ясно из монолога Галахова-Гришковца.

В крохотной роли критика в «...Круге» снялся Борис Любимов, театральный критик, историк театра, многолетний заведующий кафедрой критики в ГИТИСе, ныне ректор Театрального училища имени Щепкина. Он ничего не менял в своей внешности и даже манере общения, всегда очень демократичной и доброжелательной. Однако те ничего не значащие, но «позитивные» фразы, которыми он отвечает на вопросы собеседницы, то поблескивание очков, за которыми не просматривается выражение глаз, читаются в сериале как знак напряженности, опасения высказать или мимически выразить лишнее – и как знание того, что именно так следует себя вести, немного скованно, зато осторожно.

Такие персонажи заставляют задуматься о роли хороших людей на службе у страшного режима, о реальном соотношении честных и бесчестных советских чиновников, военных, интеллектуалов. Эпизодические лица добавляют ощущения, что в любой человеческой натуре есть что-то незаданное, немотивированное напрямую социальными обстоятельствами. А потому каждый персонаж может и не укладываться в антиномию правильных антисоветских страдальцев и неправильных советских функционеров.

Иннокентий Володин в исполнении Дмитрия Певцова не похож на советского дипломата ни по строю переживаний, ни по внешности. Сцена в домашней ванной после похода в гости подтверждает, что Володин весь не дипломат с ног до головы, и тело у него не рохли, просиживающего жизнь в кабинетах. Певцов – хорошо тренированный, атлетически

сложенный актер. В пластике Володина чувствуется мучительно невос- требованный потенциал силы и своеволия.

Этот герой в романе занимает особое место. Мало того, что многостра- ничное повествование охватывает всего несколько дней накануне ка- толического рождества в 1949 году. Главный поступок Володина, звонок в американское посольство, совершается в самом начале повествования, что заведомо не предполагает прочерчивания автором сколько-нибудь подробной картины движения героя к этому шагу. Вместе с тем такой шаг требует от человека гораздо большей решимости, нежели, к примеру, поступок Нержина, отказывающегося потворствовать режиму, отвергаю- щего сделку с ним, но не совершающего в ходе романного повествования очевидного, уголовно наказуемого преступления, подлежащего смертной казни. Даже в плотной материи романа Солженицын может лишь расска- зать, обозначить задним числом мотивации звонка, кратко повествовать о человеческом росте и перерождении Володина. Описать, дать читателю прожить с героем процесс перерождения, наблюдать за этапами прозре- ния, – практически оказывается невозможно. И Солженицын не пытает- ся этого делать, но оставляет за фигурой Володина некоторую долю аб- страктности, недосказанности, неполной детерминированности, что как раз свидетельствует об авторском чутье. Такие люди как Володин всегда, как мне кажется, обладают некоторой иррациональностью, необъяснимо- стью и неукорененностью в конкретном социуме. Не важно почему и как, но они появляются тогда, когда политическая власть кажется особенно могущественной, государство – грозным и непобедимым, а отдельный индивид – особенно зависимым и вроде бы вынужденным хвататься изо всех сил за свои личные достижения, привилегии и перспективы.

Певцов придает своему герою черты собирательного, наднационально- го и надысторического индивидуалиста-одиночки, склонного выламы- ваться из любых систем, нарушать любые писанные законы и неписанные договоренности. (Кстати, его шляпа и плащ в той же степени соответству- ют советской мужской моде своего времени, в какой и западной мужской моде. Такую одежду можно увидеть на старых советских фотографиях, но и в картинах Хичкока, к примеру.) Ему нипочем любые общепринятые представления о совести, долге, чести. Есть только один человек, кото- рому он что-то должен – это он сам. И есть только один «институт», ради которого Володин готов поступиться всем, – это планетарный мир в своей целостности и неделимости.

В сыгранных Певцовым героях в театре и кино то и дело проглядыва- ли черты одинокого зверя, несколько безрассудного, не способного дол- го выжидать, рационально выгадывать и рассуждать. Его Костя Треплев в постановке «Чайки» (1994) Марком Захаровым в «Ленком» был таким добрым наивным зверем, потому и написавшим пьесу о Мировой душе, что знает о ней все: он сам ее часть. А для Володина органично ощущение себя частью мирового сообщества, ответственного за его будущее – это живет в герое на уровне инстинкта, рефлекса, а не умозрительного тео- ретизирования.

В «Федре», поставленной Виктюком в Театре на Таганке в 1988 году по пьесе Марины Цветаевой, Певцов был темной внегендерной Сводней, черным сгустком энергии, предрешающей гибель героини. В «Круге первом...» Володин-Певцов обращает на себя свой внутренний мрак, как бы накопившийся за то время, когда он обязан был излучать благодушие, лояльность и радость наслаждения жизнью.

Такой Володин звонит из телефона-автомата в Америку не только потому, что всерьез надеется спасти мир от советской атомной бомбы. Главное для него то, что он дошел до той черты, когда не может не совершить какую-нибудь эскападу, какой-нибудь дикий с точки зрения самосохранения поступок – потому что должен во что бы то ни стало разрушить свое преступное благополучие, прекратить служить режиму, довести до сведения власти свое отношение к ней. Здесь совершенно понятно, что перед нами – сын именно красного командира, не дипломат в душе. Ему трудно сдерживать свой внутренний мир, долго примериваться, долго скрывать ненависть. Он не живет полной жизнью, когда не работает на самоуничтожение.

Художественно нетипичным при таком построении образа является отсутствие классической риторики о пренебрежении к собственной жизни. Внутренний нелогизм Володина состоит в желании спасения после добровольного вступления в ту ситуацию, когда спасение невозможно – ему свойственно желать невозможного, пытаться соединить бесконечную авантюрную энергию и трагическое деяние, сжигающее все мосты. В этом он больше похож на современного человека, готового спасти мир, но все-таки не стремящегося к самопожертвованию и словно не убеждавшегося на множестве наглядных примеров в том, что границы индивидуальных возможностей довольно узки в тоталитарном государстве.

И Володин, и Дотти, и Глеб Нержин и его товарищи по шарашке, и Ройтман, и многие другие персонажи экранизированного «...Круга» невольно акцентируют тот факт, что несоветских по духу и «породе» людей было не так уж мало на разных ступенях советской общественной пирамиды. И не в последнюю очередь благодаря этому та пирамида не оказалась прочной и ушла в прошлое.

Вне социальной элиты и вне шарашки абсолютно внесоветским человеком является дядя Иннокентия Володина. И весьма показательно, что для него в сериале выстроен его особый мир – локальная природно-художественная ниша двора и дома. Во дворе – скульптурная композиция мать и дитя, напоминающая о вечных ценностях, всегда центральных, всегда жизнеобразующих. «Это я?» – спрашивает Володин, и дядя Авенир (Альберт Филозов) кивает, не потому, что в фигурах композиции можно уловить портретное сходство с маленьким Кешей и его мамой. Это всякие мать и дитя, белые, красные, сегодня, давно, всегда.

В домике Авенира – картины, которые все равно остаются далеки от советских нормативов соцреализма, сколько ни пририсовывая трактор к прекрасной девочке, глядящей в окно. Сквозной для сериала становится тема духовно-повседневного сопротивления тоталитарному государству.

Далеко не все содержимое дома дяди Авенира запрещенное или полуполегалное. Важны не только хорошие картины и не только старые газеты, фиксирующие политический абсурд советской истории. Иннокентий ставит на ладонь одного из «слоников», которые стояли и даже сейчас стоят во многих домах на территории бывшего СССР, потому что это был популярный набор советских статуэток. В поздние советские годы и в постсоветскую эпоху многие полагали, что «слоники» являлись частью мещанской культуры, обслуживали советскую обывательщину, низкие ширпотребные вкусы. Сериал выявляет совершенно другую смысловую линию. Маленькие «слоники» для украшения любого жилища – неагрессивная альтернатива громогласной монументальности, государственности, лозунгам и воззваниям. Слоников можно рассматривать, брать в руки, любить как часть домашнего тепла. В них можно читать любое содержание. Статуэтка слона есть напоминание о большом мире за пределами СССР, о природном – за пределами государственного и идеологического.

Еще в доме дяди на Иннокентия падает с полки статуэтка Дон Кихота – и это символическое событие, потому что Володин со своим звонком в американское посольство выступает как новый, очередной Дон Кихот (за что сам же себя ругает – «Не надо было звонить, Дон Кихот несчастный»). А суть Дон Кихота совсем не в сражении с мнимым злом, мнимыми великанами и прочим. Суть его в готовности сражаться, и иногда наивными методами, с тем, что невозможно победить вообще, и уж тем более в одиночку. Дон Кихот, как и Гамлет, идет с мечом против моря бед.

Парадокс фигурки Дон Кихота заключается в том, что она не была частью запрещенной культуры. Дон Кихот, как и слоники, стоял во множестве домов и являлся частью массовой культуры быта советского времени. И поскольку во многих домах слоники и Дон Кихот дожили до XXI века, эти опознавательные знаки советской повседневности могут приблизить к современному зрителю прошлое его родной страны, кажущееся иногда таким далеким и как будто не своим.

Вместе с растиражированным чугунным Дон Кихотом в советское повседневное пространство просачивались неофициальные смыслы, несоветские идеалы, философия одиночек. И именно на этой статуэтке делает акцент сериал. Нету в фильме ни гигантских простилинских транспарантов, ни могучих статуй, вообще нет той линии монументальной советской скульптуры, которая является частью «Культуры Два» по концепции Владимира Паперного¹. Потому что в центре здесь не просто сама эпоха, достойная развенчания и уже многократно подвергшаяся ему в разных искусствах и науках. В центре сериала, как и романа – личностные пути сопротивления эпохе. И потому важна внутренняя связь разных его героев – не только Иннокентия и Авенира, но и Нержина, и Габриловича, и в каком-то смысле Льва Рубина – с архетипическим образом Дон Кихота. В книге Галины Белой, посвященной

¹ Паперный В. Культура Два. Michigan: Ardis publ., 1985.

революционному искусству, «Дон Кихоты 20-х годов» говорится о «нравственном стоицизме тех, кто сохранял и сохранил гуманистические ценности»¹. Такие люди и в сфере искусства, и за ее пределами были не только в 1920-е годы, но и в 1930-е, и в 1940-е. Каждое десятилетие рождало своих Дон Кихотов.

Среди многофигурных композиций «Круга...», среди его трио и дуэтов есть два абсолютных полюса, отданных одиночным фигурам: дядя Авенир абсолютный полюс Сталину. Последний здесь уплощен, беспощадно осужден всей логикой построения образа, но интересен в своей неожиданной трактовке. При традиционных подходах фигура Сталина демонизируется, часто он превращается в умного лукавого резонера – таким он предстает в анекдотах, к примеру. Эту фигуру не принято очернять, народное сознание ее скорее высветляет или вводит в смеховую культуру. Авторское же искусство постсоветского периода готово превратить Сталина либо в фарсового старика, либо в фигуру большого монстра, по инерции вселяющего ужас. Изображать Сталина теряющим самообладание и панически страшщимся за свою жизнь не принято. У Панфилова же Сталин (Игорь Кваша) решен как злодей-неврастеник. И это роднит его с другой фигурой политической истории – с Гитлером, который как раз в большинстве случаев решался в кино как неврастеник-злодей.

В самих композициях романа Солженицына проглядывает если не балет, то насыщенный пластический рисунок, со строгим чередованием сольных партий, дуэтов, трио, кордебалетных сцен. Разделенность советского мира на замкнутые, часто недостижимые друг для друга миры, рождает в экранном варианте эффект сменяющихся сцен с выходами различных персонажей – так работают подмостки истории. Лишь изредка возможны встречи обособленных внутрисоветских миров в лице их представителей.

Заклученные образуют одну, мужскую группу персонажей. Их жены – другую, что подчеркивает тесное казенное пространство, в котором их собирают перед тем как разводить по отдельным закуткам для свиданий. Номенклатурная элита образует свой мир. Дядя Иннокентия – свой, объединивший в себе природу и искусство.

У каждого здесь – своя «одиночная камера», даже если она не одиночная. Через весь сериал проходит мотив замкнутого, ограниченного пространства, мотив, инспирированный романом и становящийся более заметным и говорящим при его визуализации. В самом начале первой серии Володин открывает большой, встроенный в полукруглую стену шкаф, в шкафу – сейф, и укладывает туда документы. А в кабинете своем Володин сидит как в бункере, внутренне окопавшись и находясь в неимоверном напряжении. Акустическая для Нержина и Серафимы рифмуется с телефонной будкой для Володина, с кабинкой туалета для Сологодина, жгущего свой чертеж. Здесь принимаются важные, поворотные решения, происходят отказы от простого плытия по течению, герои совершают

¹ Беляя Г. Дон Кихоты 20-х годов: «Перевал» и судьба его идей. М.: Сов. писатель, 1989. С. 19.

своего рода исповедь в жестах и действиях. «Камеры» побольше – камера, где запрещено спать и где пытается улечься на полу Володин; автобус и комнатки для свиданий у вывезенных из Марфино арестантов.

Сериал акцентирует и парадоксы мнимой, перевернутой семантизации, которую осуществляет сама власть. «Мясо» и «Хлеб» написано на трех языках – на транспорте для тайной перевозки заключенных по городу. Это не фургоны с продовольствием, не система обеспечения населения едой, но система государственного поглощения, пожирания личности, жизни, свободы. Вода в тюрьме, врачебные осмотры после задержания – не для очищения и гигиены, не забота о здоровье арестованного, а многоступенчатая процедура унижения, очернения, втоптывания в грязь, отчуждения от собственного тела. Такие игры ведет имперсональная машина советского государства.

Не сочиненное, но документальное насилие носит игровой характер. Сериал оставляет этот мотив романа тогда, когда он поддается органичной визуализации, что возможно не всегда. Так, сериал вынужден отказаться от некоторых документальных деталей вроде кружки с изображением кошки, исподволь следящей за мышкой. В такой кружке подают воду Володину после задержания. В тексте романа кружка подробно описана с авторским комментарием о никем не замечаемом смысле рисунка, вполне невинного, однако в контексте советского застенка оказывающегося символической иллюстрацией работы спецслужб. «Кружечка была граммов на триста, эмалированная, зелёная, со странным рисунком: кошечка в очках делает вид, что читала книжку, на самом деле косилась на птичку, дерзко прыгавшую рядом.

Не могло быть, чтобы этот рисунок нарочно подбирали для Лубянки. Но как он подходил! Кошка была советская власть, книжка – сталинская конституция, а воробушек – мыслящая личность»¹.

При визуализации подобного образа создавалось бы впечатление его надуманности, искусственной сконструированности. В сериале учтена разница между документальным и иллюзией документального. В случае с кружкой возникает парадокс документальности, которая может разрушить ощущение достоверности и восприниматься, напротив, как явная игра режиссера и сценариста.

Тягостное свидание, важнейший лейтмотив сериала, варьируется на несколько ладов. Свидание заключенных с женами – высокие дуэты душ, полных страданий и тоски, при осознании абсолютного права на единение, свободу, счастье. «Свидания» в акустической Нержина и Серафимы – тоже дуэт, и тоже полный страдания и тоски, при ощущении невозможности и недопустимости или неподлинности чувств в таких обстоятельствах, в таком месте. Организованная начальством встреча Нержина с его бывшим университетским преподавателем (Владимир Конкин) – диалог, свидетельствующий о состоявшемся распаде взаимопонимания, разрушенной общности целей и смыслов жизни.

¹ Солженицын А.И. В круге первом. С. 762.

Общение Володина, Дотти и Галахова, сбившихся в маленькое трио, почти прижавшихся друг к другу за большим круглым столом, в шикарной квартире, на праздничном вечере, – тоже свидание. Время искренних вопросов и ответов ограничено, да и случается не часто в том мире, где все живут напоказ и чувствуют на себе бдительные взоры окружающих «товарищей». В гостях нет надзирателей, нет официально прописанных ограничений, и стены не давят. А все трое, между тем, сидят как убитые, как перед расставанием навсегда, как будто потом не только Иннокентия арестуют, но и Галахов будет вынужден вернуться в какую-то свою тюрьму. Для исписавшегося советского писателя тюрьмой является его сытая пустая жизнь с налаженным буржуазным бытом.

А параллельно с исповедующейся троицей за большим столом девушка стремится поговорить с незнакомым чиновником о своем умирающем в лагере отце. И снова обоим плохо, обоим тяжело, оба чувствуют себя беспомощными, бессильными, не имеющими права ждать помощи, помогать или просто хотеть помочь.

Вызовы к министру – свидания с другими типами насилия, будь то примитивное рукоприкладство со стороны министра или выволочка министру со стороны заключенного, игнорирующего свою зависимость от власти. Приезд Абакумова к Сталину – снова мучительное свидание.

Вместе с этим мотивом возникает атмосфера страшного напряжения, почти пытки всегда, когда человек пытается что-то получить для себя в этой жизни, как-то физически спастись, улучшить свое душевное состояние, социальную позицию. А разрешается напряжение тогда, когда герои принимают решения отказаться от всего заманчивого, приятного, физически спасительного, приемлемого для нормальных человеческих возможностей – и идут навстречу невозможному, почти непреодолимому, невыносимому. И Володин, и Глеб Нержин, решивший пойти по этапу, отказавшись от сравнительно комфортной жизни в Марфино, совершают поступки, которые сродни позиции героев даже не ренессансной, а античной трагедии, когда одиночки борются с роком, с волей богов, с сакрализованной государственностью. Трагедийные позиции героев возрождаются в искусстве Новейшего времени тогда, когда без них невозможно преодоление ложных политических и мировоззренческих стратегий, и когда языком трагедийных образов говорит как будто сама запечатлеваемая авторами реальность.

Л.И. Сараскина

ЗАДАЧА И СВЕРХЗАДАЧА ЭКРАНИЗАЦИИ ПО РОМАНУ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА «В КРУГЕ ПЕРВОМ»

Уникальность ситуации с экранизацией легендарного «Круга», написанного полвека назад, долго прорывавшегося, но так и не прорвавшегося в советскую печать, заключается не столько в творческой истории романа, приключениях его нескольких редакций, превратностях его публикаций за рубежом и т.д. Режиссеру фильма Г. Панфилову, в отличие от абсолютного большинства экранизаторов классических произведений, пришлось иметь дело с классиком русской литературы XX века А.И. Солженицыным *лично, вживую*. При этом автор экранизируемого романа не только не отказался сотрудничать со съемочной группой, но по сути дела явился активнейшим участником творческого процесса. Он сам написал сценарий, сам озвучил закадровый голос «от автора», общался с актерами и режиссером на предварительных стадиях работы (Евгений Миронов, исполнитель роли Глеба Нержина, специально приезжал к писателю знакомиться и пытался «поймать» характерные черты своего героя), просматривал черновую версию фильма. «Отделом технического и художественного контроля», экспертом, стал, таким образом, еще прежде телезрителя, автор романа: именно он принимал работу режиссера и съемочной группы. Панфилов, даже если бы и хотел, просто не мог исказить, извратить мысль романа, уйти от него в эмпирии творческого самовыражения и собственной фантазии. Но это вынужденная позиция обеспечила в конечном счете успех сериалу. Именно за близость к литературному первоисточнику прежде всего благодарили зрители создателей сериала. «Фильм близок к духу произведения. Оно не искажено, что редко происходит с сериалами. То есть это редкий вариант кино с советскими традициями, которые были так сильны раньше. Благодаря Панфилову эти традиции удалось не потерять»¹.

¹ Хакамада И. Какой телефильм вы досмотрели до конца – «Золотой теленок» или «В круге первом»? // Известия. М., 2006. 10–12 февр.

Конечно, тот факт, что Солженицын сам написал сценарий сериала, случай уникальный. Но в какой степени это обстоятельство связало руки режиссеру? Насколько он был свободен в своих интерпретациях, в актуализации конфликта? Не ставил ли автор-сценарист пределы режиссерской смелости? «Чересчур бережное перенесение текста на экран не оставило Панфилову выбора, превратило сериал в театр у микрофона. Он снял нестрашное кино про страшное время»¹.

На наш взгляд, однако, творческие амбиции режиссера, который был так или иначе связан авторским сценарием, не пострадали от невольной узды; ограничения по части самовыражения парадоксальным образом обеспечили творческую удачу режиссеру. «Круг» – роман с таким удельным весом, от которого отвыкла и сегодняшняя литература, и драматургия, уверенно господствующая в кино и на сцене. Стилистика диалогов «Круга» разительно отличается от беглости реплик в постановках, от споров, перепалок, подначек, насмешек, в которых каждая следующая стирает предыдущую. Споры «Круга» написаны писателем, у которого нет бутафорских слов, нет фальшивых звуков. «Панфилову позавидуешь, что у него такой сценарист. Панфилову не позавидуешь, потому что с таким сценаристом нельзя снять ничего проходного или импрессионистического. Все должно быть без обмана: снег – белый, лица – чистые, фигуры – крупные. Слова – Солженицына. Еще того, сорокалетнего, могучего, невероятного. Которым интересовались не как сейчас – те, кому он интересен, – а все. От генсека КПСС до бомжа. Потому что им нельзя было не интересоваться. Он входил в жизнь каждого, не спрашивая согласия. Говорил как Лютер: “На том стою и не могу иначе”. И важно было не “я”, и не “на том”, как стало впоследствии, а “стою!” Исключительно важно. И отзвук этого “стою!” слышен в речах нынешнего сериала»².

Считается, что тема репрессий на ТВ одна из самых нерейтинговых. Так, мини-сериал по рассказам В. Шаламова «Последний бой майора Пугачева», как утверждают телекритики, с треском провалился, несмотря на отличную игру актера Игоря Лифанова. «Не пошел» и мрачный, «кладбищенский» шедевр А. Германа «Хрусталева, машину!», перед показом которого на канале «Культура» режиссер специально попросил зрителей не выключать телевизор. Но зритель, по свидетельству того же неумолимого рейтинга, якобы не внял призыву и не вступил с режиссером в акт сотворчества и сопереживания. Теперь не только телевидение, но и сам телезритель бежит от мрачных, невыносимо тягостных впечатлений.

Фильм Панфилова, как и роман Солженицына, воспринимается сегодня не как произведение на тему репрессий или как обличение советского тоталитаризма. «Антисоветская тема меня совершенно не волнует – я считаю ее исчерпанной. Меня интересует тема человека, человеческого выбора, который совершают люди любого поколения. Мне чрезвычайно интересен сам автор и его прототип – Глеб Нержин. Мне интересен человек,

¹ Тароцина С. Миронов идет по этапу // Газета. М., 2006. 9 февр.

² Найман А. Взгляд частного человека // Еврейское слово. М., 2006. 15–21 февр. № 6.

который, пройдя через недра ГУЛАГа, стал лауреатом Нобелевской премии, да еще пережил эмиграцию и вернулся в Россию. Плетью обуха не перешибешь – а он перешиб. Это величайшая и удивительная победа человека – и над самим собой, и над тем, что его мучило и томило, и над тем, что его окружало. Поэтому для меня это книга глубоко оптимистическая»¹. Панфилов снимал фильм о судьбе писателя и о проблеме выбора каждого человека. Глеб Нержин, как и Солженицын, выбрал лагерь вместо шарашки, потому что топит не море, а лужа. Проблема выбора – главная в жизни, и поэтому этот роман в глазах Панфилова никогда не потеряет своей актуальности.

Итак, человеческий выбор политзаключенных, а не изображение сталинских приспешников стал темой фильма. Здесь – весьма важное признание режиссера, особенно если учесть ту моду на показ политической элиты, «ближнего круга» вождей, которую демонстрирует сегодня документальное кино, расхватавшее, кажется, уже всех персонажей сталинской эпохи – кремлевских жен и подруг, кремлевских детей и т.п. Последнее слово в потоке киноархивных сенсаций – за картинами, впервые открывшими массовому зрителю подоплеку «дружеских» связей людей искусства, науки и литературы с НКВД и партийной верхушкой: именно эти связи, по версии сегодняшних документалистов, стали источником драмы многих художников и артистов (Маяковский, Бабель, Есенин и т.д.). «Наша телевизионная кремлениада, – самокритично пишет автор сюжетов о «женах, детях и подругах» Лариса Васильева, – выглядит как нескончаемая мыльная опера, где смешались “Дети Арбата”, “Московская сага”, передачи Николая Сванидзе, Леонида Млечина, Алексея Пиманова... Одни и те же актеры главных ролей кочуют из сериала в сериал, усиливая впечатление одного и того же произведения»².

К тому же полвека назад, когда был написан роман Солженицына, острота «антисоветчины», смелость крамольных высказываний заслонили первым читателям все остальные его достоинства. Прежде всего замечательно выписанные характеры – от Сталина до последнего заключенного шарашки, привилегированной тюрьмы, где отбывали срок, трудясь по своей профессии ученые, инженеры, специалисты, все те, кому удалось закрепиться в первом, самом легком для выживания круге ада сталинских лагерей. Эти яркие характеры дали актерам счастливую возможность сыграть свои лучшие роли. Глеб Панфилов удачно избежал общих мест (примитивной, уличной антисоветчины) и не стал подгонять сюжет солженицынского романа под замысел о сталинском политбюро или номенклатурной элите, не поставил в центр сериала «портрет вождя» или «формулу власти». Главным в его фильме стали люди, собранные в сталинской шарашке, советские политзаключенные, узники пресловутой Пятьдесят Восьмой; их судьбы, их лица, их свободный дух. «Целая плеяда совершенно замечательных, ярких людей, образы которых можно назвать

¹ Глеб Панфилов – «Газете» // Газета. М., 2004. 21 мая. № 88.

² Васильева Л. Спасибо Александру Исаевичу // Литературная газета. М., 2006. 15–21 февр. № 6.

решающей удачей сериала. Актерский ансамбль превосходен, характеры покоряют психологической достоверностью. Смотришь и испытываешь чувство абсолютной реальности, невыдуманности этого удивительного, почти неправдоподобного братства, которое спаяно не только тисками судьбы (хотя и с ее подачи), сколько свободным духом этих людей. Людей очень разных, порой непримиримых в своем мировоззренческом антагонизме. Но – неизменно бескорыстных и честных в своем духовном выборе. Они поражают прежде всего самым уровнем своей духовной и нравственной жизни, достоинством, порядочностью, безоглядной верностью свободному тюремному товариществу. Уверен: ключ к фильму именно здесь, во встрече с этими поразительными людьми. Именно здесь происходит главный диалог фильма с сегодняшним зрителем»¹. Автор процитированной рецензии, известный критик И. Виноградов, готов видеть в людях шарашки, способных жить и действительно живущих теми высшими ценностями, которые и делают из человека – человека, воплощение *национальной идеи*. Ибо «если основной корпус верхнего слоя общества, который называют его политической, культурной и деловой элитой, не будет состоять из людей такого же калибра, как Нержин или Сологдин, Бобышев или Валентуля, если именно такая – честная, не зобом своим озабоченная, а действительно национально-ответственная элита не сменил ту верхушечно-корпоративную братию, что превратила государственную жизнь в лихорадочную спецоперацию по захививанию страны в ее бездонный корпоративный карман, – если этого не случится, то не только никакого “гражданского” общества в России не будет и никакого, по Солженицыну, “сбережения народа” не произойдет, – самой России не будет»².

Режиссер воспринял и освоил центральную метафору Солженицына: все советское общество – тюрьма. Эта метафора тщательно обыгрывается в фильме: инженер-полковник Яконов, начальник шарашки, получает удар кулаком в лицо от министра Абакумова, а тот каждую минуту ждет зуботычин от Сталина. Последовательно реализован и солженицынский парадокс свободы: именно в тюрьме ведутся вольные разговоры, немислимые и непредставимые на воле, где люди разучились не только свободно говорить, но и не смеют свободно думать.

Этот парадокс заставляет думать в направлении, выходящем далеко за пределы проблем сериального кинематографа и экранизации классики. Есть ли в сегодняшнем российском обществе люди соответствующей духовной вменяемости и нравственной подлинности, такие, как те, которых сплотила полвека назад сталинская шарашка? Если они есть, но рассеяны поодиночке, могут ли они соединиться для совместного исторического действия? Оценивают ли они современную реальность как очередную историческую шарашку?

Фильм, способный пробудить в зрителе такие вопросы и вызвать подобный отклик, должен был обладать уникальными свойствами

¹ Виноградов И. Шарашка и «национальная идея» // Московские новости. 2006. 3–9 марта. № 7.

² Там же.

и особенностями. Речь идет прежде всего о творческой манере режиссера, известного своими предыдущими глубокими, проблемными работами. «Он позволил себе дерзость, которую многие его коллеги и критики сочли трусостью, – остался верным манере, что выработал много лет назад, снимая “Прошу слова” и “Тему”. Она, как мы помним, состояла в спокойном, методичном вглядывании в героя, в ситуацию, в обстоятельства, в идеологические клише. Вглядывание было столь терпеливым и сосредоточенным, что люди неожиданно для себя открывались до дна. Установочные идеологемы обнаруживали свою абсурдность, а хаотичные обстоятельства послушно выстраивались в логическую цепочку. Тоже самое и здесь: режиссер идет от героя к герою, не стесняя себя временем и крупностью плана»¹. Манера пристального вглядывания позволила художнику увидеть каждого персонажа шарашки как единицу суверенной личности, понять роскошь дружбы, которая, оказывается, только и возможна в застенке, где з/к, самые несвободные люди, могут свободно думать о человеческом достоинстве, о судьбах мира и научно-технического прогресса, о вере и бессмертии. Свободная мысль свободных людей в закрытой секретной спецтюрьме № 16 только и может интеллектуально и морально противостоять всеильной Системе. А на воле торжествуют доносы, страх, подлость, пресмыкательство; там, на воле, то есть за стенами тюрем и лагерей, свободы не осталось.

Весьма показательны критерии, по которым оценивали экранизацию романа «В круге первом». Критикам и зрителям, как правило, прежде всего было важно, насколько *точно передан образ эпохи*. Образы истории сталинских лет запечатлелись у разных людей по-разному, в соответствии с их опытом и переживаниями, с жизнью их семей и объемом страданий, но критерий – у всех один: *насколько верно фильм (и роман) отражает время*. Потому так различались оценки. «“В круге первом” очень хорошее кино. Точно передано время. Прекрасная игра актеров. Изумительно читает свой текст Солженицын»². «Что касается достоверности деталей, то по рассказам тех, кто в “шарашке” сидел, – показаны точно»³. «Я помню то время, и для меня это не просто художественное произведение, а напоминание о той истории, которую сейчас не знают. То, что я вижу на экране, – это хорошо, интересно, убедительно»⁴. «К этому фильму память обращается вновь и вновь. Его вспоминаешь буквально по кадру. Он – сама жестокая, обжигающая правда подавления личности тоталитарной системой, ужасу которой противостоит человек, способный остаться духовно свободным даже в этом аду. В каждом слове, жесте, интонации правдивы выдающиеся актеры И. Чурикова, Е. Миронов, А. Смирнов, И. Кваша,

¹ Богомолов Ю. Бодался теленок с кругом // Искусство кино. М., 2006. № 3. С. 111.

² Кабаков А. Экспресс-опрос: на ТВ идут два сериала // Вечерняя Москва. 2006. 31 янв. № 16.

³ Ковалев С.А. Какой телефильм вы досмотрели до конца – «Золотой теленок» или «В круге первом»? // Известия. 2006. 10–12 февр.

⁴ Кон И. Какой телефильм вы досмотрели до конца – «Золотой теленок» или «В круге первом»? // Там же.

Р. Мадянов и весь замечательный актерский ансамбль. Покоряет и побуждает к раздумьям звучащий за кадром голос самого Солженицына. Он помогает осмыслить историю страны глубоко и многосторонне, не переписывая ее»¹. В оценке известного искусствоведа обращают на себя внимание ключевые слова: *правда, правдивы, осмысление истории страны*.

«Сериал несравненно слабее книги, там нет страшной правды тех лет, свидетелем которых я был, – говорил художник Илья Глазунов. – Как будто иностранцы снимали нашу жизнь! Министр госбезопасности Абакумов крестится в присутствии Сталина, который, очевидно, тоже был религиозный, как и все русские?.. Голливуд продакшн! Герои шарашки порой напоминают персонажей Тургенева и Куприна. Хочется, как Станиславский крикнуть: “Не верю!” Запомнилась Чурикова. Она *единственная создала образ из той эпохи*»².

Однако с оценками известного художника спорил исполнитель роли Абакумова Роман Мадянов. Его видение исторической личности высшего сталинского чиновника не может не вызывать уважения, притом что историзм для него действительно ключ к прочтению романа Солженицына. «Этот человек (Абакумов. – Л.С.) с четырьмя классами образования прошел всю номенклатурную лестницу и дошел до министерского поста. Он создал СМЕРШ, который идеально работал всю войну. Нужно было играть не человека, а роль личности в истории»³. Режиссер сериала, Глеб Панфилов, советовал актеру не думать о физических данных прототипа, его росте и фактуре. Роль всемогущего министра актер сформулировал (и исполнил) весьма впечатляюще. «Он – человек системы. Прекрасно все понимал. У него были блестящие мозги. Он держался крепко. Понимал прекрасно: если не он, так его. И он держал под контролем мощную организацию. Вот почему появилась гиря в его руке: это мощная здоровая личность, он занимался спортом. Прием с гирей нашелся в ходе репетиций: мой герой читает глазами документы, а подспудно гирю в руках “качает”. В то же время он испытывал страх перед поездками в Кунцево, на Ближнюю дачу. Мне хотелось показать и его силу, и человеческую слабость: он боялся Сталина, хотя во всех других ситуациях был очень смелым. Но тучи над ним сгущаются, в конце фильма показаны времена, когда Берия все же берет верх над Абакумовым»⁴.

Даже те, для кого Абакумов фигура незаурядная, спорили с исполнителем, исходя из *критерия подлинности*. А. Кандауров, депутат Государственной Думы: «Попытка выставить дебилом Абакумова кажется мне неправомерной. Абакумов был блестящим профессионалом и неординарным человеком, потому и сделал такую блестящую карьеру. Он же

¹ Капралов Г. Телерейтинг // Труд. М., 2006. 16 февр.

² Глазунов И. Грядет тоталитарная демократия? // Аргументы и факты. М., 2006. № 6. Курсив наш. – Л.С.

³ Хорошилова Т. Роман Мадянов: «Это фильм – покаяние» // Российская газета. М., 2006. 3 февр. № 21.

⁴ Там же.

был одним из самых демократичных руководителей КГБ. В сериале Абакумов кондовый и простоватый. И люди, и слова в фильме какие-то не настоящие. Фильм вообще не отражает эпоху. Здесь все какое-то киношное, несмотря на кажущееся стремление к достоверности, вроде и мундиры правильные, и платья на дамах по тогдашней моде, а видно, что все пошито в мосфильмовских цехах. Не только костюмы – отношения здесь “бутафорские”. Актеры не очень понимают, что играют. Та эпоха была гораздо страшнее и величественнее, чем в фильме»¹. Имеет смысл процитировать фрагмент воспоминаний штатного сотрудника марфинской шарашки (вольного) К.Ф. Калачева. «В.С. Абакумов – мужчина скорее высокого, чем среднего роста, плотного телосложения, полное смуглое овальное лицо, хорошо посаженная голова. Хорошо сидит плотно облегаящий серый костюм, говорит ровным спокойным голосом. В общем, в данной ситуации (то есть в приватном ночном разговоре с вольным штатным сотрудником секретного института. – Л.С.) производил на окружающих впечатление интеллигентного человека. Такого впечатления, что он способен на крайнюю жестокость к людям, не создавалось»².

В фильме выпукло представлена психология и анатомия власти. По мнению большинства критиков, Сталин в исполнении Игоря Кваши неудачен, нелеп. Критерии: перебрали с оспинами на лице, представили карикатурным параноиком, особенно в сцене, когда ему сообщают о предательстве дипломата. «Доведя Сталина до немотивированной истерики, которой, кстати, в романе нет, экранизаторы ущемили не только историческую, но и художественную правду»³. В романе Сталин забыл, зачем вызвал ночью Абакумова, и вспомнил только после ухода министра, и для памяти записал в календаре: секретная телефония. А в телеверсии – все наоборот: Сталин ничего не забыл, и Абакумов сам, в порыве служебного рвения, вдруг сообщает ему о звонке анонимного дипломата в посольство США. Сталин воеет, всхлипывает, кричит, угрожает, стучит кулаком по столу, а Абакумов спиной выходит в дверь. Потому и возникает вопрос: чего так сильно испугался Сталин в декабре 1949 года, если за четыре месяца до этого, в августе 1949-го, СССР произвел свой первый испытательный взрыв атомной бомбы? Почему его так сильно заботила судьба агента Коваля, если советская разведка успешно разрабатывала многих западных ученых, работавших над атомным проектом?

Но вот сцена, когда Абакумов после страшной нервотрепки у Сталина кулаком разбивает подчиненному (бывшему зэку, а ныне начальнику шарашки Яконову) нос, сделана, как считают почти все писавшие о фильме, изумительно. Ибо именно так и осуществляется рабочая иерархия шарашек: кто-то кому-то на каком-то звене просто квасит нос, чтобы остальным лучше «думалось и работалось». И здесь на первый план выступают

¹ Кандауров А. [Рец.] // Московские новости. 2006. 3–9 февр. № 4.

² Калачев К.Ф. В круге третьем: Воспоминания и размышления о работе в Марфинской лаборатории в 1948–1951 годах. М.: Элиас рекордз, 1999. С. 84.

³ Крохин Ю. Сталинские шарашки в кино и в реальности // Российская газета. 2006. 31 янв. № 18.

такие качества как подлинность, убедительность, правдивость, адекватность первоисточнику.

Сериал «В круге первом» отличается от прочих сериалов, даже и не уступающих ему ни по художественности, ни по серьезности, своей нацеленностью на *документальность* и *достоверность*. В «Круге» дела обстоят *так* не потому, что так захотел романист-сценарист, а потому что так все и происходило в действительности: то есть Панфилову верят и доверяют. Зрители той возрастной категории, для которой климат Москвы и страны конца 40-х знакомы по личному опыту, автоматически отмечают: что совпадает, а что не совпадает с их собственным ощущением времени, с их впечатлениями, с их исторической памятью. Они задаются вопросом, знали ли они, что находилось и кто находился на окраине Москвы, в старинной усадьбе? Чем там занимаются люди, что они делают, как живут, а главное, кто они? Зрители вглядываются в уличные московские пейзажи, рассматривают обстановку студенческого общежития, разглядывают внутренность зимнего автобуса так, будто вспоминают свое собственное прошлое – молодость или детство.

Известно, что в павильонах «Мосфильма» были построены застенки Лубянки и знаменитая «шарашка». Натурные съемки проходили в Подмосковье и на Валдае, где находится бывшая дача Сталина – точная копия исторической кунцевской дачи. Создатели фильма приложили немало усилий для воссоздания исторической атмосферы романа. Особое внимание уделяли образу Сталина. Удалось получить несколько предметов, принадлежавших вождю, – чайные приборы, чашку, чайник, сахарницу Ленинградского фарфорового завода с гербом СССР, юбилейную монету в 50 крон, выпущенную в Чехословакии к 70-летию Сталина, подлинник стенографического отчета с XV съезда ВКП (б), за хранение которого можно было получить срок. Создатели фильма видели в этой подлинности мелочей верность образу.

Один из первых упреков Панфилову по части подлинности событий и достоверности фактуры возник у зрителей, когда они разглядели, во что одеты персонажи шарашки – в джинсу. Казалось, в фильме допущен страшный ляп. Но выяснилось, что эта немаловажная деталь была предусмотрена. Глеб Панфилов: «Американцы в 1945–1946 годах завезли в нашу страну не только тушенку, но и джинсу. Этот факт не я придумал, так было на самом деле, и так было в книге. Более того, я сам все детство проходил в джинсовом пальто и джинсовых штанах. Помню, какого красивого цвета индиго они становились после третьей стирки. У нас во дворе все мальчишки в джинсе бегали. Ткань красивая, яркая, а главное – практичная очень. Мы выросли из нее быстрее, чем она сносилась. Ну, а уж дефицитной она стала значительно позже»¹. Еще одно из не лишенных оснований нареканий по части достоверности – не мог чиновник МИДа знать государственной тайны такого уровня и тем более не мог произнести ее по телефону – он был бы разъединен немедленно чекистом,

¹ Панфилов Г. Почему в «Круге первом» носят джинсы? // Комсомольская правда. 2006. 2 февр.

сидящим на входных и выходных звонках в иностранные посольства. Но и это нареkanie легко снимается: эпизод звонка, вошедший в роман, взят из реальности – об этом свидетельствует не столько роман «В круге первом», сколько документальные мемуары Льва Копелева «Утоли моя печали»: шарашечник Копелев (прототип Льва Рубина) был тем самым специалистом по секретной телефонии, кому поручили в Марфино идентифицировать голос звонившего и дали на многократное прослушивание магнитофонную запись звонка дипломата в посольство: то есть дипломат (в реальности не Володин, а Иванов) действительно звонил, агент Коваль действительно существовал, звонок действительно был принят в посольстве, прослушан чекистами и засечен в полном объеме, а не пресечен сразу.

Принцип достоверности применен режиссером ко всем реалиям фильма. Здесь много верных исторических деталей – газеты, юбилейная монета, книги, блокноты в кадре; все это не бутафория, а настоящие предметы того времени. Даже приемник, собранный Нержиным, – настоящий. Режиссер придерживался точки зрения, что нельзя врать даже в мелочах. В этом момент истины фильма, его кредо.

Один из самых впечатляющих эпизодов экранизации – маленькая роль зэка Бобынина в блистательном исполнении Андрея Смирнова. *В фильме сцена точно следует тексту романа.* Мрачный арестант и гениальный инженер Александр Бобынин проходит в лубянский кабинет министра госбезопасности Абакумова, не задерживаясь, и садится, не здороваясь. Он прекрасно знает, что хозяин кабинета – всесильный шеф МГБ, но ведет себя подчеркнуто независимо, нарочито грубо. В его следственном деле – фронт, плен, работа в КБ немецкого авиазавода, где он так же не поприветствовал Геринга, а затем – Салехард, бригада усиленного режима каторжного лагеря. Зэку с 25-летним сроком бояться нечего, у него отнято все: жена, дети, родители, свобода.

Критика единогласно отмечала основное качество игры артиста: *достоверность*. «Андрей Смирнов предельно достоверно сыграл это бесстрашие отчаяния, ненависть к своим мучителям и, шире, ко всему бесчеловечному режиму. Его герой, лишенный всего, уже не подвластен палачам в погонах – и потому свободен. И полон достоинства»¹. Секрет убедительности образа, созданного Андреем Смирновым, – в точности исторической памяти артиста. Он не раз говорил о влиянии отца, писателя С.С. Смирнова, автора книги «Брестская крепость». Память о писателе, о его книге постепенно стерлась из отечественных СМИ; выросло целое поколение, которое не знает, не имеет понятия, что был такой человек, была такая книга, такая крепость и такой трагический эпизод начала Второй мировой войны. Между тем в 1950-е годы С.С. Смирнов нашел живых героев Брестской крепости, рассказал об их судьбах, вернул доброе имя тысячам фронтовиков, попавшим в плен и обвиненных в измене. Однако книга (за которую автор получил Ленинскую премию) не избежала репрессий:

¹ Крохин Ю. Свободный человек в условиях ГУЛАГа // Российская газета. 2006. 3 февр. № 21.

по указанию Сулова набор был рассыпан, и два десятилетия «Брестская крепость» не издавалась. Андрей Смирнов, снявший «Белорусский вокзал», одну из лучших лент на военную тему, тоже испытал цензурные гонения. «С большим трудом и потерями “пробил” “Белорусский вокзал”. Пока снимал, картину четыре раза останавливали. Пришлось внести значительные изменения в замечательный сценарий»¹.

Таким образом, судьба заключенного Александра Бобынина – это не полет фантазии и не виртуальный эксперимент; образ сложился из драматических историй защитников Брестской крепости, послевоенных судеб фронтовиков в «Белорусском вокзале», собственного опыта борьбы актера и режиссера с цензурными и идеологическими рогатками. Успех актерской работы обеспечила подлинность жизненного материала и достоверность пережитого.

О достоверности критика писала, имея в виду и общую оценку фильма. «Точный вкус, чистота и единство стиля, крепкая режиссерская рука. О том, насколько она необходима даже одаренным актерам, нам поведал Безруков в провальной роли Есенина. А здесь почти физически ощущаешь, как режиссер выжимает все, на что способны актеры. Так сыграв в таком фильме, они не зря прожили свою профессиональную жизнь. Подкупает давно забытая бережность не только к тексту автора, но и к отечественной истории. После тани-дуниной-московско-саговой пошлятины как глоток чистой воды после тухлой сивухи. Ведь то была трагедия, перед которой меркнет и Шекспир. Будто само время с какой-то космической силой скрутилось в воронку, утянув за собой миллионы судеб»².

Нелишне будет сказать в этой связи, что фильм-экранизация «В круге первом» (телекомпания «Вера» и ГТК «Телеканал Россия») получил приз телевизионной прессы «Телевизионное событие года» ТЭФИ-2006 «За обращение к трагической теме отечественной истории и за экранное воплощение прозы Александра Солженицына». А сам А.И. Солженицын – ТЭФИ за лучший сценарий. Как бы не относиться к этому факту (нуждается ли писатель в такого рода наградах, были ли у него равные соперники и т.п.), все же это добрый знак: поклон телевидения в сторону большой литературы. Несомненно одно: складывается ситуация, при которой общероссийское телевидение, которое редко кто хвалит, считает своим долгом улучшить свою интеллектуальную репутацию за счет классической литературы – потому что за счет лицензионных ток-шоу, игр на деньги и т.п. – оно эту репутацию безнадежно теряет.

Актуальнейшая задача: «Как научиться не переписывать историю» стоит ныне перед всей культурой, литературой, историческим кинематографом, где отечественная история то и дело подвергается пластической или радикальной хирургии. Стандарты тенденциозного или политкорректного истолкования истории, грубые анахронизмы, произвольное

¹ Крохин Ю. Свободный человек в условиях ГУЛАГа...

² Архипов Ю. Достижение Панфилова // Литературная газета. 2006. 15–21 февр. № 6.

обращение с документом и подтасовка фактов, сплющивание или растягивание исторического времени, смещение центра событий в сторону исторической периферии, выпячивание случайного в обход закономерного, манипулирование историческими персонажами, использование реальных исторических лиц в вымышленных, искажающих историческую реальность обстоятельствах, – все эти черты художественной культуры, плывущей *по течению*, вслед за худшими образцами «Голливуд продакшн», нашли отражение в отечественных сериалах и экранизациях последних лет.

История страны и мира, а также судьбы известных, крупных, прославленных личностей дают беспредельный простор для манипулирования, псевдоисторического вздора, надуманных или просто выдуманных коллизий, различных передергиваний и подмен. На этом поле царит постмодернистская конструкция: *историческая правда никому не важна, главное, чтоб было интересно*.

Одиозные «Бедная Настя» и «Фавориты любви» (сшитые американскими сценаристами) взялись переименовать русскую историю конца XVIII и начала XIX века, выставив эпоху Павла I, Александра I, Наполеона как арену для водевильных и амурных приключений императрицы Елизаветы Алексеевны (супруги Александра I) и князя Адама Чарторыйского. Сценарий в этих сериалах написаны людьми, не владеющими ни пером, ни профессией, ни элементарными знаниями. Такое освоение русской истории не оправдано даже с позиций Александра Дюма и его мушкетерских приключений: в конце концов Дюма, при всем своем вольной обращении с историей Франции, создал яркие характеры, запоминающиеся образы, выпукло представил двор и придворных, обрисовал политические интриги, расставил ясные акценты, родив эффект «истории по Дюма», обладающей цельной картинкой и интеллектуальным ракурсом.

Солженицынский роман как первоклассный литературный источник с его огромным интеллектуальным, политическим, художественным потенциалом дал импульс общественному интересу и широкому обсуждению. Эффект экранизации заключался не столько в высоких рейтингах, не столько в том, что после фильма зритель побежал в книжные магазины и стал читать роман в метро, не столько в огромном количестве рецензий, обзоров и откликов, сколько в общественном резонансе «Круга». История создания романа, атомный проект на Западе и в СССР, история «шарашек» и связанных с ними научных изысканий, реальные прототипы героев романа и их судьбы, исторические личности в романе и их достоверность, образ Сталина в романе и процессы десталинизации в СССР, тенденции возрождения сталинизма в постсоветском обществе, сталинские «пятна» в современной России, качество демократии и ее генетическая связь с тоталитарным прошлым страны, мир криминала и население сегодняшних тюрем – вот неполный перечень тем, который обсуждался в печати и на телевидении в связи с показом фильма. Зачастую фильм служил лишь отправной точкой для подобных обсуждений.

«Сейчас нашим режиссерам нужно снимать уже не “В круге первом”, а “В круге втором”. Потому что мы всё ближе к центру ада. Новая тоталитарная система демократии – чем она отличается от сталинского строя?! Для меня – ничем. Бордели, игорные дома, а рядом нищие роются на помойках... Речи патриарха прерываются рекламой средств от перхоти. Ребенок, выйдя из метро, видит на книжном развале рядом с томиком Лермонтова порнографический журнал. Это не свобода»¹.

По многим приметам, правда героев «Круга» воспринималась современным зрителем не как аксиома, а как теорема, которая нуждалась в доказательствах. Поток разоблачений, громкие публикации из секретных архивов в 1990-е годы, при всей значимости исторического ликбеза, через который прошло общество, кажутся иногда дымовой завесой для общественного и государственного распада и тотального разграбления страны.

Фильм о событиях трех дней 1949 года в марфинской шарашке поразительно завязан на сегодняшнюю реальность и живо переключается с современностью. Трудно назвать другую экранизацию, которая бы столь сильно затрагивала современную жизнь, так неожиданно, парадоксально ее актуализировала. Центральный конфликт фильма – пресловутый звонок Иннокентия Володина – яркое тому подтверждение. Здесь тугой узел противоречий и поле раздора, здесь прочерчиваются те самые *границы патриотизма*, о которых когда-то писали демократ Герцен и несогласные с ним писатели патриотического направления.

Надо ли любовь к родине распространять и на всякое ее правительство?

Как относиться к правительству, если оно губит родину и является по своей сути врагом своему народу?

Как совместить любовь к родине с ненавистью к власти и ее вождям?

Как соотносится ненависть к власти с большевистской тактикой, примененной Лениным в условиях Первой мировой войны, о поражении своему правительству? Не повторяется ли в ситуации «звонка Володина» тот же самый стандарт, только с обратным знаком?

Экспресс-опрос, проведенный радиостанцией «Эхо Москвы» в рамках программы «Рикошет» по интерактивным телефонам, показал, что 64% опрошенных считают персонаж романа А. Солженицына «В круге первом» Иннокентия Володина героем, в то время как 36% считает его предателем. (Всего в ходе опроса за 5 минут на радиостанцию «Эхо Москвы» поступило 3839 телефонных звонков.)

Фильм, вслед за романом, поставил неожиданные, весьма неудобные вопросы. Как сопереживать персонажу Дмитрия Певцова, молодому советскому дипломату Иннокентию Володину, позвонившему в американское посольство, чтобы сообщить о намерении советского разведчика украсть у американцев чертежи атомной бомбы? Может ли звонок, приуроченный в романе к декабрю 1949 года, изменить что-либо в ситуации с бомбой, если в СССР к этому моменту уже было проведено успешное испытание своего атомного оружия? Как квалифицировать поступок

¹ Глазунов И. Грядет тоталитарная демократия?..

дипломата, даже если учесть тот факт, что СССР был в то время тоталитарной державой? Как относиться к тому факту, что Володин не только пытался помешать Сталину в его «атомных планах», но и сдал другому государству «своего» разведчика, секретного агента?

Кажется, эти вопросы более всего будоражат и волнуют культурного зрителя (равно как и сегодняшнего читателя Солженицына). Та двойственность, если не сказать двусмысленность, которая стоит за феноменом «звонка», разделила телеаудиторию на непримиримые и в общем почти враждебные лагеря. Звонок Володина оказался лакмусовой бумажкой, проверкой: кто с «предателем», а кто с «героем».

Еще до начала демонстрации фильма самые доброжелательно настроенные зрители, те, которые радовались, что вот-вот окупятся в мир крупных людей и значительных мыслей, в страшную атмосферу позднего сталинизма, побаивались одной-единственной сюжетной линии романа. Насколько убедительно будет мотивирован безумный поступок молодого дипломата Иннокентия Володина, его роковой звонок в американское посольство? Роковой, конечно, не для страны или режима, которым такой звонок уже не мог навредить, а для самого дипломата. «Тут материя деликатная, – писал Ю. Кублановский. – Что ни говори, а это предательство наших разведчиков, пусть даже из высоких соображений – не допустить Сталина до новейших военных секретов, которые он мог бы использовать для следующего витка тоталитарной экспансии»¹.

Имеет смысл привести высказывание физика Аркадия Адамовича Бриша, одного из конструкторов первых советских атомных бомб, на шарашке не сидевшего, репрессиям не подвергавшегося, но режим секретности познавшего. «Мы любили свою страну, и все готовы были для нее сделать. Увлеченный научным поиском человек сам себя может заточить сильнее любого режима. Не могу найти объяснения поступку преуспевающего дипломата, который звонит в посольство США, чтобы выдать человека, помогающего своей стране. Есть в этом какая-то историческая неправда. Люди в моем окружении, которых я помню, были исключительно доброжелательные, никакого озлобления не было... Подобный шаг в моем понимании был абсолютно не характерен для ученых того времени. И, главное, ничем не мотивирован: недовольство и предательство понятия из разных этических категорий»².

Приведем еще ряд высказываний. «Как сегодня оценивать поступок Иннокентия Володина, решившего помешать созданию атомной бомбы в Советском Союзе? То есть того паритета в мире, который способствовал сохранению мира многие и многие годы. Сегодня-то мы прекрасно знаем, чем оборачивается самоуверенное и самодовольное американское сверхдержавие – бомбардировками Сербии, оккупацией Афганистана, войной в Ираке»³. «По мнению автора и экранизаторов, выходит, что

¹ Кублановский Ю. [Опрос газеты] // Труд. 2006. 31 янв.

² См.: Емельяненко А. Вышли мы все из шарашек // Российская газета. 2006. 2 февр. № 20.

³ Митин И. Разомкнуть круг // Литературная газета. 2006. 1–7 февр. № 4.

патриотическое чувство должно иметь форму некоего флюгера и менять свой вектор в зависимости от политических условий. <...> Разве патриотизм не глубокое сокровенное чувство, которое формируется с детства? Как его можно корректировать в связи с политической конъюнктурой? А ведь герои романа и сериала именно так и мыслят! Иннокентий Володин и Глеб Нержин приходят к выводу: атомная бомба должна быть у американцев, но никак не в СССР, так как коммунисты тут же ее взорвут. Позиция внятная, но крайне странная. Они убеждены в миролюбивом характере Запада даже после Хиросимы и Нагасаки, после знаменитых заявлений в Фултоне. Сегодня нам легче рассуждать об этом, ибо известно, что наличие ядерного оружия у двух мировых систем служило надежным средством сдерживания в международных отношениях. Дальнейшее показало, что Америка – не богадельня и не благотворительный фонд, а жестокий и эгоистичный хищник, простирающий свои интересы повсюду. Нержин и Володин оказались плохими пророками. Они ошиблись в своих геополитических прогнозах. При этом работали на подрыв мощи собственной страны»¹. «Декабрь 1949 года. Что было тогда в реальной, а не в вымышленной истории? В августе СССР провел первое испытание своей атомной бомбы, что, как ни странно, сделало мир более безопасным: планируемый США с 1948 года ядерный удар по СССР в итоге не состоялся. Поэтому главный сюжетный посыл сериала – телефонный звонок советского дипломата в американское посольство – воспринимается как предательский шаг»².

Приверженцы взгляда на героев «Круга» как на предателей исходят из положения, что автор романа полвека назад не мог знать траекторию развития общества в последующие десятилетия. Ему и его героям казалось, что сталинский режим вечен, и в этом было их рыцарское служение демократическим идеалам. Но смерть Сталина, крушение ГУЛАГа, XX съезд и оттепель вырастили шестидесятников, которые в 90-х годах смогли совершить глобальный переворот и развалить СССР. «Благодаря последовательной деятельности этих донкихотов и бессребреников в пыльных шлемах в стране был утверждён миропорядок, который отдал львиную долю государственных богатств узкой кучке. Деньги, нефть, газ, лес, умы и красота потекли на Запад. Народ, как и всегда, остался в стороне от этой дележки. Так за эти принципы боролись Нержин и его команда? Этот вопрос застыл на устах зрителей сериала. Авторы не решились на него ответить»³.

Есть и еще более радикальные точки зрения. «Там, где по замыслу автора, у зрителя должно возникать сочувствие к “гражданину мира” Володину, пытавшемуся выдать американцам советских разведчиков, возникает только брезгливость и отвращение. Когда товарищ Сталин в ярости называл его “иудой” и говорил, что “этого предателя мало

¹ Казначеев С. Заключенные в Лимбе // Литературная газета. 2006. 15–21 февр. № 6.

² Рыбас С. Сверкание очей и злобные тирады // Там же.

³ Казначеев С. Заключенные в Лимбе...

повесить», большая часть зрительской аудитории была с ним согласна, даже если и не испытывала симпатии к «вождю народов». Рассуждения о том, что коммунисты, получив атомную бомбу, развяжут войну, звучат абсолютным бредом. Как вообще можно было такое говорить после Хиросимы и Нагасаки? Преклонение перед гуманизмом Запада выглядит смешным и наивным. Идеи, которыми подпитывались поколения советских диссидентов, сегодня абсолютно исчерпали себя и в сериале предстали карикатурой, злой пародией, в которую волей-неволей превратилось теледействие»¹.

«Звонок Володина» дал еще один свежий повод «разобраться» с Солженицыным самым грубым и беспардонным его критикам. Приведу лишь одно подобное высказывание. «Экранизация произведения, главным идейным содержанием которого является предательство интересов собственного государства, является ничем иным, как очередной идеологической диверсией, направленной на подавление морального духа русского народа и его национально-исторического самосознания. Кому это нужно? Спросите у тех, кто финансировал этот позорный антироссийский и, соответственно, антирусский, проект. <...> Большинство даже столичной публики с омерзением отшатнулось от того человеконенавистнического смрада, которым повеяло с телеэкранов. Отныне всем режиссерам, актерам, техническому персоналу, задействованным на съемках этого сериала, придется жить с сознанием того, что они принимали участие в одной из самых гнусных диверсий против собственной страны»².

Специально отметим, что исполнитель роли Иннокентия Володина Дмитрий Певцов не казнит своего героя, но и не оправдывает. «Он поступил так, как считал правильным в тот момент. После кто-то назовет это подвигом, кто-то изменой»³, – говорил Певцов о Володине, которого счел наивным, честным и порядочным парнем. Для Певцова Володин человек, у которого есть только один выход. «Я не прокурор своему герою, скорее адвокат, и не могу сказать однозначно, предатель он или герой. Ну, не может он в этой ситуации поступить иначе! Чтобы восстановить равновесие в себе, уйти от душевного разлада, он совершает этот поступок, приведший к мучительной смерти... Прав он или нет – судить зрителям». И еще одно уточнение: «Что касается ситуации Володина, собственно, человек занимается спасением себя. Если бы он этого не сделал, очевидно, он разрушился как личность. И что было бы дальше – самоубийство или алкоголизм?.. Это была попытка спасти самого себя, заставить сделать глоток чистого воздуха. И это для меня самое главное. Я опускаю политические аспекты, патриотизм и так далее. Что касается меня самого, то мне в таких ситуациях не хотелось бы оказываться»⁴.

¹ Баженов Р. Александр Исаевич в Стране Чудес // Литературная Россия. 2006. 24 февр. № 8.

² Голубничий И. Колонка редактора // Московский литератор. 2006. № 4. Февр.

³ Степанова Н. Интервью с Дмитрием Певцовым // Известия. 2006. 1 февр. № 17.

⁴ Крохин Ю. «Счастье, что меня посадили» // Там же. 14 марта. № 43.

В глазах части аудитории Иннокентий Володин – человек, балансирующий на грани между предательством и подвигом. Он готовится предать родину, а в результате – либо загубить в застенках ГУЛАГа свою молодую, веселую, легкую жизнь, либо все-таки вырваться за границу и там войти в роль спасителя мира, раздавая интервью журналистам и пожиная плоды скандальной известности. Он колеблется между крайне благородными и крайне карьеристскими поступками, а потому пребывает в полном смятении. Он слабый человек с большими, но невнятными амбициями. Он загадочен: то ли мир спасает, сообщая американцам о попытке Советов завладеть секретом атомной бомбы, то ли готовит себе посадочную площадку за границей.

Демократическая линия защиты Володина состояла в утверждении, что дипломат своим поступком однозначно спасал цивилизацию (в противовес линии, согласно которой Солженицын художественными средствами оправдывает предательство). «На фоне сериала уже и не поймешь, что правильно. Предашь свою деспотию – Паритет нарушишь; создашь ей водородную бомбу – Паритет соблюдешь. Простор для экзистенциальных наблюдений безбрежен»¹.

Неопределенность, амбивалентность оценок в поведении центрального персонажа, «экзистенциальный простор» для интерпретаций, за которым кроется простое непонимание материала, – самый серьезный дефект этой экранизации. Фильму (и режиссеру, и исполнителю роли И. Володина Д. Певцову, который так и не понял, кто же на самом деле его герой) не удалось найти в романе ответ на вопрос, неизбежно возникающий при обсуждении поступка дипломата Володина. Фильм не прочертил ни линию защиты, ни линию обвинения, ни линию понимания, не прошел с писателем, автором романа, весь путь исследования поступка этого героя, не имел в руках сколько-нибудь убедительной художественной мотивации «звонка». Дефект чтения стал дефектом понимания, обернувшись изъяном всей конструкции.

Между тем и в романе, и в исторической реальности имеются объяснения и звонку, и возможной его мотивации. В романе сын героя гражданской войны и барышни из «бывших» находит архив покойной матери. Письма художников 1910-х годов, связки «Мира искусства», имена писателей и философов, доселе не знакомых, воздействуют на Володина как откровение. Он понял, что был обкраден, почувствовал себя дикарем, выросшим в пещерах обществоведения, в шкурах классовой борьбы. Это новое понимание мира, страны и общества иначе расставляет приоритеты, рождает иное отношение к привычным ценностям своего круга. Володин теряет чувство слитности с властью и ее интересами: интересы власти, интересы страны, интересы человека оказываются не синонимами, между ними уже нет знака равенства. Путь к звонку – это путь политического самоопределения человека, для которого рухнуло единство мира, распались все его связи. Предатель он или герой? Ответ зависит от

¹ Березин В. Предъявите достоинства // Книжное обозрение. 2006. 8 окт.

политической оптики: эту оптику должны были так или иначе избрать для себя постановщики фильма.

Выбор з/к Нержина-Солженицына – не участвовать в поимке шпиона, не включаться в математическую каторгу ради вооружения и укрепления преступного режима – имел свою логику, равно, как и поведенческая стратегия другого з/к, Копелева-Рубина, убежденного коммуниста, считавшего, что сталинская система «в корне» справедлива, ибо «закономерна», имела свою. По Льву Копелеву, создавая *фоноскопию*, он трудился для страны против ее врагов: позиция кристально-ясная, простая, этически удобная и в первом приближении – сугубо *патриотическая*. Однако такой патриотизм, как правило, не озабочен моральной рефлексией – не думает, например, об *ответственности* ученого за судьбу своего открытия. *Безответственный* патриотизм близорук, узколоб и непрозорлив – мысль о том, в чьи руки может попасть сверхмощное оружие и с какой целью оно может быть использовано, редко когда приходит ему на ум. Резонное опасение – не покроет ли всю Европу (а то и весь мир) колючая проволока ГУЛАГа в случае, если тоталитарный режим монополюно завладеет атомной бомбой, – не тревожит воображение и совесть такого патриота. Его девиз известен – *кто не с нами, тот против нас*, его политическое сознание не видит различия между государством и страной, между страной и ее вождем, отождествляя Партию и Ленина, Родину и Сталина, которые, по мнению радикально заблуждавшегося поэта, были *близнецами-братьями*.

Но вспомним: в разгаре была Вторая мировая война, немцы дрались под Сталинградом и рвались на Кавказ, а гениальные немецкие физики почему-то не торопились вооружить Гитлера атомной бомбой. Когда в апреле 1945 года ведущие ядерщики Третьего рейха: Отто Ганн, Вернер Гейзенберг, Карл Фридрих фон Вейцеккер, Макс фон Лауэ и другие – оказались у американцев в плену, выяснилось, что эти ученые всячески тормозили разработку фашистской ядерной бомбы, остужая рвение преданных нацизму коллег. Почему они не спешили дать вождю Третьего рейха сверхмощное оружие? Потому что они были ответственными людьми, а не национал-патриотами и понимали, что может сделать с человечеством их бесноватый фюрер, получи он в ходе войны атомное оружие. Поистине, это был заговор физиков против фашизма!

В надежде опередить физиков фюрера в августе 1942-го стартовал американский «манхэттенский проект» – тогда была еще неясна судьба германского «уранового проекта». Весьма важно, однако, другое: как только ученые-ядерщики поняли, что фюрер остался без бомбы, они охладели к своему детищу. Альберт Эйнштейн, «отец физики», изгнанный фашистами из Германии в 1933-м, по инициативе многих ядерщиков-антифашистов в августе 1939-го подписал письмо президенту США Франклину Д. Рузвельту с пожеланием установить постоянный контакт между правительством и группой физиков, ведущих исследования над цепной реакцией в Америке. Однако после войны Эйнштейн заявил: «Если бы я знал, что немцам не удастся достичь успеха в создании атомной

бомбы, я бы никогда и пальцем не шевельнул»¹. Он просил президента США заморозить разработку атомной бомбы за ее полной ненадобностью. Но Рузвельт умер, не успев ответить на письмо, а новый президент просьбой ученых пренебрег. Пока фантом фашистской А-бомбы грозил стать реальностью, задача, которую решали физики «манхэттенского проекта», истолковывалась как «патриотическая». Ситуация кардинально изменилась, когда фантом рухнул. Несмотря на возражения большинства авторов проекта, американской военной машине не терпелось продемонстрировать бомбу на «живых объектах». И случилось то, чего ядерщики, работавшие на США, никак не ожидали.

Когда в августе 1945 года американцы сбросили атомные бомбы на японские города Хиросима и Нагасаки, Эйнштейн был потрясен: не фашистский режим Гитлера, а государство – оплот демократии первым работало и первым пустило в ход оружие массового поражения. «Не следует забывать, что атомные бомбы были сделаны в Соединенных Штатах в качестве предупредительной меры против применения атомного оружия (в случае его создания) немцами. А сейчас мы перенесли к себе и хорошо освоили недостойные приемы наших врагов в последней войне»².

В атомном пламени над Японией многие европейские ученые с ужасом увидели плоды своих трудов и своих научных побед. Читая в газетах описания чудовищных разрушений в Хиросиме, ученые в Лос-Аламосе, где под руководством Роберта Оппенгеймера и Энрико Ферми осуществлялся «манхэттенский проект», задавали себе вопрос: могут ли они по совести сложить с себя моральную ответственность за эти бедствия и взвалить ее на военное командование? «Многим хотелось куда-то спрятаться, – вспоминала Лаура Ферми, жена ученого, – или бежать от всего этого. Громкие обвиняющие голоса раздавались во многих странах мира, и это заставляло ученых еще больше терзаться угрызениями совести. В католической Италии папа вынес осуждение новому оружию»³.

Ученые Лос-Аламоса испытывали чувство вины, одни сильнее, другие слабее, но это чувство было общим для всех. Иные из физиков приходили к заключению, что нельзя было создавать атомную бомбу, что следовало прекратить работы, как только стало ясно, что бомба осуществима. Были ли эти физики патриотами США, страны, укрывшей их от нацизма? Были ли непатриотичными терзания ученых, опасавшихся, что могущественная сила атома, выпущенная на волю, зависит отныне от нелепой случайности или от власти беспощадной злой силы? *Сначала было страшно, что бомбу сделают немцы, теперь страшно, что ее сделали мы* – так чувствовали многие ученые. В тот момент, когда атомная бомба была использована против безоружного населения Хиросимы, многих ученых начала тяготить работа физика. Они начали стыдиться своей профессии.

¹ Цит. по: Юнг Р. Ярче тысячи солнц // URL: http://hirosima.scepsis.ru/library/lib_47.html (дата обращения: 12.05.2017).

² Цит. по: Сабов А. В круге втором и третьем // Российская газета. 2006. 1 февр.

³ Ферми Л. Атомы у нас дома. М.: Изд-во «Иностр. лит.», 1959. С. 301.

Именно поэтому многие выдающиеся физики Европы и Америки на свой страх и риск стали сотрудничать с советской разведкой – после Хиросимы оставлять США (и кому угодно другому) монополию на атомное оружие было сверхопасно. Они не были национал-предателями и не сочувствовали Сталину, они понимали, что наличие бомбы у СССР лишит США возможности применить ее снова на «живом объекте».

Когда советский атомный проект вступил в завершающую стадию, выдающийся датский физик Нильс Бор дал советской разведке стратегическую информацию о том, какой тип бомбы можно быстрее довести до испытания на полигоне. Между Бором, Ферми, Оппенгеймером и Сцилардом была неформальная договоренность делиться секретными разработками по атомному оружию с кругом ученых-антифашистов левых убеждений.

В контексте истории атомной бомбы вопросы патриотизма имеют, как видим, две стороны. Немецкие физики «антипатриотично» не дали Гитлеру атомную бомбу, ученые Лос-Аламоса «антипатриотично» лишили США монополии на сверхоружие. Нет никаких сомнений, что, обладая Сталин подобной монополией, он бы не побрезговал атомной атакой. Потому так «антипатриотично» ведет себя, при всей спорности поступка, романский персонаж Солженицына дипломат Иннокентий Володин. Потому сам себя «списал» с райского острова Глеб Нержин. Потому Солженицын «антипатриотично» считает недопустимым своими руками и мозгами вооружать Сталина и предпочитает райской шарашке этап в неизвестность. «Бомбу надо морально изолировать, а не воровать, – заявляет Нержин Рубину в романе, принципиально отказываясь от совместной ловли анонимного дипломата. – Оставьте мне простору!»¹

Кроме того, постановщикам фильма следовало разобраться с проблемой «хронологии» шпионского сюжета и реальной действительности, то есть с тем, запоздал звонок Володина или не опоздал. Если внимательно читать текст романа, станет очевидно, что предполагаемая шпионская операция направлена не на добывание секрета по созданию атомной бомбы, а на попытку получить важные *технологические детали* производства атомной бомбы. Как справедливо пишет американский исследователь творчества Солженицына А. Климов, возражая А. Латыниной (считающей, что «звонок» запоздал), «после создания действующей модели атомной бомбы ядерщиками еще годами разрабатывали возможные технические детали, связанные, к примеру, с вопросами физической величины и массы этого устройства. Первые бомбы были многотонными монстрами, и только со временем физики научились изготавливать ядерные заряды, пригодные для артиллерийских снарядов и торпед»². Иными словами, реальный шпион Коваль вполне мог охотиться за информацией такого рода после испытания первой советской бомбы, так что повода для принципиальных возражений реально-историческому аспекту повествования нету.

¹ Солженицын А.И. В круге первом // Собр. соч.: в 9 т. М.: Терра, 1999. Т. 2. С. 382–383 (гл. 47).

² Климов А. Роман «В круге первом» и «шпионский» сюжет // Новый мир. М., 2006. № 11. С. 203.

Весь этот объем смыслов, определяющий центральный выбор главных персонажей, не был увиден экранизаторами ни в романе, ни в реальной истории. Спор вокруг «звонка», а главное, обвинения в адрес Володина, Солженицына и Панфилова, – следствие интеллектуальной непроработанности сюжетной коллизии, недодуманности конфликта, следствие облегченного чтения.

По согласному мнению телекритиков, у фильма Глеба Панфилова не просто высокий рейтинг, у него – качественная аудитория, в гражданском и эстетическом отношении. Это прежде всего зрители старшего поколения: те, у кого родители, деды сидели, те, кто помнит смерть Сталина, те, кто в самиздате читал роман Солженицына. Им страшно вспоминать леденящую атмосферу, которая царил в России после войны. Они готовы вдумываться в сериал и в нагруженные серьезными смыслами диалоги героев. «Осмысленный сериал для взрослых людей» – так назвали «Круг» молодежные газеты.

Зритель образованный и начитанный более всего был взволнован теми потерями, который понесла экранизация по сравнению с романом. Зрители молодые, не читавшие роман и впервые открывшие для себя имя знаменитого автора (преподаватели российских вузов то и дело сталкиваются с обстоятельством, что вчерашние школьники ничего не знают ни о самом Солженицыне, ни об «Архипелаге ГУЛАГе») искренне волновались за судьбу его героев. После сериала к Е. Миронову, по его рассказам, подходили подростки и, волнуясь, спрашивали, что же будет дальше с Глебом Нержиным?

Однако телеканал, который запустил проект, идти против течения явно побоялся. Несмотря на все заверения о величии литературы и общественно-гражданском значении сериала, «Россия» отнеслась к сериалу прежде всего как к товару, который надо продать подороже. Гламурная раскрутка фильма вступила с самим фильмом в резкое стилистическое противоречие. Роскошные баннеры в центре Москвы с зазывными шутовскими прописями типа: «Миронов идет по этапу», «Певцов раскрыл секретного агента» («Певцов разоблачил шпиона»), «Чурикова ждет мужа из тюрьмы»; листовки в почтовых ящиках с изображением персонажей; специальная газета, выпущенная к премьере фильма (29 января 2006) и датированная 29 января 1949 года, – все это рекламное изобилие резало глаза и вызывало ощущение нарочитости, невсамделишности пафосных слов производителей по поводу их высоких намерений. Создавалось впечатление (еще до просмотра, до знакомства с фильмом), что его продюсеры и спонсоры сами не очень-то верят в силу художественного слова Солженицына, в силу таланта съемочной группы, в возможности экранизации *такого* романа, сами боятся серьезности его смыслов и хотят во что бы то ни стало облегчить зрителю задачу восприятия рекламной шумихой, в основе которой трюк, анекдот, шутовство. Достаточно сказать, что более половины статей и рецензий о «Круге» использовали в своих заголовках вышеупомянутые трюкаческие прописи: не надо думать над

заголовком, не надо относиться к фильму более серьезно, чем это ныне принято на ТВ, – шутовской заголовок даже и в серьезной аналитической рецензии дает эффект кавычек, этакий прищур и присвист.

Избыточная, навязчивая, агрессивная реклама сбивала зрителей с толку. По какому этапу идет Миронов? В фильме (и в романе) никакого этапа нет; этап начинается за пределами сюжета, когда Нержин-Миронов уходит с Марфинской шарашки в лагерь. Драматические картины шарашечного быта, окруженные жирными вкраплениями рекламного гламура, вызывали эстетическую оторопь и – недоверие: культурные, просветительские, гражданские намерения канала-производителя им самим были поставлены под сомнение. Массированная рекламная атака, обрушенная на головы телезрителей, оказалась самой большой стилистической подножкой этой экранизации.

Е.В. Жуйкова

ПРОБЛЕМА ТОЧКИ ЗРЕНИЯ В ЛИТЕРАТУРЕ И КИНО
(РОМАН «В КРУГЕ ПЕРВОМ» И ЕГО ЭКРАНИЗАЦИЯ)

Проблема «точки зрения» несомненно является важной как для литературы, так и для кино. Выразаться она может в столь разных видах искусства также по-разному, и это особенно привлекает исследователей.

В центре нашего внимания – роман А.И. Солженицына «В круге первом» и его одноименная экранизация 2006 года. Известно, что фильм Глеба Панфилова «В круге первом» стал первой экранизацией произведений Солженицына, выполненной в России. Какое-то время назад читать (и тем более воплощать в кино) произведения Солженицына было запрещено, потом, вероятно, наши режиссеры сочли, что тексты писателя «некинематографичны». Эту установку постоянно опровергал он сам, вводя «экранные» киноглавы в текст эпопеи «Красное Колесо».

В свете данной темы важно обратиться к принципам организации повествования в произведениях Солженицына, в частности, к воплощению авторской «точки зрения» через намеренное отсутствие главного героя в текстах (иными словами, использование приема «полифонии»). О полифонии в творчестве А.И. Солженицына пишут давно и много¹, поэтому мы не будем останавливаться на этом подробно. Зато стоит упомянуть установку на документальность в произведениях писателя.

А.И. Солженицын для характеристики героя и его восприятия событий редко использует формы прямого выражения авторской позиции. Причем здесь не так важно, совпадает авторская точка зрения с точкой зрения героя или же они противоположны. Он использует, скорее, формы несобственно-прямой и несобственно-авторской речи: даже когда повествование о персонаже ведется в третьем лице, оно нередко бывает сориентировано именно на его тип сознания и восприятия. Сам Солженицын, когда речь шла о «Красном Колесе», говорил так: «...для меня главный

¹ См., напр.: *Спиваковский П.Е.* Полифония у Ф.М. Достоевского и А.И. Солженицына // *Солженицынские тетради: Материалы и исследования.* М.: Русский путь, 2014. Вып. 3. С. 51.

герой тот, кому посвящена данная глава, и я должен строить свою главу полностью в его психологии, и стараясь передать его правоту. Больше того, я свой язык – не прямую речь, а свой авторский язык – строю так, чтобы он был верным фоном именно этому герою, именно в этой главе. И вот у меня столько точек зрения в романе, сколько героев»¹. Думается, эта авторская установка вполне применима и к роману «В круге первом».

Как и многие другие произведения Солженицына, этот роман относится к тем наиболее характерным случаям, когда идеологическая оценка дается не с одной какой-то (доминирующей) точки зрения, а с разных, относительно равноправных позиций, которые могут вступать между собой в какие-то отношения. Можно утверждать, что в произведении нет точки зрения, которой подчинено все повествование, что свидетельствует о его полифоничности.

Работа Б. Успенского «Поэтика композиции» важна для рассмотрения «точки зрения» как в литературе, так и в кино.

Попытки рассмотрения романа «В круге первом» сквозь призму этой знаменитой работы уже предпринимались учеными. Так, в статье Е.И. Бобко говорится об интеграции различных точек зрения в пространстве текста как о соединении, восстановлении и восполнении по отношению к различным аспектам композиции «В круге первом»².

Применительно к литературному произведению совмещение нескольких точек зрения возможно, по мнению ученого, не только в пределах повествования, но и внутри одного предложения; это особенно характерно для устной речи, когда мы невольно становимся на точку зрения того, о ком рассказываем: «Так образуется та разновидность повествования, которую принято называть “внутренней речью” или “внутренним монологом”. Во многих случаях подобные примеры с равным правом могут рассматриваться и как результат воздействия авторского слова на слово героя и как результат обратного воздействия (т.е. как случай изменения авторской речи под влиянием чужого слова). Но иногда одной замены местоимений недостаточно для того, чтобы получить из речи автора речь персонажа, поскольку само слово персонажа может быть в достаточной степени обработано автором, окрашено авторской интонацией; в этом случае точка зрения автора и точка зрения персонажа неразрывно сливаются в тексте, в результате чего мы, воспринимая переживания героя с его точки зрения, все время слышим вместе с тем и интонацию самого автора»³.

Примерами могут служить многие эпизоды романа, ориентированные на сознание персонажа. Особенно характерным для манеры писателя

¹ Цит. по: *Спиваковский Л.* «Академик Александр Исаевич Солженицын» // Изв. Рос. Акад. наук. Сер. лит. и яз. М.: Наука, 2003. Т. 62, № 6. С. 65.

² *Бобко Е.И.* «Композиция, несущая к окончательной свободе»: К проблеме точки зрения в романе А.И. Солженицына «В круге первом» // Изв. Саратов. ун-та. Новая серия. Сер. Филология. Журналистика. Саратов, 2014. Т. 14, вып. 2. С. 51–57.

³ *Успенский Б.А.* Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000. С. 29.

является фрагмент, где мы можем наблюдать внутренние метания Иннокентия Володина: «Позвонить или не позвонить? Сейчас обязательно? Или не поздно будет там?.. в четверг, в пятницу?.. Поздно... Так мало времени обдумать, и совершенно не с кем посоветоваться! Неужели есть средства дознаться, кто звонил из автомата? Если говорить только по-русски? Если не задерживаться, быстро уйти? Неужели узнают по телефонному сдавленному голосу? Не может быть такой техники. Через три-четыре дня он полетит туда сам. Логичнее – подождать. Разумнее – подождать. Но будет поздно.

О, черт – ознобом повело его плечи, не привычные к тяжестим. Уж лучше б он не узнал. Не знал. Не узнал...»¹

Если сравнить даже лишь эту часть текста с аналогичной в экранизации, нельзя не вернуться к первоначальному тезису: точка зрения в кинематографе – это все же несколько иное явление, чем в литературе. В кино на первый план выдвигается ракурс съемки и операторская работа, которые во многом эту точку зрения выражают и подчеркивают. Точка зрения в кинематографе может выражаться в том, как много экранного времени отводится персонажу, и в том, как и из каких деталей создается образ. Кроме того, мы можем видеть всё как бы «глазами» персонажа – и тогда это будет субъективная точка зрения, как называет ее Б. Успенский. В «Поэтике композиции» он выделяет также объективную точку зрения, которая выражается в форме «нейтральной» съемки. Хотя, на наш взгляд, говорить о какой-либо объективности в данном случае довольно сложно.

По мнению Б. Успенского, в кино проблема точки зрения выступает прежде всего как проблема монтажа. Множественность точек зрения, которые могут использоваться при построении кинокартины, совершенно очевидна. Такие элементы формальной композиции кинокадра, как выбор кинематографического плана и ракурса съемки, различные виды движения камеры и т.п., также очевидным образом связаны с данной проблемой.

Позволим себе напомнить, что множественность точек зрения и монтаж как литературный прием очень важен для Солженицына. В частности, в «Красном Колесе» он использует эту технику, заимствуя ее из языка кино (и у Джона Дос Пассоса, по его собственному признанию).

Ю. Тынянова тоже волновал вопрос художественного воплощения точки зрения в кинематографе: «Ракурс в его первичном виде был мотивирован как точка зрения зрителя или точка зрения действующего лица. Так же – восприятием действующего лица – был мотивирован крупный план детали. Мотивированный точкой зрения действующего лица необычный ракурс лишился этой мотивировки, преподносился как таковой; этим самым он становился точкой зрения зрителя, этим самым он стал стилистическим средством кино. Взгляд действующего лица в кадре падал на какую-либо вещь или деталь – эта вещь была подаваема крупным планом. При уничтожении этой мотивировки крупный план становится

¹ Солженицын А.И. В круге первом. М.: Центр «Новый мир», 1990. Т. 1. С. 10.

самостоятельным приемом выделения и подчеркивания вещи как смыслового знака – вне временных и пространственных отношений»¹.

Таким образом, по мнению ученого, в кинематографе точка зрения действующего лица становится точкой зрения зрителя. Но что же происходит с точкой зрения автора (в данном случае, режиссера)?

Н.Д. Солженицына в одном из интервью назвала фильм «В круге первом» «кинопрочтением романа Солженицына глазами режиссера»². Надо сказать, что в экранизации Глеба Панфилова над зрительским восприятием довлеют несколько вещей: сам текст художественного произведения (но только над теми, кто читал, конечно), точка зрения режиссера (то, как он видит этот роман в трехмерном пространстве) и, наконец, авторский голос за кадром, то есть, по сути, именно «точка зрения» самого А.И. Солженицына, выраженная в прямой форме. Безусловно, ситуация, при которой авторский текст в экранизации книги читает сам автор, довольно редкая. Отчасти это связано с тем, что не всем большим писателям довелось жить в эру широкого распространения кинематографа и дожить до экранизации своих книг. Татьяна Толстая, например, экранизаций, художественных читок и даже переводов своих книг просто не признает, так как считает, что текст после этого перестает быть написанным ею, а обретает совсем иную форму, которую она не узнает. А.И. Солженицын, вероятно, менее радикально относился к этому вопросу, поэтому активно включился в работу над экранизацией своего романа, хотя изначально и сопротивлялся желанию Г. Панфилова «начитывать текст». Позволим себе предположить, что это было продиктовано стремлением писателя к объективности: он не хотел, чтобы авторский голос в фильме подавлял зрителя, предугадывал его реакцию и «навязывал» точку зрения.

Так или иначе можно сказать, что получилась авторизованная версия киновоплощения романа. Писатель высоко оценил уже завершенную работу, сказав, что увиденное не противоречит исходным образам, а наоборот – дополняет и углубляет их. Помимо «закадрового чтения», А.И. Солженицын написал сценарий для фильма и принял участие в отборе актеров на главные роли. Хотя Н.Д. Солженицына в своих интервью опровергает распространенную версию, что главного героя якобы выбрал сам автор романа, все же стоит отметить, что Глеб Нержин, роль которого исполнил Евгений Миронов, обладает потрясающим сходством с молодым А.И. Солженицыным. Особенно это бросается в глаза на знаменитой фотографии в телогрейке, сделанной уже после выхода из лагеря.

Удивительно, но «точка зрения» (в этом случае – режиссера) выражается даже на уровне отбора музыкального сопровождения. И тут стоит отметить крупную находку авторов фильма – каждую серию предваряет музыкальный эпиграф, который одновременно является и основной

¹ Тынянов Ю.Н. Об основах кино // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 335.

² Солженицына Н. Фильм делался не для автора, а для зрителя // URL: <http://www.vkrugepervom.ru/content.html?id=241&cid=45> (дата обращения: 16.05.2018).

темой серии. Это патриотические и широко известные песни советского времени, такие, как «Где найдешь страну на свете краше Родины моей?». Кстати, именно эта песня образует кольцевую композицию сериала – с нее начинается и первая, и последняя, десятая, серия. Такая композиция еще раз отсылает нас к названию романа и его центральному образу – кругу.

Внутренняя речь как форма выражения точки зрения героя очень часто существует в литературе, но далеко не всегда удается передать ее языком кино. Однако в рассматриваемой экранизации эта проблема частично решается: внутренняя речь героя, его диалог с самим собой дается монотонным «закадровым» голосом, который легко отличим от речи «внешней».

В заключение стоит взглянуть, что же в киноадаптации не удалось сохранить. Как мы помним, по замыслу романа два друга Глеба – Лев Рубин и Дмитрий Сологдин – являются идеологическими противниками, как бы двумя полюсами мысли. В книге их споры показаны настолько объективно, что сложно понять, на чьей стороне автор (но только если читатель совсем не знаком с системой его взглядов). Однако в фильме эту объективность удалось передать намного меньше именно из-за визуализации образов: даже внешне немного нелепый и неуклюжий бородач Рубин противопоставлен аристократу Сологдину. Конечно, в книге они описаны примерно так, но все же конкретное воплощение образов в фильме усиливает этот эффект и заостряет черты героев. Существует даже мнение, что в киноверсии романа симпатии к Сологдину буквально «навязываются» зрителю, что, на наш взгляд, не совсем верно.

ВидеOVERсия романа «В круге первом» не обошлась без трансформаций текста, которые не бросаются в глаза и открываются подчас самым неожиданным образом. В передаче «Линия жизни» Е. Гришковец, исполнивший в фильме роль писателя Галахова, признался, что для своего монолога он несколько видоизменил текст оригинала в том месте, где создавался образ порученного ему персонажа. Ему показалось, что отношение автора к своему герою, в фигуре которого узнается поэт К. Симонов, слишком однозначно негативное: как к человеку сломанному, испивавшемуся, «к которому никакого уважения нет и быть не может». Поэтому современный автор предложил свою версию фрагмента сценария, где, по его мнению, предстает более сложный образ Галахова как писателя, который понимает свое место в настоящем, осознает, в каких условиях он теперь живет, но тоскует о прошедшем. То есть Е. Гришковцу было важно показать, что человек, которым Галахов (К. Симонов) был в молодости, стихи которого расходились на цитаты, в нем еще не умер. Эта часть сценария была согласована с А.И. Солженицыным и одобрена им.

Надо также сказать, что парадоксальным образом авторская речь в киноверсии романа «В круге первом» имеет больший «удельный вес», чем в тексте книги. Это связано с тем, что в фильме голос автора выделяется из ряда всех голосов героев, он как бы возвышается над ними, обобщает, подводит итоги. Создается образ некоего «всеведущего автора», который, скорее, был присущ Л.Н. Толстому, но не А.И. Солженицыну. При чтении романа голос автора сливается с голосами персонажей, образуя

полифоничный фон. Видимо, в фильме это сделать труднее. Недаром В. Шкловский в своей работе «О законах кино»¹ и других работах, посвященных кинематографу, даже не применяет термин «остранение».

Конечно, Шкловский писал о совсем другом кинематографе, с тех пор этот вид искусства значительно продвинулся вперед. Однако по-прежнему кино осталось более «прямолинейным», чем литература: в фильме гораздо сложнее передать то стремление к объективности и множественность точек зрения, что есть в книге (по крайней мере, в произведениях А.И. Солженицына). Поэтому полифония романа «В круге первом» если не теряется при переводе на язык кино, то, во всяком случае, сильно стирается. Но это и неудивительно – любой перевод не всегда является дословным, а часто дословный перевод не становится самым лучшим способом передачи художественного произведения на другом языке. Поэтому экранизация романа «В круге первом» как раз и не становится «дословным переводом» текста, но создает некое новое кинопрочтение глазами режиссера и зрителя.

¹ Шкловский В. О законах кино // Новое литературное обозрение. М., 2014. № 4 (128).

В.А. Котельников

ВИЗУАЛЬНОСТЬ В ТЕКСТАХ СОЛЖЕНИЦИНА

Прежде всего несколько слов о сути визуального аспекта письма/чтения и особенностях его у некоторых писателей.

Автор создает образы видимого, оформляя свои зрительные представления в лексическом, фонографическом (известно, что внутренняя фонетизация текста вызывает цветовые ассоциации), даже ритмомелодическом материале текста. У читателя при активной рецепции и при сильных психических связях между словесным (знаковым) и визуальными рядами возникают зрительные представления, более или менее близкие авторским.

В процесс творчества включаются визуально-мнемические акты (зрительная память) и визуально-имагинативные акты (зрительное воображение). Их содержание, соотношение, их художественные эффекты составляют не только свойства стиля автора, но, что важно, могут говорить (или напротив, умалчивать) о его жизнечувствовании, о его мировосприятии – насколько они в этих актах открыты.

В изобразительности Гоголя, например, они *закрыты*, и это соответствует закрытой личности писателя. Предметно видеть, помнить, представить то, что изображал Гоголь, могли бы А. Погорельский, В.Т. Нарезный, писатели «натуральной школы», хотя описывали бы они это иначе – вот именно в этом *иначе* все дело. Видимое у Гоголя предстает *не лично видимым, но литературно видимым*, доведенным до высокой степени оригинальности, его цель, его пафос – сотворение особой литературной изобразительности.

Изобразительность Чехова тоже дистанцирована от сферы личного (хотя в ней и просматриваются ее истоки), она подана в объективированном виде, как правило, без следов индивидуальной зрительной жизни писателя (исключения – в некоторых пейзажах). У Достоевского изобразительность предназначена для наполнения зримыми вещами и фигурами романного пространства, чтобы в нем получали достоверность экстремальные психоидеологические сюжеты, что и составляет

«фантастический реализм» писателя. Так в театре и в кино реалистически наполняется видимое пространство, чтобы придать (в соответствующих жанрах) правдоподобие даже невероятным героям и сюжетам. Мы знаем или предполагаем, что Достоевский то или иное видел, запомнил и потом воссоздавал в изображении, другую часть воображал, но эти личные события автора, как правило, остаются далеко за текстом, в котором они отражаются опосредованно. Мало что ведет нас прямо к его личной зрительной памяти (она обнаруживает себя в «Мужике Марее», в «Зимних заметках о летних впечатлениях», в ряде подобных, преимущественно публицистических, текстов). Не выступает в тексте с очевидностью и личный визуально-имагинативный акт, он присутствует в недрах повествования, целиком подчинен художественному заданию и включен в контекстуальные связи.

Если рассмотреть изобразительные моменты в текстах Льва Толстого, то линии их происхождения, несомненно, отправляют нас к личному опыту писателя. Сопоставляя и соединяя их, мы можем ясно представить зрительную жизнь Толстого; визуальность у него преимущественно личностна и в этом качестве художественно интенсивна.

Подобная визуальность свойственна Солженицыну. Но у Толстого средства и приемы изображения видимого, при всем их многообразии, остаются неизменными в своей основе и задаче (как неизменны его зрительное восприятие, зрительная память и воображение; Толстой богат, но в визуальности литературно однороден, подчас однообразен). Наряду с другими чертами его письма они входят в устойчивое единство толстовского стиля и русского эпического стиля вообще.

У Солженицына визуальность многоаспектна и по ходу повествования может изменяться в зависимости от источников ее и форм представления. Кроме того, что многие образы зрительной памяти и зрительного воображения даны в традиционных литературных описаниях, предметность и мотивы визуально-мнемических и визуально-имагинативных актов у него существенно усложняются, изменяется оптика авторского зрения. Со временем изобразительный язык Солженицына «густеет», получает черты обостренной личной экспрессии, метафоризации, преобразуется его лексический материал на морфосемантическом уровне (результаты – в «Русском словаре языкового расширения»).

Солженицын признавался, что прежде «не верил в силу нашей удивительной памяти и все годы войны старался записывать все, что видел»¹. Но его зрительная память, как выясняется, оказалась на редкость (говоря его словечком) ухватливой, точной и не слабеющей со временем.

Четыре описания зимнего ночного неба с месяцем на нем в «Одном дне...», конечно, принадлежат к традиционной поэтике пейзажа с элементами народного мировосприятия, которое вносит Шухов. «А уж месяц в силу полную светит. Просветлился, багровость с него сошла. Поднялся

¹ Солженицын А.И. Архипелаг ГУЛАГ, 1918–1956: Опыт художественного исследования // Собр. соч.: в 7 т. М.: Инком НВ, 1991. Т. 5. С. 103.

уж на четверть добрую»¹. Однако вид постоянно меняющейся, но вечной небесной жизни введен не для разрывающего противопоставления ее – жизни лагерной под этим небом. (Вот тут уместно для сравнения припомнить резкий природный и этический контраст у Толстого между бесконечным небом над Аустерлицем и бессмысленной жестокостью войны на земле.) Среди тяжелой повседневности Шухов не теряет из виду неба, взгляд и душа неоднократно обращаются к нему, и этим поддерживается *единство верха и низа* в мироздании, знаменующее равновесие мировых сил и определяющее этико-философский смысл произведения. Сам же вид неба с месяцем, несомненно, порожден личной зрительной памятью автора, в которой навсегда закрепилось данное впечатление, затем обогащенное в тексте фольклорной и литературной образностью. Среди последней, кстати, неожиданно появляется реминисценция (возможно, бессознательная) из «Ночи перед Рождеством» – во фразе «Месяц выкапывался все выше, в белой светлой ночи настаивался мороз»².

Из своей зрительной памяти времен пребывания в Марфинской шарашке Солженицын извлекает подробности и краски для многопредметного живописного изображения московского зимнего утра – и то, как воспринимают его персонажи – антагонисты романа «В круге первом», становится существенной их характеристикой. «Светало. Торжественная очищенность была в примороженном воздухе. Обильный мохнатый иней опушил широчайший пень срубленного дуба, карнизы недоразрушенной церкви, узорочные решетки ее окон, провода, спустившиеся к соседнему домику...»³ Но Яконова, предчувствующего крушение карьеры и жизни, не тянуло «оглянуться на красоту утра»⁴. А лишенный свободы и надежды Сологдин, казалось бы, окончательно сокрушенный «бесправный раб», в то же самое утро «ничем не застланными глазами любовался на это чудо»⁵.

Что в поле зрительной памяти небо присутствовало постоянно и имело особое психологическое (и в образном воссоздании его – художественное) значение, свидетельствует появление его в ключевой предфинальной главе «Ракового корпуса»: «Он поднял голову еще выше – веретена перистых облаков кропотливой многовековой выделки были вытянуты через все небо – лишь на несколько минут <...>. А через вырезку, кружева, перышки, пену этих облаков – плыла еще хорошо видная, сверкающая, фигурная ладья ущербленного месяца»⁶. В «Архипелаге...» небо однажды отражает землю несвободы (лагерь в Новом Иерусалиме), почти уподобляется ей: «Бледнеет предутреннее августовское небо. Только самые яркие звезды еще видны на нем. На юго-востоке, над заводом, куда

¹ Солженицын А.И. Один день Ивана Денисовича // Собр. соч.: в 7 т. Т. 3. С. 77.

² Там же. С. 83.

³ Солженицын А.И. В круге первом // Собр. соч.: в 7 т. Т. 1. С. 157.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Солженицын А.И. Раковый корпус // Собр. соч.: в 7 т. Т. 4. С. 373.

нас поведут сейчас – Порцион и Сириус – альфа Малого и Большого Пса. Всё покинуло нас, даже небо заодно с тюремщиками: псы на небе, как и на земле, на сворках у конвоиров»¹. В некий момент на картину неба могут проецироваться земные события и состояния, тогда на ее природный вид накладываются образы и краски, почерпаемые уже зрительным воображением из дальних источников (здесь: исторических, библейских). «Наше первое тюремное небо – были чёрные клубящиеся тучи и чёрные столбы извержений, это небо Помпеи, небо Судного дня, потому что арестован был не кто-нибудь, а Я – средоточие этого мира»². С изменением ситуации вновь вступает в свои права хранящая первоприродную картину зрительная память, и она дает чистый от наслоений и примесей образ: «Наше последнее тюремное небо было бездонно-высокое, бездонно-ясное, даже к белому от голубого»³.

Свет возникает в визуальном поле эпизодически, и с ним не всегда связаны какие-то постоянные художественные функции; чаще всего он просто служит освещению изображаемого. Когда же он исходит от солнца, появляются цветовые пятна и рефлексы, обычно в красном спектре. В «Матрёнинном дворе» такие световые эффекты придают (хотя и ненадолго) вид красоты и радости облику героини и ее дому. Автор создает сложное изображение, в котором постепенно становится более яркой зримая теплая колористика, и она переходит в незримое теплое нравственное чувство. Поначалу в общем темном пространстве комнаты, с кружком слабого света от настольной лампы, рассказчику вдруг видится «полумрак с розовинкой», и лицо Матрёны, обычно желтое, тоже получает такой оттенок; помолодевшими предстают его зрительному воображению даже бревна «изгнивающего дома»⁴. И в завершение этого светоцветового сюжета уже память зрительная включает природный источник: «От красного морозного солнца чуть розовым залилось замороженное окошко сеней, теперь укороченных, – и грел этот отсвет лицо Матрёны. У тех людей всегда лица хороши, кто в ладах с совестью своей»⁵.

Несомненно, в зрительной жизни Солженицына солнце присутствовало неизменно, но в текстах появлялось не часто – и появлялось не только по собственно литературной необходимости включить в повествование изобразительный эпизод с ним, а прежде всего – по импульсу визуальной памяти. Вспыхнуло здесь и сейчас, что в кабинете лубянского следователя «светило золотистое закатное солнце»⁶. Закатное по времени дня, но не прощальное для человека. Вообще солнце знаменует немеркнущий свет, оно активно, проникает в самую глубину существования, где бы, в каком бы положении человек ни находился, пронизывает любые

¹ Солженицын А.И. Архипелаг ГУЛАГ // Собр. соч.: в 7 т. Т. 6. С. 115.

² Там же. С. 376.

³ Там же.

⁴ Солженицын А.И. Матрёнин двор // Собр. соч.: в 7 т. Т. 3. С. 150.

⁵ Там же. С. 134.

⁶ Солженицын А.И. Архипелаг ГУЛАГ // Собр. соч.: в 7 т. Т. 5. С. 107.

преграды. Так, на этапе «за Рязанью красный солнечный восход с такой силой бил через оконные слепыши “вагон-зака”, что молодой конвоир в коридоре против нашей решётки шурился от солнца»¹. Отмечу попутно, что это одна из тысяч текстовых фиксаций *документирующей* зрительной памяти Солженицына, она закрепляет жизненную фактичность его опыта, создает визуальную ткань, прочный суровый холст, на котором особенно выразительно лирическое письмо Солженицына. С жесткой точностью воспроизводятся задокументированные зрительной памятью обстановка, фигуры, сцены в Экибастузском лагере – и вдруг через это изображение прорывается не уничтоженное, не подавленное чувство природы в картине вольной степи, как будто эта картина возникла под пером свободного писателя, пришла из литературы иного времени и иной жизни. «Стояла долгая сухая осень, – за весь сентябрь и за половину октября не выпало ни дождика. Утром бывало тихо, потом поднимался ветер, к полудню крепчал, к вечеру стихал опять. Иногда этот ветер был постоянен, – он дул тонко, щемящее и особенно давал чувствовать эту щемящую, ровную степь»². И следом идет стихотворение Солженицына «Каменщик»:

Вот – я каменщик. Как у поэта сложено,
Я из камня дикого кладу тюрьму³.

Апофеоз небесно-солнечной визуальности – в эпизоде прогулки эков на крыше Лубянки. «Воздух настоящий и настоящее небо! <...> Здесь ты видишь не отраженным, не вторичным – само Солнце! само вечно живое Солнце! или его золотистую россыпь через весенние облака <...> Я многое пойму здесь, небо! Я еще исправлю свои ошибки – не перед *ними* – перед тобою, Небо!»⁴ В подобных пространственно-световых эпизодах выступает первичный, я бы сказал, психофизический оптимизм Солженицына, возвышающийся над жизненной эмпирией, освещающий ее и иногда получающий рационализирующее оформление.

Кульминационное его выражение возникает в слиянии двух сюжетов: освобождение героя от прежней страшной жизни (он «умер в январе», говорит о *том* себе Олег), переход его в новую «добавочную» жизнь – и весеннее цветение мира вокруг, торжество свечения и цветения. Пространство, в котором разыгрываются эти сюжеты и действуют зрительное восприятие героя и зрительная память писателя, охватывает верх и низ мира. «Небо развертывалось розовым от вставшего где-то солнца <...>. Это было утро творения!»⁵ Происходящее в высоте отражается на земле. Поначалу в обыденных подробностях: Олег видит узбека в халате, подпоясанном розовым поясом. Но тут же эта цветовая деталь получает

¹ Солженицын А.И. Архипелаг ГУЛАГ // Собр. соч.: в 7 т. Т. 7. С. 29.

² Там же. С. 52.

³ Там же. С. 53.

⁴ Там же. Т. 5. С. 152.

⁵ Солженицын А.И. Раковый корпус. С. 373.

в глазах героя сверхобыденное значение: «Олег смотрел на терпеливую спину узбека, на его поясной розовый шарф (забравший в себя всю розовость уже поголубевшего неба)»¹. И наконец в визуальном фокусе эпизода появляется то, что герой искал и жаждал: «И тогда с балкона чайханы он увидел над соседним закрытым двором прозрачный розовый как бы одуванчик, только метров шесть в диаметре – невесомый воздушный розовый шар»². Кажется, что не принадлежало земной жизни это «сквозистое розовое чудо», и таковым «он дарил его себе – на день творения». Но взгляд вникает и в предметные подробности чуда. «Розовость – это было общее впечатление. Были на урюке бордовые бутоны как свечи, цветки при раскрытии имели поверхность розовую, а, раскрывшись, – просто были белы как на яблоне или вишне. В среднем же получалась немыслимая розовая нежность – и Олег старался в глаза ее всю вобрать, чтобы потом вспоминать долго...»³

Формы визуальности у Солженицына точно соответствуют содержанию зрительной памяти и зрительного воображения и получают адекватное текстовое выражение. В основе, конечно, лежит традиционное литературное описание видимого. Но почти всюду, как уже говорилось, оно отмечено личным происхождением. В детали «Одного дня...» явно сказалось тяготение писателя к метафорической образности, соединяющей видимый цвет и незримый дальний смысл его. Он пишет о двух эстонцах, которые «так друг за друга держались, как будто одному без другого воздуха синего не хватало»⁴. Невольно вспоминается строчка Пастернака: «Где воздух синь, как узелок с бельем / У выписавшегося из больницы» (Весна (1), 1918).

Неожиданная применительно к такому предмету (печатные буквы) визуальная анимация при чтении известий о войне: «Газеты как переменились, как будто посочнели и запульсировали буквы»⁵, сообщающие о грандиозных и кровавых событиях. По значению и экспрессивности это сопоставимо с подобным образом из «Страшной мести» (1832) Гоголя («Гляди, святые буквы в книге налились кровью»⁶), стихотворениями В.В. Маяковского 1914 года на тему войны, с образом налитых кровью букв в «Заблудившемся трамвае» (1920) Н.С. Гумилева. Нет никакого сомнения, что Солженицын сам видел и запомнил те газетные статьи и не для художественного только эффекта придал им такой вид в восприятии.

Наряду с традиционной литературной изобразительностью, ориентированной на графику, живопись, кинематограф, Солженицын может представить человеческие фигуры обездвиженными и создать своего рода пластический памятник тем, кого видел, – так изображает он артиста

¹ Солженицын А.И. Раковый корпус. С. 375.

² Там же. С. 377.

³ Там же.

⁴ Солженицын А.И. Один день Ивана Денисовича. С. 33.

⁵ Он же. Красное Колесо: Повествование в отмеренных сроках: в 10 т. М.: Воен. изд-во, 1993. Т. 1. С. 82.

⁶ Гоголь Н.В. Страшная месть // Полн. собр. соч.: [в 14 т.] [М.]: Изд-во АН СССР, 1940. Т. 1. С. 277.

Освальда Глазнека с его приемной дочерью: «Я скульптурно запомнил их: как старик притянул к себе девушку за затылок, и она из-под руки, не шевелясь, смотрела на него сострадающе и старалась не плакать»¹. Они оцепенели перед злом и гибелью, это памятник лагерному отчаянию. Черты статуарности вносятся в портрет великого князя Николая Николаевича, что связано не только и не столько с монументальной значительностью его положения, сколько с недостаточной подвижностью его ума и воли во время встречи с Воротынцевым и на совещании генералов.

Замечательно военное зрение Солженицына, включающее точную зрительную память о местах сражений в Пруссии и зрительное воображение обстоятельств и событий, связанных с действиями армии Самсонова. По масштабности охвата и по воссозданию деталей военное зрение капитана Солженицына, бесспорно, равно военному зрению артиллерийского поручика Толстого.

Одна интересная особенность этого зрения: восприятие топографической карты. И Самсонов, и Воротынцев видят на ней реальную местность: «Среди зелёных площадей леса глубоко синели многие озера, на такой карте ощутимо водополные»². Отмечу последнее слово: «водополные» (вот солженицынская новая морфосемантика), что в отличие от банального, стершегося «полноводные» вызывает представление об изобильной наполненности озер и меняет видение и ощущение местности. Более того, подчеркнуто, что Самсонов «любил крупные карты»³, то есть с отображением в одном дюйме одноверстного расстояния. В этом скрыт глубоко лежащий психологический мотив: карта предстает не как схема местности, читаемая в условных знаках, но как рельефно видимое, чувственно воспринимаемое тело ландшафта с его возвышенностями, низинами, растительностью, водами. Человек с такой чувственной визуальностью смотрит на карту как на реальную землю с высоты птичьего полета, он получает наслаждение, обладая плотью земной поверхности и свободой воображаемого движения по ней любыми путями. И «Воротынцев, – пишет Солженицын, – своим воображаемым карандашом»⁴ уже начинает переносить на такую карту знаки боевой обстановки.

Таковы некоторые характерные черты визуальности в текстах Солженицына.

¹ Солженицын А.И. Архипелаг ГУЛАГ // Собр. соч. Т. 6. С. 309.

² Он же. Красное Колесо. Т. 1. С. 97.

³ Там же. С. 98.

⁴ Там же. С. 104.

И.Ю. Кудинова

ВИЗУАЛЬНЫЕ КОДЫ В ПОВЕСТИ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА «РАКОВЫЙ КОРПУС»

В творчестве А.И. Солженицына на пересечении биографической, социально-исторической, литературно-генетической, онтолого-психологической и многих других плоскостей формируется особенная *культура зрения* как способ визуально-мыслительного упорядочения реальности. Писатель вспоминал о сценарии «Знают истину танки» (1959): «Без всякой надежды, что его когда-либо при моей жизни снимут. Я должен был изобрести такую форму, чтобы читатель, читая киносценарий, уже увидел фильм»¹.

Отталкиваясь от идеологически-наглядной агитации советского нарратива, Солженицын стремится видеть, слышать, убрать встроенную в слово ложь – очистить взгляд, чтобы дать истинное понимание действительности. К художественной специфике повести «Раковый корпус» применима стратегия репрезентации зримости, предложенная М.М. Бахтиным в работе о Гёте. «“Пронзительное зрение” и “острый взгляд” формируют поэтику времени и пространства текста, а “внешнее зрение” становится отправной точкой для более глубокого “зрения внутреннего”»².

Структура хронотопа в повести сопряжена с особым видением мира: глазами смертельно-больных людей в тесной палате ракового диспансера. Солженицын использует реалистический визуальный код, который мощно включает читателя в предметный, вещный художественный мир повествования: «...один вид этого ужина – прямоугольной резиновой манной бабки с жележным желтым соусом, с этой нечистой серой алюминиевой ложки с дважды перекрученным стеблом, – только еще раз

¹ Солженицын А.И. Интервью с Никитой Струве на литературные темы // Собр. соч.: в 9 т. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2001. Т. 7. С. 215.

² Бахтин М.М. Роман воспитания и его значение в истории реализма // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 216–249.

горько напомнил ему, куда он попал»¹. Мир корпуса замкнут в монохромной серой гамме, маркирующей поле болезни и несвободы: это здание «из серого кирпича и <...> отполированное тысячами ног крылечко меж тополей» (89), больничный парк, где «между деревьями лежала бурая и серая прилегшая прошлогодняя трава» (201); «серые бумазейные обтрепавшиеся халаты, неопрятные на вид, даже когда они были вполне чисты» (42); «страшный обострившийся старик, мертвецки-серый, и еле движущий губами в ответ» (305); «как зубилом прорубленные глубокие, серые, частые морщины от постоянного напряжения» (35); «нездоровый сероватый цвет лица» (47). Экзистенциальная безысходность разобщает героев: «Он (Ефрем. – И.К.) чувствовал так, что говорить им уже не о чем. Безразличный *серый* (курсив наш. – И.К.) шумок обволакивал все речи» (180).

Примечательна цветовая организация ключевого образа: «Теперь он осмыслил выражение, которое слышал между санитарками: “этому скоро под простынку”. Вот оно что! – смерть представляется нам черной, но это только подступы к ней, а сама она – белая» (221).

Холодному пространству больничной реальности противостоит визуальная перспектива пространства мечты, наполненного яркими красками. Находящийся в неволе Олег Костоготов с умилением вспоминает свой «ссылный угол» (226) Уш-Терек, восстанавливая в памяти мельчайшие детали. Исключенность из общей цепи существования в «раковый круг» (58) рождает четкое видение, и вслед за ним любовное и благодарное приятие, казалось бы, чуждого для русского человека природного мира, (эстетика здесь, несомненно, напитана личным визуальным опытом автора): «Оранжево-розово-ало-багряно-багровый степной закат – наслаждение!» (231), «Только вот это одно лето пожить так, чтобы видеть звезды, чтоб не засвечивали их зонные фонари, – а после мог бы я и совсем не просыпаться» (254). Визуальная поэтика двух пространств рождает контраст: насыщенность жизни в Уш-Тереке и умирание в диспансере. Костоготов, возрождая зрительные образы, настойчиво сопротивляется смерти.

Память зрения Солженицына, сюжетно запечатленная в повести, дана также в описании старого Ташкента: «Домик стоял на одной из тихих улиц, не только с широким бульваром, но и просторными тротуарами, отводившими дома от улицы на добрых пятнадцать метров. На тротуарах еще в прошлом веке принялись толстоствольные деревья, чьи верхи в летнее время сплошь сдвигались в зеленую крышу, а каждого низ был обкопан, очищен и огражден чугунной решеточкой» (348).

Но классическая визуальность реалистического искусства – лишь один из нескольких зрительных кодов повести. Семиозис внешнего и внутреннего пространства создается сменой кодов.

¹ Солженицын А.И. Раковый корпус // Собр. соч.: в 30 т. М.: Время, 2012. Т. 3. С. 19. Далее цит. по этому изд., страницы указываются в скобках.

На первом обсуждении повести в секции прозы СП РСФСР Солженицына упрекали в «натуралистических излишествах»¹, «зримо представленная обреченность» произвела «действительно огромное впечатление»². Л.Р. Кабо подчеркивала: «Когда начинаешь читать, – все протестует. Читать вначале необыкновенно трудно. Тебя вводят в мир страданий, в мир смерти, в мир какой-то физиологической обнаженности»³. Бесстрашие взгляда автора предполагает и физиологическую обнаженность. Натуралистический визуальный код присутствует, но имеет строгие границы: нет пренебрежения к человеку, нет брезгливой отстраненности, есть сочувствие: «Небольшая язвочка на губе, с которой он приехал в эту больницу, под трубками обратилась в большой темно-багровый струп, который заслонял ему рот и мешал есть и пить. Но он не метался, не суетился, не кричал, а мерно и дочиста выедал из тарелок и вот так вот спокойно часами мог сидеть, смотря никуда» (43). В «Раковом корпусе» не встречаются намеренно агрессивные натуралистические образы, призванные оглушить читателя, вызвать отвращение. Физиология, как правило, вводится именно глазами персонажа, передается несобственно-прямой речью. И здесь натуралистические «переборы» нечасты: «А теперь надо было представить, что тот, кто позавчера топтал эти доски, где все они ходят, уже лежит в морге, разрезанный по осевой передней линии, как лопнувшая сарделька» (224).

Автор «Ракового корпуса» владеет и прямо противоположными живописными манерами. Так, в сцене переливания крови центральную роль играет «большое слабо-солнечное, кружево-солнечное пятно на потолке» (281). Визуальный код здесь соотносим с импрессионистской техникой цвета и ощущения. С перемещением ракурса изображения, «а это пятно на потолке – оно почему-то иногда вздрагивало: пожималось краями, что ли, или какая-то морщина переходила по нему, будто оно тоже думало, и не понимало» (284), происходит в душевном трепете нравственное пробуждение Костоглотова, припоминание им забытых ценностей, неведомое ожидание. «Странное бледно-солнечное пятно на потолке вдруг зарябило, где-то сверкнуло ярко-серебряными точками, и они побежали» (286). По законам световоздушной перспективы создан праздничный образ цветущего урюка, «сквозистое розовое чудо» (410). Словесная пластика, «ритм мазка, движение светотени, динамика композиционных ракурсов»⁴ напоминают о дивном мире, прекрасно созданном Творцом. «Розовость – это было общее впечатление. Были на урюке бордовые бутоны как свечи, цветки при

¹ Стенограмма расширенного заседания бюро творческого объединения прозы московской писательской организации СП РСФСР // Слово пробивает себе дорогу: сб. ст. и док-тов об А.И. Солженицыне. 1962–1974. М.: Русский путь, 1998. С. 249.

² Там же. С. 257.

³ Там же. С. 271.

⁴ Лиманская Л.Ю. Оптические миры: эстетика зрения и язык искусства. М.: Рос. гос. гуманитарн-т, 2008. С. 62.

раскрытии имели поверхность розовую, а раскрывшись – просто были белы, как на яблоне или вишне. В среднем же получалась немыслимая розовая нежность – и Олег старался в глаза ее всю вобрать, чтобы потом вспоминать долго, чтобы Кадминым рассказать. Чудо было задумано – и чудо нашлось» (410).

Солженицын стремится максимально уплотнить связь между зримостью явления (вещи) и словесным обозначением, что рождает яркие и емкие метафоры: «пантера смерти» (216), «жизнь снова затрубила как кричащие весенние ишаки» (229), «он еле поднял руку, как ведро из колодца» (22), «опухоль-жаба сидела под челюстью» (189), «ногу по-прежнему держал как гитару» (121).

В образе каждого персонажа точно схвачена портретная доминанта («...они представляются нам реальными людьми, которых мы наблюдаем в жизни»¹). Воздушность и стройность Веги: «Вся Вера Корнильевна была – два треугольника, поставленных вершина на вершину: снизу треугольник пошире, а сверху узкий» (196), её светло-кофейные глаза – «если на стакан кофе налить молока пальца два» (279). Золотая челка Зои и «дружно подобранные груди, составлявшие как бы полочку, почти горизонтальную» (66). «Непричёсанные дыблывые» (17) черные волосы и «бесцветный извилистый» (71) шрам Костоглотова, грудь Льва Леонидовича «обтянутая неразрезным халатом, была как грудь танка, выкрашенного под снег» (297). В плакатной стилистике выдержан образ Авиеты Русановой – «на шоколадных волосах голубой берет, голова, поставленная как против ветра, и очень уж своенравного кроя пальто – какой-то длинный невероятный хляст, застегнутый у горла. <...> Она с таким порывом шла, чуть наклонясь вперед, что, пожалуй, и сшибла бы» (238).

Часто о внутреннем душевном движении персонажа свидетельствует лишь тонкая черта внешности. Олег замечает, что Зоя посылает ему «как сигналы Морзе, коротенькие вспышки веселости в глазах, вспышки-тире и вспышки-точки» (314), у Русанова в смятении «покраснели верхние кончики его чутких белых ушей и на щеках кое-где выступили красные круглые пятна» (123). Мимика, жест персонажа могут передавать не только сиюминутное состояние, но и вьевшееся, деформирующее воздействие внешних и внутренних страхов, постоянное ощущение человеком себя во враждебном времени. Видим, например, это в реакции Донцовой на угрозы Русанова: «Она не вздрогнула, не побледнела, может быть землистее стал цвет ее лица. Она сделала странное одновременное движение плечами – круговое, будто плечи устали от лямок и нельзя было дать им свободу» (48). Или в стеснении Шулубина невидимыми путами: «Продолжая смотреть, странно как-то обвел кругообразно шеей, будто воротник его теснил, но никакой воротник ему не мешал, просторен был ворот нижней сорочки» (274). Символической квинтэссенцией несвободы воспринимается смертельный обруч, сжавшийся вокруг шеи Ефрема Поддубова: «Его обмотали белым обручем мощнее прежнего, и так он вернулся

¹ Стенограмма расширенного заседания... С. 256.

в палату. То, что его обматывало, уже было больше его головы – и только верх настоящей головы высывался из обруча» (180).

Телеологичность художественного метода Солженицына наделяет зрение этическим содержанием и особым аксиологическим кодом. Прием *минус-зрение* используется в контексте эволюции нравственного поиска героев. Глубинная слепота – в прямом и метафорическом смысле – обусловлена разными причинными комплексами. Во-первых, неготовность осознать и принять смертную участь человека, страх перед болью и увечьем: «Белая равнодушная смерть в виде простыни, обволакивающей никакую фигуру, пустоту, подходила к нему осторожно, не шумя, в шлепанцах, – а Русанов, застигнутый этой подкрадкой смерти, не только бороться с нею не мог, а вообще ничего о ней не мог ни подумать, ни решить, ни высказать» (222). Во-вторых, внутренняя ожесточенность человека, огрубление души. В-третьих, это тотальная духовная слепота, сформированная дискурсивной стратегией советской идеологии: «То, что мы видим простыми глазами сегодня – это не обязательно правда. Правда – то, что должно быть, что будет завтра. Наше чудесное “завтра” и нужно описывать!..» (248) – возглашает Авиета Русанова.

Резкость видения в «Раковом корпусе» противопоставлена умственной и душевной слепоте. Прошедший школу мудрости жизненных жертв Олег Костоглолов в конце повествования способен увидеть несчастье ближнего и поддержать его: «тяжелая жизнь углубляет способности зрения» (397). Постепенное возвращение Костоглолова к жизни становится даром удвоенного зрения, приумноженной остроты чувств.

Высшей формой видения, духовного проникновения в истинную сущность вещей является *созерцание*. Увидеть красоту богозданного мира возможно очищенным оком. Только духовно-чуткие герои Солженицына возвышаются до созерцания. «В такие минуты весь смысл существования – его самого (Орещенкова. – И.К.) за долгое прошлое и за короткое будущее, и его покойной жены, и его молоденькой внучки, и всех вообще людей представлялся ему не в их главной деятельности, которою они постоянно только и занимались, в ней полагали весь интерес и ею были известны людям. А в том, насколько удавалось им сохранить неомутненным, непродрогнувшим, неискаженным – изображение вечности, зароненное каждому. Как серебряный месяц в спокойном пруду» (360).

Визуально-символический образный строй произведения связывает воедино различные слои текста. Л.Ю. Лиманская пишет: «Верно то, что художники, профессионально ориентированные на визуальные ощущения, способны открывать перед зрителем неожиданные аспекты видимого мира. Для эмоционального соучастия главное – *желание запомнить*. Это желание ориентировано на детали, которые являются кодами»¹. Примечательно, что предмет возвышается до символа, не утрачивая своей реальной предметности. Примером может служить символическое описание обитателей зоопарка как философский нарратив автора, восходящий от

¹ Лиманская Л.Ю. Оптические миры... С. 55.

конкретной реальности к «равновозможным линиям бытия» (422). Образ винторогого козла, который «давно стоял совершенно как изваяние, как продолжение <...> скалы» (421) и образ белки в колесе: «И вот, пренебрегая своим деревом, гонкими сучьями в высоту, белка зачем-то была в колесе, хотя никто её туда не нудил и пищей не зазывал – привлекла её лишь ложная идея мнимого действия и мнимого движения. Она начала, вероятно, с лёгкого перебора ступенек, с любопытства, она ещё не знала, какая это жестокая затягивающая штука (в первый раз не знала, а потом тысячи раз уже и знала, и всё равно!). Но вот всё раскручено было до бешенства!» (422).

Образы зверей в клетках, образ ослепшей обезьянки становятся кодами осмысления человеческой жизни – гораздо более широкого, чем конкретная историческая система. Зло и несвобода – трагические черты падшего мира, но такое изменение масштаба видения не отменяет, а, наоборот, усиливает переживание автором и читателем судьбы каждого героя, определенной медицинской ли, исторической ли безвыходностью.

Значимый визуальный акцент содержит сцена в универмаге, когда Костоготов «увидел себя в огромном зеркале от пола до потолка. <...> Да в таком зеркале он себя десять лет не видел. И пренебрегая, что там подумают, он осмотрел себя сперва издали, потом ближе, потом еще ближе. Ничего уже военного, как он себя числил, в нем не осталось. Только отдаленно была похожа эта шинель на шинель и эти сапоги на сапоги. К тому ж и плечи давно ссутуленные, и фигура, не способная держаться ровно. А без шапки и без пояса он был не солдат, а скорее арестант беглый или деревенский парень, приехавший в город купить и продать. Но для того нужна хоть лихость, а Костоготов выглядел замученным, зачуханным, запущенным» (419). Р. Темпест в статье «Грязь и золото» отмечает: «Но вместо сверхмужественной фигуры воина этот бывший сержант Красной армии видит изменчивый, жалкий образ: то беглого арестанта, то торговца, то нищего. Вереницу призрачных, жалких других. Значимость образа невозможно зафиксировать! Костоготов сумел воссоздать свое физическое тело, однако ему ещё предстоит воссоздать свое Я. Зеркальная сцена с Костоготовым семиотически многослойна, изобилует кодами»¹. Среди этих кодов, на наш взгляд, и код обретения реальности, освобождения от иллюзий, в чем уже есть первый шаг к преодолению.

Тяжесть преодоления предсказана еще одним визуальным символическим образом. Олег, едва передвигая ноги в тяжелых сапогах, пришёл умирать в диспансер в начале повествования. В конце повести Костоготов возвращается домой, и в заключительной фразе повести те же сапоги, которые «как мёртвые, побалтывались над проходом носками вниз» (447). Такой тонкий знаток литературы как Г. Газданов воспринял этот код

¹ Темпест Р. Грязь и золото // Солженицын: Мыслитель, историк, художник. Западная критика, 1974–2008: сб. ст. М.: Русский путь, 2010. С. 507.

как «предсмертный, траурный момент»¹. Однако между двумя крайними повествовательными точками – недели противоречивой душевной работы героя, начало восхождения, самообретения в добровольной жертве, самособирания, что позволяет интуитивно надеяться на продолжение жизни героя.

Подводя итоги, следует сказать, что визуальная поэтика в «Раковом корпусе» во многих контекстах является смыслообразующей. В повествовании органично сочетаются самые разные техники визуализации, включенные в различные культурные традиции и контексты. В особых случаях визуальные образы приобретают символическую и аксиологическую нагрузку, задавая новый код прочтения текста. Пронзительное зрение – доминанта, организующая художественный мир повести «Раковый корпус», существенная особенность индивидуального творческого метода Солженицына, складывающегося в 60-е годы XX века.

¹ О романе «Раковый корпус» А.И. Солженицына: Беседа за «круглым столом» в парижской студии Радио «Свобода» // Вестник РХД. 1988. № 154. С. 123.

М. Николсон

**Полотна художника Кондрашёва-Иванова
и эволюция солженицынской прозы
конца 1950-х годов**

Фигура тюремного художника Кондрашёва-Иванова появляется несколько раз на страницах романа «В круге первом» и выступает главным персонажем в главе «Замок святого Грааля». Там читатель встречается с рядом приписываемых художнику полотен и эскизов, которые соприкасаются с темами и интонациями романа в более широком плане. Как в натюрмортах и пейзажах, так и в фигуральном изображении преобладают мотивы упорного сопротивления бедствиям или злу, а также поисков недостижимого трансцендентного идеала, вечно ускользающего замка святого Грааля, давшего название главе (название появилось не позднее 1962 года).

Достаточно много было уже написано о картинах Кондрашёва и о реальном прототипе, Сергее Михайловиче Ивашёве-Мусатове, который – со всеми нужными оговорками – стоит за фигурой Кондрашева. В последнее время привлекает внимание исследователей также так называемый *экфрасис*. Термин обозначает прием в искусстве, когда внутри основного текста возникает как бы «миниатюрное» художественное произведение, которое в некотором роде перекликается с обрамляющим его «материнским» произведением. Примерами экфрасиса могут служить функция картины Ганса Гольбейна «Мертвый Христос в гробу» на страницах «Идиота» Достоевского или мрачно-насмешливые музыкальные сочинения композитора Адриана Леверкюна в романе Томаса Манна «Доктор Фаустус». Благодаря недавней и основательной статье Татьяны Ивановны Дроновой можно обойтись без многостороннего освещения данной тематики¹.

¹ См.: Дронова Т.И. Экфрасис как прием в романе Солженицына «В круге первом» // Изв. Саратов. ун-та. Новая серия. Сер. Филология, журналистика. Саратов, 2014. Т. 14, вып. 2. С. 57–66.

Настоящая статья ставит задачу поместить приписываемые Кондрашеву картины в контекст развития Солженицына как зрелого прозаика в один определенный период – вторую половину 1950-х годов. Задача осложняется несколькими факторами. Во-первых, как известно, это был необыкновенно плодотворный, несколько противоречивый творческий этап в жизни автора. Написанию «Ивана Денисовича» в 1959 году предшествовало немало литературных попыток, которые включали стихи, пьесы и фрагменты прозы, сочиненные в лагерях и в ссылке, и сорванное начало работы над главами будущего «Архипелага ГУЛАГа». В год написания «Ивана Денисовича» за сердце автора соперничали и литературный киносценарий «Знают истину танки» (лагерное произведение совсем другой тональности), и новорожденный рассказ «Матрёнин двор». С 1958 по 1960 год писались лирические миниатюры из цикла «Крохотки». Роман «В круге первом», действие которого происходит в 1949 году, Солженицын начал писать в 1955 году, в ссылке в Казахстане и продолжал работу в Рязани. Ко времени написания рассказа об Иване Денисовиче летом 1959 года роман «В круге первом» уже прошел несколько авторских редакций и считался им в целом завершенным.

Во-вторых, даже для осведомленного критика сопоставление и обсуждение этих ранних текстов осложняется тем, что они возникали и сохранялись в условиях глубокой конспирации. На публикацию их в 1950-е годы было совершенно невозможно надеяться, и как подпольный писатель Солженицын бросал свои старые рукописи за редкими исключениями в печь. Эта участь постигла и самые ранние редакции романа «В круге первом». Таким образом, доступ к тексту романа времени становления «Ивана Денисовича» мы имеем только через призму «компактной» перепечатки, сделанной автором по конспиративным соображениям в начале 1962 года. Правда, авторитетнейший текстолог М.Г. Петрова приходит к выводу, что «[в] целом архитектура романа была выстроена уже в первой сохранившейся редакции – и в смысле общего сюжетного замысла, и в смысле компоновки глав, и в искусстве отделки, и в художественном исполнении»¹. А сам Солженицын описывает этот вариант как перепечатку редакции 1959 года². Тем не менее процесс перепечатки с правкой не исключает возможности переработки и внесения дополнений.

В-третьих, положиться на автобиографическую достоверность романа «В круге первом» было бы неблагоприятно. Солженицын однажды

¹ Петрова М.Г. Судьба автора и судьба романа // Солженицын А.И. В круге первом / под ред. М.Г. Петровой. М.: Наука, 2006. С. 664. В этом первом научном критическом издании романа подробно освещаются проблемы вариантных текстов, в том числе и неопубликованных. (В настоящей статье сложная история дальнейшей авторской обработки романа в период после «Ивана Денисовича» не учитывается.)

² См.: Александр Солженицын: Из-под глыб: Рукописи, документы, фотографии: К 95-летию со дня рождения: [Выставка в ГМИИ им. А.С. Пушкина, 9 декабря 2013 – 9 февраля 2014] / [авт.-сост. Н.Д. Солженицына и Г.А. Тюрина]. М.: Русский путь, 2013. С. 187–191.

предупредил, что «[в]ообще не следует придавать серьёзное значение “прототипам” – это только случайные толчки для автора <...> а до 80% содержания – всё художественный вклад автора»¹.

Вполне возможно в данном полемическом контексте, что Солженицын намеренно преуменьшает автобиографичность текста, но, как бы то ни было, картины вымышленного Кондрашева бесспорно не дотошно воспроизводят увиденное эзком Солженицыным в марфинской мастерской Ивашева-Мусатова в 1949 году. Главные прототипы персонажей романа встречались с писателем не только в шарашке, но и потом, на воле, во второй половине 1950-х годов, а значит, как раз во время написания романа «В круге первом». В те же годы Солженицын не раз навещал Ивашева-Мусатова и видел там у него несколько картин, которых он не мог видеть в 1949-м. У писателя живое воспоминание о картинах и разговорах 1940-х и 1950-х годов, как и другое «художественное сырьё», вплетается в ассоциативную ткань и образную систему этого длинного повествования, растущего накануне появления рассказа «Один день Ивана Денисовича».

Вернемся с надлежащей осторожностью к картинам художника Кондрашева, какими они представляются в указанной главе романа. Нержин под тягостным впечатлением от недавнего свидания с женой приходит в глухую часть тюремного здания, где холодная, тесная лестничная площадка служит Кондрашеву студией. По пути он проходит мимо единственной удачной с официальной точки зрения картины художника «А.С. Попов показывает адмиралу Макарову первый радиотелеграф», предназначенной для украшения вестибюля Отдела спецтехники. Известно по другим источникам, что эта картина действительно висела у Ивашева-Мусатова в тюремной мастерской в конце 1940-х годов². В романе, однако, она приводится мимоходом, как устрашающий пример соцреалистической халтуры. А все другие картины и эскизы, которые упоминаются и описываются в этой главе, объединяет одно – их никто не берет, ни заказчики, ни другие высокопоставленные охотники до бесплатных предметов интерьера. И тот факт, что на этот продукт нет спроса, вменяется художнику недвусмысленно в заслугу. А почему не берут? Галерея сомнительных картин начинается с огромного полотна «Изувеченный дуб», которое висит высоко над головой Нержина, когда он приближается к мастерской: «Это был Дуб одинокий, таинственной силой растущий на взлёте голой скалы <...>. Изуродованное постоянною рукопашной с постоянно дующими, вырывающими его из скалы ветрами, – это многоуглое

¹ См.: Письмо А.И. Солженицына к М.Г. Петровой, 24 декабря 2004 // Солженицын А.И. В круге первом. С. 625.

² Фото полотна см.: URL: <http://forum.odlr.ru/showthread.php?t=8530> (дата обращения: 24.05.2017). Нет сомнений, что Солженицын видел эту картину в Марфино, как и Морис Гершман, художник, эзк и коллега Ивашева-Мусатова. См.: Гершман М.Д. Приключения американца в России (1931–1990). Нью-Йорк, 1995 // URL: <http://www.sakharov-center.ru/asfcd/auth/?t=page&num=11520> (дата обращения: 04.04.2016).

коггистое упорное дерево <...> никак не оставляло борьбы и цеплялось за гиблое своё место над бездной»¹.

Само по себе изображение неукротимого сопротивления, характерного чуть ли не для всех примеров творчества Кондрашева, вряд ли чуждо официальному искусству. Наоборот, культ борьбы и самопожертвования долго был неизменной его составной частью. Но здесь художник как будто зашел слишком далеко. В его образе мрака, гнета и борьбы нет компенсирующего идеологического противовеса сияющей цели. Исторического оптимизма и в помине нет. Сопротивление грозно абсолютизируется.

А какова решительная, гневная комсомолка, изображенная на портрете «Москва в 1941»?² Фигура балансирует на первый взгляд на грани клише (напоминает патриотический лозунг военных лет «не забудем! не простим!»). Но видим глазами Нержина, как совершается сдвиг к вневременному. Темно-серый противоопричный костюм девушки «виделся как латы рыцарских времен», чувствуется, что художник узрел в ней Орлеанскую Деву, «мадонн[у] гнева и мщения», так что «картины испугались, не взяли, не выставили ни разу нигде»³.

Картины одна за другой настораживают или отталкивают чиновников-заказчиков. На одном натюрморте видим якобы безобидные предметы – кувшин, медный поднос, коричнево-золотая парча – но под кистью художника они обретают новый смысл, превращаются то в горящий щит, то в «накидку кого-то невидимого. И три предмета в их строгом сочетании непобедимо сообщают тебе дух мужества, готовность к борьбе»⁴. Даже пейзажи Кондрашева-Иванова далеко не невинны. Фокальная точка одного из них с названием «Осенний ручей» находится на заднем плане, где между темных силуэтов деревьев «пылала единственная, бунтующая, багряная береза»⁵. В ходе длинной дискуссии Кондрашев отвергает левитанское представление о русской природе как «бедненькой, обиженной, скромно приятной»⁶, и здесь

¹ Цит. по: Солженицын А.И. В круге первом. Нью-Йорк: Harper & Row, 1968. С. 222–223 (4-я ред.) Петрова подтверждает, что описание содержится и в третьей (самой ранней сохранившейся) редакции: Солженицын А.И. В круге первом. М., 2006. С. 756.

² Авторитетных источников с репродукциями указанных работ выявить не удалось. Работы представлены по ссылкам: URL: <https://www.facebook.com/IvashevMusatov/photos> (дата обращения: 18.09.2016) и <https://m.fotki.yandex.ru/users/ivanart/tags/%D0%B0%D0%B8%20%D1%81%D0%BE%D0%BB%D0%B6%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%86%D1%8B%D0%BD/> (дата обращения: 28.05.2015).

³ Солженицын А. В круге первом. Нью-Йорк, 1968. С. 225 (4-я ред.).

⁴ Цит. в примеч. М. Петровой (Солженицын А. В круге первом. С. 757 (3-я ред.)). Фото натюрморта см.: URL: <http://forum.odlr.ru/showthread.php?t=8330> и указанный выше сайт: URL: <https://www.facebook.com/IvashevMusatov/photos> (дата обращения: 18.09.2016).

⁵ Солженицын А. В круге первом. Нью-Йорк, 1968. С. 226 (4-я ред.). Автор удалил слово «бунтующая» в последующих редакциях. Курсив наш. – М.Н.

⁶ Там же. С. 227.

в ранних версиях текста, выраженные бунтарские, революционные качества идентифицируются с самой сутью России и русской природы. «Художник метал молнии, разбрызгиваемые очками: наша русская природа – и торжествует! и возмущается!! и не приемлет покорно татарских копыт!!!»¹

На фоне биографии Солженицына цепкость этого «бунтарского» настроения не удивляет. Уже в 1930-е годы романтическая чувствительность молодого Солженицына вырастает в пылкий революционный романтизм. На смену Лермонтову и Шиллеру приходят превознесение Бориса Лавренева, лозунг «Люби революцию», страстный ленинизм. Подростковая идеализация благородной, героической смерти сливается со стремлением не просто бороться, но обязательно умереть за мировую революцию. Потом, после ареста, юношеские прямолинейность и максимализм постепенно слабеют. Революционно настроенный эзк в лагере оказывается своего рода «декабристом без декабря»². Усиливается склонность к сдержанности и созерцанию. Этот процесс, неровный, наполненный напряженностями, красной нитью пронизывает лагерные писания Солженицына 1950-х годов. Угасший было бунтарский пыл время от времени вспыхивает вновь. Возвращается порыв встать на борьбу против сталинской узурпации революционных идеалов, во имя новой, очищенной России, разжигаемый прежде всего личным опытом забастовки в экибастузском лагере и примером возникновения и кровавого подавления Кенгирского восстания. Если в 1951 году Солженицына потянуло влиться «с винтовкой в русское протяжное “ура!”»³, то в 1959-м нота воинствующего сопротивления режиму раздается четко и ясно в киносценарии «Знают истину танки». Эта громогласная ода вооруженному восстанию в лагерях ГУЛАГа была написана практически на одном дыхании с лаконичностью и недосказанностью сравнительно счастливого дня Ивана Денисовича, и была, как Солженицын сам признал, ближе к нему в то время по «духу». И если вернуться к картинам Кондрашева-Иванова, то можно узнать из переписки Солженицына с Зубовыми, близкими его друзьями в кок-терекские годы, что вечный бой «Изувеченного дуба» и другие картины Солженицын увидел впервые не в Марфине в конце 1940-х годов, а по обновлению знакомства с Ивашевым-Мусатовым в 1957 году – то есть во время доработки первой редакции романа «В круге первом» и накануне написания «Ивана Денисовича»⁴.

Но как обстоит дело с последним экфрасисом в главе «Замок святого Грааля» – эскизом Кондрашева к будущей одноименной картине, по его

¹ Цит. в примеч. М. Петровой (Солженицын А. В круге первом. С. 758 (3-я ред.)).

² «Декабристы без декабря» – ранний вариант названия пьесы «Пленники» (1952–1953).

³ Солженицын А.И. «Что-то стали фронтовые весны...» // Солженицын А.И. Протеревши глаза. М.: Наш дом – L'Age d'Homme, 1999. С. 195. Сходное настроение звучит в заключительных строках еще более раннего стихотворения «Воспоминания о бутырской тюрьме» (1946) (Там же. С. 180).

⁴ См.: Письмо А.И. Солженицына к Н.И. и Е.А. Зубовым, 20 ноября 1957 (Солженицын А.И. Собр. соч.: в 30 т. М.: Время, 2011. Т. 2. С. 822. Комментар. В. Радзишевского).

определению, «главной картины моей жизни»¹? Фигура на переднем плане – всадник в полных доспехах и с пикой в руке. Однако картина изображает не ратный подвиг, а момент тихого, возвышенного созерцания. В романе Кондрашев только что убеждал скептика Нержина, что главный постулат марксизма («бытие определяет сознание») сугубо ошибочен, что добро и зло не относительные, а абсолютные величины, что совесть может выдержать натиск окружающей среды даже в лагере: «В человека от рождения вложена некоторая Сущность! Это как бы – ядро человека, это его я! <...> ...Есть в нём образ Совершенства, который в редкое мгновение вдруг выступает. Перед духовным взором!»²

Потом, в подкрепление своей мысли, Кондрашев показывает эскиз, апофеоз абсолютного идеализма с очевидной христианской окраской. Придержав коня на самом краю горной бездны, рыцарь Парсифаль «смотрел туда, перед нами вдаль, где на всё верхнее пространство неба разлилось оранжево-золотистое сияние, исходящее то ли от Солнца, то ли от чего-то ещё чище Солнца <...> стоял в лучистом ореоле невидимого сиреневый замок Святого Грааля»³.

Изображение Парсифаля перед таинственным замком представляет собой сравнительно позднее дополнение к роману. Эскиз был написан Ивашевым-Мусатовым не в Марфине, даже не к концу 1950-х годов, а только в 1961 году. Солженицын видел его за год после, в 1962-м, и сразу решил вставить его в «компактную» перепечатку романа, о которой уже шла речь и над которой он тогда работал. Но здесь не ощущается сдвига в новое направление, вторжения инородного тела, вмешательства какой-то более поздней, мистически настроенной ипостаси автора. Не только Солженицын был уже знаком с донкихотским идеализмом Ивашева-Мусатова и другими примерами художественного воплощения таких взглядов, но сам эскиз плавно вписывается в сеть аналогичных интонаций и сильных визуальных образов, уже существующую в романе и далеко не ограниченную приемом экфрасиса. Вспомним, например, отрешенность от мира марфинских эзков в одной из самых любимых автором глав, «Ковчег». На минуту угнетающее сцепление заколдованных замкнутых кругов неволи и лжесвободы в романе разрывается. Метафора духовного освобождения осуществляется, и массивное каменное здание шарашки трансформируется в легчайший трансцендентный ковчег, трогается с места, летит по ночному московскому небу, и «т[е], кто плыли в ковчеге, были невесомы сами и обладали невесомыми мыслями»⁴.

Вот другой пример, из главы «Церковь Никиты-Мученика». Судьба полковника Яконова перекрещивается с разрушением маленькой церкви Никиты-Мученика, которая некогда стояла высоко над берегом

¹ Солженицын А. В круге первом. Нью-Йорк, 1968. С. 228 (4-я ред.).

² Там же.

³ Там же. С. 228–229.

⁴ Там же. С. 262.

Москва-реки, под сенью огромного старого дуба и с видом на просторную открытую даль – до тех пор, пока в 1930-е годы церковь не изуродовали, а в 1940-х советские заключенные и немецкие военнопленные не построили перед ней на Котельнической набережной одну из огромных сталинских семи сестер¹. Для невесты Яконова, христианки-бунтарки Агнии, церковь эта была в прошлом самым красивым местом в Москве, и колокольня ее символизировала для нее хрупкий голос человеческой совести. «Вот колокол отзвонил», предупреждает она, «звуки певучие улети – и уж их не вернуть, а в них вся музыка. Понимаешь?..»² Стоя двадцать лет спустя в развалинах церкви, с рухнувшей карьерой и замутненной совестью, Яконов наконец-то... понимает.

После сказанного про картину «Замок Святого Грааля» важно подчеркнуть, что в данном случае принадлежность этого наглядного сочетания образов и архитектурных *realia* к ранним этапам эволюции романа не подлежит сомнению.

В переписке с Зубовыми Солженицын намекает на свою работу над этим романом исключительно в зашифрованной или косвенной форме. Там же писатель сообщает об одной поездке из Рязани в Москву, где он разыскал церковь Никиты-Мученика. «Самое поразительное было – найти церковь Никиты-Мученика и убедиться, что она реставрируется (хотя по темпам реставрации это может продолжаться много лет). От её бывшей белокаменной лестницы, спускавшейся к Москва-реке, остались только десяток верхних ступеней, да что-то угадывается ниже по волнам земли и дёрна. Еще ниже – всё снесено и построен небоскрёб Котельнической набережной <...>. Колоколенки нет – её, кажется, взорвали»³.

Год был 1957-й, тот же самый, в котором Солженицын впервые ознакомился с картиной Ивашева-Мусатова «Изувеченный дуб», апофеозом бесконечного сопротивления. И хотя Солженицын с полным основанием ограничивается здесь довольно сухим описанием, другой источник, относящийся примерно к тому же самому времени, дополняет смысл увиденного. Имеется в виду изображение деревенских церквей в миниатюре «Путешествуя вдоль Оки», одном из лирических и одновременно полемических стихотворений в прозе из цикла «Крохотки», созданного с 1958-го по 1960 год. Отдаленные, разобщенные как будто деревенские церкви, «колокольнями стройными, точёными, резными поднявшимися над соломенной и тёсовой повседневностью <...> к единому небу», вблизи оказываются оскверненными развалинами. Вечерний звон, который когда-то «поднимал людей от того, чтоб опуститься на четыре ноги», отзвучал

¹ Богатый подбор изображений храма см.: Дар В. Церковь Никиты Мученика // URL: <http://vladimirdar.livejournal.com/70599.html> (дата обращения: 29.03.2016). Вид на Москву с церкви – см. на фото № 13; вид на церковь с реки до и после постройки высотного дома см. на фото № 06 и 07 (нумерация относится к указанному источнику).

² Солженицын А. В круге первом. Нью-Йорк, 1968. С. 116 (4-я ред.).

³ Письмо А.И. Солженицына к Н.И. и Е.А. Зубовым, 8 июля 1957 (Солженицын А.И. Собр. соч.: в 30 т. Т. 2. С. 804. Комментар. В. Радзишевского).

надолго. «В эти камни, в колоколенки эти наши предки вложили все свое лучшее, все своё понимание жизни»¹.

Такая конфигурация опустелых, разоренных строений или унылых мест заточения, где образы возвышенности, света, прозрачности, невесомости, сигнализируют о внезапном проникновении в высшую суть вещей – характерна, очевидно, не только для романа «В круге первом», а также и для других произведений Солженицына конца 1950-х².

Отголоски описываемых выше переходов и модуляций можно уловить и в нержинском понимании картин Кондрашева-Иванова, показанных в «вечных», лирически насыщенных моментах прозрений у героев романа «В круге первом», и в других произведениях этого периода. Спектр растягивается от сопротивления до *эпифании*, от повторяющегося мотива гордого долготерпения, жизненной стойкости дуба, через открытый бунт, до отстраненного, мистического видения Парсифаля, жаждущего заполучить вечно ускользающий Священный Грааль. Картины переплетены у Солженицына с духом чего-то и трансцендентного, и неотделимо русского, что ни в коей мере не исключает преданности борьбе рыцаря со злом. Творческие начинания этого периода, как и описание картин Кондрашева-Иванова, покоятся на динамическом взаимодействии живых контрастов. Экфрасисы отражают глубоко укоренившиеся, нередко противоречивые тенденции, лежащие в основе рождения Солженицына-писателя в 1950-е годы.

¹ Солженицын А.И. Путешествуя вдоль Оки // Собр. соч.: в 30 т. Т. 1. С. 552–553.

² В крохотке «Озеро Сегден» и рассказе «Матрёнин двор» варьируются аналогичные мотивы.

И.В. Дорожинская

**АЛЕКСАНДР СОЛЖЕНИЦЫН:
ТЕАТРАЛЬНЫЕ НЕВСТРЕЧИ. 1960-е**

История незнакомых пьес «Свеча на ветру» и «Олень и шалашовка» со зрителями и читателями подробно описана Александром Солженицыным в очерках литературной жизни «Бодался телёнок с дубом». Писатель показывает этот процесс в широком историческом, общественном, культурном контексте¹. Что могут добавить к этому подробному рассказу документы из архива писателя?

Как известно, ранние пьесы Солженицына, сложенные, написанные еще в лагере и ссылке, вынырнули из законспирированных глубин в 1962 году, сразу после оглушительного успеха «Одного дня Ивана Денисовича». Однако движение к публикации пьес произошло раньше, вследствие самого решения писателя «обнаружиться». Солженицын не только передает Теушам рассказ «Щ-854», позволяя «давать читать» близкому кругу друзей, намечая тем самым свой путь прозаика, но и нащупывает другую дорогу: «В ту осень, мыкаясь в своей норе и слабея, стал я изобретать: не могу ли я всё-таки что-нибудь такое написать, чего пусть нельзя будет печатать – но хоть показывать людям можно! хоть не надо прятать! Так я задумал писать “Свечу на ветру” – пьесу на современном, но безнациональном материале: о всяком благополучном обществе нашего десятилетия, будь оно западное или восточное»². Известно, что на домашнюю читку написанной пьесы были приглашены в том числе и друзья жены Л.С. Каменномостского, бывшей актрисы Малого театра³. Так, в узкие театральные круги проникают сведения о Солженицыне-драматурге. Позже, в дни триумфального дебюта Солженицына, когда новооткрытого автора донимают просьбами дать новые рассказы, дать интервью, дать

¹ См.: *Солженицын А.И.* Бодался телёнок с дубом: Очерки литературной жизни. М.: Согласие, 1996. С. 52–53.

² Там же. С. 18.

³ См.: *Сараскина Л.И.* Солженицын. М.: Мол. гвардия, 2009. С. 473.

«каких-нибудь “отрывков” в литературные газеты, для исполнения по радио»¹, писатель продолжает продвижение на сцену своих драматургических произведений. Сразу несколько театров выразили желание поставить пьесы Солженицына.

В архиве писателя в Троице-Лыкове хранятся письма четы Павловых – Марии Сергеевны и Дмитрия Сергеевича, связанных с неосуществленной постановкой «Свечи...». Мария Сергеевна в прошлом была актрисой Малого театра, Дмитрий Сергеевич, актер театра, в 1963–1966 годах руководил труппой. Три письма свидетельствуют о горячем желании труппы непременно получить пьесу Солженицына. Так в письме от 14 апреля 1963 года² Мария Сергеевна весьма эмоционально сетует на несостоявшееся чтение пьесы и недоумевает по поводу бездействия писателя в условиях колоссального общественного интереса к его творчеству, не подозревая, разумеется, о сложнейших перипетиях творческой биографии Солженицына. Любопытно также, что корреспондентка, используя в финале письма неполную цитату из «Горя от ума» («*Рассудку вопреки, наперекор стихиям*»), невольно сближает фигуру писателя с Чацким. Очевидная идеологическая оппозиционность живого Солженицына словно заставляет корреспондентку цитировать театрального классического оппозиционера. Конечно, при этом М.С. Павлова не догадывалась, что Солженицын вел в это время напряженную борьбу, отстаивая собственную художественную самостоятельность и перед чиновниками от литературы, и перед А.Т. Твардовским.

«Уважаемый Александр Исаевич,

Прошло больше 2-х недель, как я Вам отправила письмо, но почему-то никакого ответа от Вас не последовало...

Что же произошло? Неужели что-то Вас во время Вашего пребывания в Москве отпугнуло и оттолкнуло от нас?! Не хочется в это поверить. <...>³

Учитывая обстоятельства сегодняшнего дня, мне кажется, что Вам хорошо бы было заняться сейчас своей пьесой (которую Вы хотели у нас читать), так как сейчас есть реальная возможность начать ее работать, с тем чтобы до конца года она увидела бы свет. Причем на Ваш выбор есть две возможности, то есть два театра. Но опять-таки я Вам это пишу, не будучи уверена в том, как Вы это примете...

Рецензии на “Матрёну” Вы, конечно, читали (“Известия”, “Огонек”)⁴. В обоих

¹ Солженицын А.И. Бодался телёнок с дубом. С. 51.

² Датируется по помете, сделанной на письме рукой Н.А. Решетовской.

³ Опущен фрагмент, не имеющий отношения к теме нашего исследования.

⁴ Имеются в виду статьи с критикой рассказов Солженицына, которые стали появляться в советской печати с февраля 1963 года. «Пора моего печатания промелькнула, не успев и начаться. Масляному В. Кожевникову поручили попробовать, насколько прочно меня защищает трон. В круглообкатанной статье он проверил, допускается ли слегка тяпнуть “Матрёнин двор”. Оказалось – можно. Оказалось, что ни у меня, ни даже у Твардовского никакой защиты “наверху” нет... Тогда стали выпускать другого, третьего, ругать вслед за “Матрёной” уже и высочайше-одобренного “Денисовича”, – никто не вступался...» (Солженицын А.И. Бодался телёнок с дубом. С. 86).

случаях авторы (хотели они этого или нет) лишний раз подчеркнули достоинства и ценность рассказа. Это с одной стороны, а с другой – вызвали протест у читающих рассказ, и мне думается, что в эти дни Вы получили не одно письмо возмущенных необоснованными обвинениями в Ваш адрес. Почитателей Вашего таланта во много раз больше, чем завистников...

Снова возвращаюсь к началу своего письма: неужели Вы не хотите нас больше знать? Но если это так (о чем, до слез, не хочется думать), так хоть скажите почему? И если Вы “рассудку вопреки” окажетесь правы – я не стану больше Вам докучать.

Мария Сергеевна.

Привет от меня и Д.С. Наталии Алексеевне»¹.

Письма Павловых, несомненно, нужно связать еще и с личностью режиссера театра, Леонида Викторовича Варпаховского. Бывший зэк, отбывавший немалые сроки, в том числе и на Колыме, после реабилитации сначала работал в провинциальных театрах, потом с 1957 года был главным режиссером театра имени Ермоловой, а с 1962-го – режиссером Малого театра (в этом и заключалась, вероятно, указанная М.С. Павловой возможность выбора Солженицына между двумя театрами). Насколько режиссер был готов к сотрудничеству с писателем, свидетельствует письмо от Л.В. Варпаховского, полученное 13 июня 1963 года:

«Многоуважаемый Александр Исаевич!

Я всё еще нахожусь под впечатлением нашей встречи и до сих пор не перестаю думать о ней. Ваш удивительный талант захватил не одного меня, но я испытываю еще особое чувство из-за близости увиденного и пережитого. Читая “Один день Ивана Денисовича”, я вспомнил всё, даже запах сырых стружек в бригаде плотников, запахи стланика в медпункте и баланды в столовой, запах спящих голодных людей, перемешанный с запахом прелой одежды.

И всё-таки главное не в этом – Ваш талант очень близок мне своей человечностью, и я ощущаю у Вас ту неторопливость, тот свет и покой, которые сродни любимому мною Толстому.

Видимо, не случайно, когда я недавно поставил в Киеве “На дне”, раздались голоса, что я поставил “Один день Ивана Денисовича”. И дело совсем не только во внешнем сходстве, как мне кажется, во взаимной близости к толстовской формуле: “Добро всегда в душе нашей, и душа добро, а зло привитое”².

Я знаю о Вашей пьесе, которую начинали репетировать в театре “Современник”, и Вы должны понять, как мне важно прочитать ее. И хотя я также знаю, что репетиции временно прекращены, я всё же очень прошу Вас дать мне возможность познакомиться с пьесой.

¹ Письмо М.С. Павловой к А.И. Солженицыну, [14 апреля 1963] // Архив А.И. Солженицына. Автограф. 2 л.

² Цитата из «Юности» Л.Н. Толстого (1857).

Буду очень рад, если это письмо застанет Вас в Москве и Вы позвоните по телефону Е2-97-54.

С чувством благодарности и глубокой симпатии

Ваш Л. Варпаховский

P.S. Посылаю Вам очень плохую фотографию макета моей киевской постановки “Дна”. Все же на ней можно разглядеть двухэтажные нары, длинный деревянный стол в центре и отгороженную досками “кабину” Пепла¹.

Мой почтовый адрес: Москва, Б-78, Садово-Спасская, 21, кв. 133,
Леонид Викторович Варпаховский².

Размышления Варпаховского очень интересно соотносятся с рассказом Варлама Шаламова о нем Солженицыну в письме (май 1964): «Знаете, кто у меня был недавно? Варпаховский. Я ведь как-то говорил, что знаю его по Колыме. Мы ехали в одном этапе в 1942 году в спецзону “Джелгала” – один из сталинских Освенцимов того времени. Меня туда довели, там и осудили через несколько месяцев. (На десять лет.) Для этого, наверное, и везли. А Варпаховского отстояли на последней ночевке этапа его колымские друзья. И года через два после этого я с Варпаховским встречался. Сейчас он приехал ко мне за “Колымскими рассказами” – где-то услышал о них, и я ему дал читать. Я говорю:

– Вы, Леонид Викторович, держали ведь в руках отличную пьесу – “Свечу на ветру” Солженицына?

– Я читал. Мне показалось похоже на Леонида Андреева. Вот где бы прочесть “Олень и шалашовка”? У Вас нет?

– Нет. А на Андреева походить плохо?

– Да. Сила Солженицына в его реализме. Не правда ли?»³

Любопытно, что пока М.С. Павлова ведет переговоры о работе над «Свечой...», Л. Варпаховский делает не одну попытку познакомиться с «Оленем и шалашовкой». Очевидно, что режиссер с эковским опытом уже сделал внутренний выбор в пользу еще не читаной реалистичной пьесы о лагере. Не случайно и в письме Солженицыну он напрямую говорит, что в его постановке хрестоматийной горьковской пьесы «На дне» зрители увидели соотнесенность с актуальным «Одним днем Ивана Денисовича». Однако желание Л. Варпаховского не осуществилось.

Новая попытка поставить «Свечу на ветру» была предпринята Анатолием Эфросом в Ленкоме. Инициатором оказалась режиссер Маргарита Микаэлян. Историю своего знакомства с пьесой Солженицына она излагает в письме 19 сентября 1964 года:

¹ Черно-белая фотография (действительно, плохого качества) сохранилась вместе с письмом.

² Письмо Л.В. Варпаховского к А.И. Солженицыну, 13 июня 1963 // Архив А.И. Солженицына. Машинопись. 1 л.

³ Письмо В.Т. Шаламова к А.И. Солженицыну, май 1964 // Шаламов В.Т. Воспоминания. Записные книжки. Переписка. Следственные дела. М.: Эксмо, 2004. С. 724.

«Уважаемый Александр Исаевич!

В начале лета я узнала от Вячеслава Всеволодовича Иванова о том, что Вы написали пьесу. Вы не представляете себе, как это известие меня взволновало. Мне захотелось тут же достать ее, приехать, позвонить. Но Вы решили доработать пьесу, и переговоры пришлось отложить на осень.

Осень наступила... И уже в который раз я звоню Вячеславу Всеволодовичу, чтобы узнать, есть ли вести от Вас. Он посоветовал написать Вам.

Главный режиссер Театра Ленинского комсомола А.В. Эфрос с нетерпением ждет встречи с Вами. Он стремится создать новый театр. Новый не в смысле том, что будет что-то ультра-новое. Ни в коем случае! Новый – возвращение к подлинному, правдивому.

Если работа над пьесой завершена и Вы согласились бы меня познакомить с ней, то как это сделать?

А может быть, Вы разрешите приехать к Вам на два часа и прочесть?

Так как театр начнет свой сезон в десятых числах октября, я просила бы Вас написать мне домой.

С искренним уважением *М. Микаэлян*

Мой адрес: Москва, Г-69, Мерзляковский пер., д.5/1, кв. 7.

Микаэлян Маргарита Александровна. Т. К4-64-83»¹.

Далее от Солженицына последовало приглашение приехать в Рязань, чтобы прочитать пьесу, обсудить ее. В архиве сохранилась копия его ответа от 10 октября 1964 года, из текста видно, как живо писателя затронула встреча с Микаэлян: письмо служит продолжением разговора с режиссером.

«Уважаемая Маргарита Александровна!

Вспоминая наш разговор и оставаясь согласным с большинством Ваших пожеланий, я, однако, испытываю потребность несколько возразить Вам по поводу самых общих Ваших замечаний (тех, которые Вы назвали “профессиональными”).

Вы говорили как о неподлежащем сомнению:

“если в пьесе задается вопрос, на него должен быть и ответ”

“каждое действующее лицо должно участвовать в конфликте” и др.

Я понимаю, что это – установившиеся постулаты драматургии. Но я ощущаю не только их традиционность, но и искусственность. Ведь в жизни многие вопросы и явления повисают без ответа. Так же и люди, которых мы, бывает, касаемся во время переживаемого нами конфликта, вовсе не обязательно в этом конфликте участвуют, скорей даже нет. Но и своим оторванным и безмятежным состоянием они могут окрасить нам переживаемое.

Я говорю это Вам не потому, что отвергаю Ваше предложение о Тербольме (наоборот, я его принял, и получилось лучше), а лишь потому, что я в общем виде никак не могу принять, что в драматургии существуют непреходимые постулаты (да, вот еще один “театр материален”). С одной стороны история говорит нам, что не раз появлялись драматургии, не похожие на общепринятые представления

¹ Письмо М.А. Микаэлян к А.И. Солженицыну, 19 сентября 1964 // Архив А.И. Солженицына. Автограф. 1 л. с об.

о ней. А потом как-то привыкалось. С другой стороны, Вы лучше и больше меня вспомните в нашей современной драматургии такие пьесы, которые построены были как будто по всем канонам, и сыграны хорошо, и встречены тепло – но через два сезона выветрились и уже будто их и не было.

Так же и долгие реплики. В общем виде, конечно, они не хороши. Но если пьеса претендует быть в какой-то мере образовательной, то кое-где, наоборот, деление длинных реплик ненужными вставками – искусственно.

Я это всё написал только лишь чтобы доказать, что не пришлось в тот вечер. По Вашим же конкретным предложениям я сделаю всё, что смогу. Но, увы, не больше!

Видимо, все-таки, к 1-му ноября я пьесу отпечатаю.

С самыми добрыми пожеланиями

*Александр Солженицын*¹

Замечательно, что Солженицын в этом письме твердо формулирует свои важнейшие принципы, от которых не намерен отказываться: исходить в пьесе не из неких традиционных позиций или не быть их низвергателем, но следовать за самой жизнью. В то же время писатель подчеркивает «образовательную» роль своей пьесы, и ради этого не допускает приемов облегчения восприятия.

Позже «Свечу на ветру» прочитал А.В. Эфрос и письменно изложил свое мнение Солженицыну. Как М.А. Микаэлян, режиссер отмечает трудность постановки пьесы и вследствие оригинальности содержания, и вследствие особенностей ее формы.

«Дорогой Александр Исаевич!

К сожалению, прочел Вашу пьесу не тогда, когда обещал, а только сегодня. Нахожусь под ее впечатлением. Не скажу, что мне понравилась каждая страница, но от ее сути – я был все время, и сейчас нахожусь, в таком состоянии, в каком находится обычно Ваша Альда, когда не влияют на ее биотоки.

Мне как-то совестно давать Вам советы. Одно только замечание: пьеса много-словна. Если можно было бы сократить многие разговоры без ущерба смысла, просто уменьшится количество слов.

И еще – последняя картина. Не по причине даже содержания она беспокоит, а потому что к финалу она может быть скучна.

Играть Вашу пьесу трудно, так как, по словам Треплева, театр привык показывать, как люди едят, пьют, носят свои пиджаки.

К Вашему произведению мы, конечно, не очень подготовлены.

Тем не менее, Вашу пьесу, мне кажется, ставить необходимо. Деловые мысли по этому поводу, – если Вы позволите, – родятся у меня через несколько дней. Еще раз скажу только, что очень волновался, когда читал Вашу пьесу. Ощущал себя Альдой и Алексом одновременно.

С уважением *Эфрос*²

¹ Письмо А.И. Солженицына к М.А. Микаэлян, 10 октября 1964 // Архив А.И. Солженицына. Машинопись. 1 л. с об.

² Письмо А.В. Эфроса к А.И. Солженицыну, 1964 // Архив А.И. Солженицына. Автограф. 1 л. с об.

Однако общественно-политическая атмосфера в стране ощутимо менялась. «Так по нескольким театрам протаскал я “Свечу на ветру”, но не имела та пьеса успеха у режиссеров», – писал Солженицын в «Телёнке»¹. Последнее из имеющихся в архиве писем М.А. Микаэлян необыкновенно ярко иллюстрирует этот «неуспех».

«Уважаемый Александр Исаевич!
Опять все тянулось... тянулось...
Новостей нет никаких. По-видимому, надо подождать еще.
Как вы работаете? Собираетесь в Москву? Если приедете, обязательно позвоните, у меня есть к Вам маленькая просьба.
Грустно, что нам пока не удалось поставить пьесу.
Эфрос настроен воинственно, но пассивно. Бывает же такое?!
Большой привет Наталье Алексеевне.

Маргарита Александровна»²

В сложный для Солженицына 1966 год «Свечой на ветру» заинтересуется ленинградский режиссер Н.П. Акимов. Его телеграмма с просьбой прислать пьесу также хранится в архиве Троице-Лыкова: «Прошу срочно прислать пьесу. Жду с нетерпением. Акимов». Особую ценность имеет обстоятельное письмо Акимова, где содержатся конкретные деловые советы опытного режиссера по воплощению пьесы на сцене. Обращает на себя внимание исключительно доброжелательная, дружеская интонация письма.

«Дорогой Александр Исаевич!
Простите меня за задержку с ответом: болел гриппом, выпускал премьеру и был отвлечен массой неотложных дел.
Пьеса Ваша мне понравилась. Хотя она и принадлежит к жанру, в котором я очень люблю работать.
Но это интересно, держит внимание и вполне своеобразно.
Я не очень уверен, как будет встречена ее идейная сторона, но об этом очень трудно гадать. Возможно, что при каких-то уточнениях основной мысли (что речь идет не о возврате к природе в духе Руссо, а о правильном, гуманистическом развитии науки), – все устроится благополучно.
Практически я бы посоветовал Вам следующее:
1. С ней надо выступать не в Ленинграде, а в Москве и только там.
2. Надо очень точно решить, с каким драматическим театром стоит связываться. А что начинать надо с театра, а не с чего-нибудь другого – в этом я уверен.
Конкретно: наиболее подходящим театром для этой цели я считаю театр Вахтангова, с которым я близко связан.

¹ Солженицын А.И. Бодался телёнок с дубом. С. 105.

² Письмо М.А. Микаэлян к А.И. Солженицыну, [Б.д.] // Архив А.И. Солженицына. Автограф. 1 л. Помета карандашом рукой Солженицына: «Ответил телефонным звонком».

Там есть прекрасный режиссер – Александра Исаковна Ремизова, мой большой друг. Она ставила там за последние годы самые сильные спектакли.

Я бы очень советовал Вам позвонить ей и дать почитать пьесу.

(Тел. Г1-13-16). Я со своей стороны позвоню ей и расскажу свои впечатления.

Если пьеса потребует некоторой доработки – есть полный смысл над этим потрудиться. Этому режиссеру я абсолютно верю, к чему и Вас призываю.

Надо решить – для стола эта пьеса или для сцены. Вариант печки я решительно отвергаю!

Посылаю Вам фотографию, снятую у меня в кабинете¹.

Жму Вашу руку.

Непреренно подумайте о комедии для нас!

Ваш Н. Акимов

19/11 66

Вчера прочел Ваш рассказ в “Новом мире”². Очень понравилось³.

А.И. Ремизова, режиссер Вахтанговского театра, живо откликнулась на обращение Акимова, но спектакль так и не состоялся.

История театрального невоплощения другой пьесы Солженицына – «Олень и шалашовка» – начиналась с горячего желания режиссера Олега Ефремова поставить ее в «Современнике». Солженицын писал в «Телёнке», что, работая над пьесами в лагере и ссылке, он «держал в представлении единственно виденные им театральные спектакли провинциального Ростова 30-х годов, которые уже тогда никак не соответствовали мировому театральному уровню»⁴. Теперь он посещает московские театры, в том числе спектакли «боевого» «Современника». В архиве писателя сохранились контрамарки двух спектаклей с надписанными рукой писателя названиями пьес. По воспоминаниям Н.А. Решетовской, Солженицына «поразила условность декораций» спектакля по пьесе Э. Де Филиппо «Никто» и особенное воодушевление труппы, которой было объявлено о присутствии писателя в зрительном зале⁵.

Хотя в глазах правительственных функционеров «Современник» был «дерзким, подрывным, беспартийным», а Твардовский прямо предупредил писателя против «театральных гангстеров», запрещая передавать пьесу в театр, Солженицын заключает договор на постановку «Оленя и шалашовки» в «Современнике». Затем следует читка пьесы автором. Актер Михаил Козаков вспоминал, как его удивили не только «грандиозные»

¹ Фотография, о которой идет речь, в архиве А.И. Солженицына не выявлена.

² Речь идет о рассказе Солженицына «Захар-Калита», опубликованном в № 1 журнала «Новый мир» за 1966 год.

³ Письмо Н.П. Акимова к А.И. Солженицыну, 19 ноября 1966 // Архив А.И. Солженицына. Автограф. 1 л. с об.

⁴ Солженицын А.И. Бодался телёнок с дубом. С. 17.

⁵ См.: Решетовская Н.А. Александр Солженицын и читающая Россия. М.: Сов. Россия, 1990. С. 86–87.

ремарки, предписывающие художнику отделить сцену от зрителей колючей проволокой, проложить через зал помост, по которому будут гонять зэков, поставить лагерные вышки, часовых, но и указания, какой должна быть программка спектакля: она должна иметь словарик-вкладыш с переводом лагерного жаргона. Однако в 1960-е пьеса «Олень и шалашовка» поставлена так и не была. Вот как видел процесс отказа театра от пьесы М. Козаков:

«Были уже распределены роли. Мы собирались, отложив всё, сразу же взяться за работу над пьесой. А что? Солженицын в фаворе, он выдвинут на Ленинскую премию. Н.С. Хрущев поднял книгу про “Денисыча” над головой и заставил Пленум партии аплодировать ее автору.

Но задний ход был дан стремительно. Правда, не впрямую. Не открыто. Низшее начальство – управление культуры – не разрешало начать репетиции, но и запрет пьесы был не их прерогативой. Ее отправили самому Хрущеву. Мы ждали. Референт Хрущева Лебедев дал ответ отрицательный. Пьеса легла в сейф театра навсегда. Какое там “навсегда”! Она находилась там, пока ее можно было держать, а вскоре и это оказалось небезопасным, и сейф опустел»¹.

Любопытно, что в это время Солженицыну поступило предложение ставить его пьесу за границей – в Будапеште. Однако режиссер, приславший драматургу письмо, прекрасно знал театральную ситуацию в «Современнике», – Казимир Карой в конце 1950-х проходил стажировку в Ленинграде и Москве. Вероятно, поэтому письмо на бланке издательства «Корвина», написанное не совсем правильным русским языком, удивительным образом сочетает необходимые официальные обороты с прорывающейся живой интонацией.

«Уважаемый товарищ Солженицын!

До нас дошли сведения, что Вы написали пьесу “Олень и шалашовка”. Венгерская публика, которая с большим интересом и признанием приняла Вашу превосходную повесть, с такой радостью увидела бы на сцене Вашу пьесу. Наш театр в Будапеште – театр новых, современных произведений, по духу наиболее соответствующий советскому театру “Современник”, и мы очень бы хотели обогатить наш репертуар Вашей драмой. Поэтому обращаемся к Вам с просьбой выслать в адрес нашего театра один экземпляр рукописи, даже если у Вас сохранились только черновые экземпляры.

С благодарностью и сердечным приветом

директор театра им. Йокаи

*Карой Казимир»*²

Ответ Солженицына показывает, почему выпустить неопубликованную пьесу за границу нельзя.

¹ Козаков М. Актерская книга. М.: Вагриус, 1997. С. 38.

² Письмо К. Кароя к А.И. Солженицыну, 1963 // Архив А.И. Солженицына. Машинопись. 1 л.

«29.3.63.

Рязань

Уважаемый т. Карой!

Я признателен Вам за внимание.

Сожалею, но в настоящее время выполнить Вашей просьбы не могу. Дело в том, что по существующему в нашей стране порядку, пьесы (как и другие литературные произведения) в рукописи за границу не посылаются. Пьеса может быть послана или после ее напечатания или после того, как она принята Министерством культуры и размножена в отделе распространения. Так мне разъяснили в Иностранной Комиссии ССП.

Мне приятно было узнать о существовании Вашего театра, и я пользуюсь случаем пожелать ему успешной деятельности.

С добрыми чувствами и приветом

[Солженицын]¹

Спектакль по пьесе «Олень и шалашовка» стал возможен только в коренным образом изменившейся общественно-политической ситуации начала 1990-х годов. Олег Ефремов осуществит его в МХАТе в сезон 1992/93 годов. В архиве Солженицына хранится памятная программка, оформленная именно так, как планировалось в 1962/63-м, и программка с автографами актеров, которые участвовали в спектакле осенью 1994 года, когда на нем присутствовал автор пьесы. На последней отражена трогательная деталь, свидетельствующая, насколько писателю был важен и памятен этот спектакль: против имени рано и трагически ушедшей из жизни актрисы Елены Майоровой рукой Александра Исаевича поставлен крест и указана дата ее смерти².

Таким образом, впервые публикуемые письма из архива писателя дополняют, уточняют известные факты творческой истории «Оленя и шалашовки» и «Свечи на ветру», доносят до нас подлинную атмосферу 1960-х годов. Благодарим Наталию Дмитриевну Солженицыну за возможность изучения и публикации этих уникальных документов.

¹ Письмо А.И. Солженицына к К. Карою, 29 марта 1963 // Архив А.И. Солженицына. Машинописная копия ответа. 1 л.

² Исполнительница роли Любы Негневицкой – заслуженная артистка России Елена Майорова трагически погибла 23 августа 1997 года.

О.Н. Мальцева

**О ТЕАТРАЛЬНОМ ПРЕТВОРЕНИИ РОМАНА
А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА «В КРУГЕ ПЕРВОМ»
(СПЕКТАКЛЬ Ю.П. ЛЮБИМОВА «ШАРАШКА»)**

Обращение Юрия Любимова к роману А.И. Солженицына «В круге первом» не было неожиданным. Этих разных художников объединяют особенности их судеб. Они почти ровесники: режиссер младше писателя на год. Оба получили признание. Каждый в определенный момент своей жизни оказался в противостоянии с советской властью. Оба испытывали на себе давление государства, оказались за границей, лишены гражданства и вернулись в страну. Для Любимова постановка стала органичным этапом в мучительном и неотступном размышлении режиссера о человеке и государстве, жизни и смерти, добре и зле.

Спектакль получил название «Шарашка», каким было рабочее заглавие романа, и приурочен к восьмидесятилетию писателя. Премьера состоялась 11 декабря 1998 года. По словам Любимова, поставить роман посоветовал ему сам Солженицын. Рискну предположить, что писатель разделял мысли Достоевского об инсценировании прозы. О том, что «есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической <...> что для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой не соответствующей ей форме»¹. И о том, что для переработки прозаического произведения в драму целесообразно взять один какой-нибудь эпизод или первоначальную мысль и совершенно изменить сюжет. То есть видел в драматурге и режиссере самостоятельного художника, создающего свой художественный мир. Видимо, поэтому писатель никаких рекомендаций режиссеру не давал. Более того, вопреки ожиданиям даже не посещал репетиции. И пришел с семьей прямо на премьеру.

¹ Письмо Ф.М. Достоевского к В.Д. Оболенской, 20 января 1872 (Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1986. Т. 29, кн. 1. С. 225).

Режиссер, как он это часто делал, сам создал сценарий: сократил текст, в том числе редуцировал многие вошедшие в спектакль реплики и по-своему смонтировал части текста. Некоторые герои спектакля созданы на основе не одного, а нескольких литературных персонажей. Как произошло, например, со сценическим Бобыниным. Его реплики составлены из фрагментов текста, которые в романе связаны с инженерами Потаповым и Бобыниным.

В романе существенное место занимают судьбы женщин, связанных с судьбами мужчин. Жизни тех и других исковерканы. И все же литературный мир, по сравнению со сценическим, выглядит едва ли не гармоничным. Мир, представленный на сцене – сугубо мужской. В спектакле есть несколько кратких эпизодов с участием женщин (приехавших на свидание жен арестантов и Клары). Но это дела не меняет. А лишь еще раз обращает внимание на то, что речь идет о людях, насильно помещенных в противостественные условия. И акцентирует перекошенность тюремного мира, которая к тому же многократно отражается в метаморфозах фасад – изнанка, верх – низ, призрачно-истаивающее – вечное, живое – окаменелое.

У Солженицына посвященные Сталину главы расположены подряд, компактно. В театре сцены с вождем пронизывают весь спектакль, чередуясь с эпизодами, где действуют обитатели шарашки. В романе подробно описано множество человеческих судеб. В сценическом мире действующих лиц существенно меньше, и каждое представлено несколькими краткими эпизодами. При этом создается впечатление бесконечного ряда судеб, погубленных в тюрьмах. Причем все без исключения герои запоминаются. Среди них отмечу образы Бобынина и Спиридона Егорова в исполнении Виталия Шаповалова, Сологодина Алексея Граббе, Нержина в исполнении молодого к моменту премьеры Дмитрия Муляра, Абакумова Юрия Смирнова, Челнова Всеволода Соболева, Яконова Феликса Антипова¹. Конечно, качественная работа актеров обеспечена их мастерством. Но не только. Важно, что созданные ими образы, выстроены совместно с режиссером как полноценные части спектакля в целом. И еще. Актеры сумели ярко высказаться в небольших ролях во многом и благодаря тому, что каждый из них в определенный момент спектакля выступает соло, когда режиссер подает его героя будто крупным планом, который чаще всего создается специальным освещением и центральным положением в мизансцене. А иногда – и вокальным высказыванием героя, как в случае со Спиридоном Егоровым.

Вместе с Юрием Любимовым над спектаклем работали художник Давид Боровский, композитор Владимир Мартынов и хормейстер Татьяна Жанова.

На сцене ступенеобразно, как в парламенте, расположены ряды трибун. Моментальный поворот трибун позволяет превращать их в ряды нар и наоборот. Трибуна может превратиться и в тюремную камеру-«бокс» – ящик, в котором пытаются заключенных. Благодаря таким трансформациям мы можем видеть своего рода фасад государства с его демократическим парламентским устройством и через мгновение – то, что скрывается за этим фасадом. При этом центральная трибуна с гербом СССР, расположенная

¹ Состав исполнителей на момент премьеры спектакля.

на авансцене, остается неподвижной. Так что герб как символ государства словно узаконивает фасад, его изнанку и все, что происходит в течение действия. Так же, как гимн, звучащий в момент пытки арестанта Володина, фактически узаконивает это насилие.

Над рядами трибун-нар, «увенчивая» все, высится в белой нише белый памятник Ленину. Причем половина его освещена, а другая остается в тени. Что создает ощущение призрачности фигуры. Иногда характер освещения меняется, и тогда вождь исчезает во тьме, но неотвратимо возникает снова, словно материализуясь из нее.

Белизна монумента перекликается с белым цветом одежды эзков. Эта рифма обостряет различие: с одной стороны – окаменелость, с другой – жизнь, какая бы она ни была. В то же время рядом с камнем становится очевидной хрупкость и мгноvenность жизни человека. И тогда памятник вместе с идеями, связанными с ним, выглядит уже не призраком, не тем, что будто привиделось, а чем-то вековечным. Однажды по нему вдруг проскакивают странные световые зигзаги (это отсветы стекла машины, на которой едет Пряничков по ночной Москве, а реально: отсветы стекла, которым манипулирует актер Золотухин в роли Пряничкова). В эти моменты в фигуре вождя проступает что-то адское.

Сталин в спектакле полемизирует со своим предшественником, но благодаря монументальным интонациям и «надмирности» ночных бдений он уподобляется белому каменному идолу-памятнику. И тогда мир, созданный в спектакле, выглядит нанизанным на ось идол-идол.

Над частью зрительного зала нависает помост в виде полукольца. Вторая половина кольца проходит по сцене. Так возникает круг, по которому прогуливаются заключенные. Они в белых подштанниках и рубахах, том белье, в котором ээки, как поясняет автор романа, сняв надоевшую тюремную шкуру, проводили свободные от работы часы. В отдельных сценах на арестантах поверх белья надет ватник.

В контексте спектакля время от времени эти фигуры в белом воспринимаются как души заключенных. Тем более, что в спектакле звучит и фрагмент романа, уподобляющий шарашку первому кругу ада из «Божественной комедии» Данте. И сами строки поэмы о первом круге ада:

Высокий замок предо мной возник,
Семь раз обвитый стройными стенами...
Сквозь семь ворот тропа вовнутрь вела...
Там были люди с важностью чела,
С неторопливым и спокойным взглядом...
Их облик был ни весел, ни суров...
Я видеть мог, что некий многочестный
И высший сонм уединился там...
Скажи, кто эти, не в пример другим
Почтенные среди толпы окрестной?..¹

¹ Солженицын А.И. В круге первом // Собр. соч.: в 30 т. М.: Время, 2006. Т. 2. С. 8.

Читая их, Любимов как Повествователь указывает на заключенных, находящихся на помосте-круге.

Одновременно хождение бесконечной цепи арестантов по кругу порождает ассоциации и другого рода: с адским бесконечным «хороводом» над пропастью, который запустил Всесильный. В ходе действия на этом узком помосте появляются и другие персонажи спектакля, которые тем самым оказываются объединены с арестантами и воспринимаются как потенциальные узники. Возникает впечатление, что на этом маршруте, на помосте едва ли не вся страна.

Внизу, где полагается быть фундаменту всего этого мироустройства, – темнота зрительного зала. Время от времени из нее слышится голос, и в освещенном проходе зала мы видим постановщика спектакля Юрия Любимова, сидящего за режиссерским столиком. Направляясь к сцене, он становится Повествователем, в то же время оставаясь Актером с явно выраженным отношением к развивающемуся действию. В следующее мгновение изменяется интонация, возникает акцент, и перед нами уже – Всесильный. Но и в эти моменты Актер заметно отделен от персонажа. Прежде всего – благодаря нескрываемому сарказму исполнителя по отношению к своему герою. Странновато, конечно, звучит слово «исполнитель», отнесенное к создателю Театра на Таганке, но в данный момент он – Актер, исполняющий роль одного из героев поставленного им спектакля. На протяжении всего действия он одет в свою обычную одежду: темную куртку и брюки. Кроме переходов от одной роли к другой, которые совершаются на наших глазах, есть еще одна острая деталь. Это роман Солженицына – раскрытая книга, которая постоянно в руках у Любимова. Время от времени он читает текст с листа. Режиссер неоднократно объяснял, что взялся играть роль Сталина, поскольку у него накопилось много материалов о вожде народов. Однако спектакль обнаруживает и другие, едва ли не более существенные резоны. В начале действия Любимов сидит за своим режиссерским столиком. Обращается к помощнику и руководителям отдельных цехов, спрашивая, все ли в порядке, все ли готовы, то есть предстает перед нами именно как режиссер, сочинивший постановку. И в ходе действия за этим столиком мы видим то Сталина, то режиссера, внимательно следящего за тем, как идет спектакль, и иногда буквально дирижирующего происходящим на сцене. То есть режиссер тоже оказывается персонажем спектакля. Таким образом, Любимов предстает в нескольких ипостасях, играет несколько ролей: Актера, Режиссера, Повествователя и Сталина. Все эти персонажи являются героями спектакля.

Режиссер как автор спектакля и Сталин в ходе действия рифмуются: Сталин – тоже своего рода режиссер, автор этого мира тюремной демократии и демократической, для всех то есть, тюрьмы, преобразующий действительность по своему усмотрению. Но рифма одновременно выявляет и пропасть между ними, обнаруживая полюса реализации человеческих возможностей. С одной стороны – художник и творчество, свободная театральная игра, с другой – тиран и насилие, игра, где люди играют навязанные им роли.

Стоит отметить, что в этом спектакле Юрий Любимов в третий раз после ухода из Театра им. Евг. Вахтангова вернулся к актерской профессии. В 1973 году он блестяще исполнил роли Жана Батиста Поклена де Мольера и Сганареля в телевизионном спектакле Анатолия Эфроса «Всего несколько слов в честь господина де Мольера». Затем сыграл роль Фамусова в спектакле «Горе от ума» рок-группы «Оберманекены» (1995, Берлин, проект Алексея Шипенко, режиссер Андреас-Кристофер Шмидт), произведя фурор у публики и вызвав удивление и восхищение молодых (по сравнению с ним) создателей спектакля (в Россию спектакль не привозили). «Шарашка» в очередной раз обнаружила незаурядность Любимова-актера. Впрочем, каждая любимовская репетиция в Театре на Таганке оказывалась не только мастер-классом режиссера, но и демонстрировала поразительную актерскую форму мастера, когда он прибегал к приему показа или просто делал пояснения и замечания актерам.

В спектакле развивается тема шарашки как специфической советской тюрьмы, куда собраны представители интеллектуальной элиты общества. Тема развивается в виде вариаций.

Часть этих вариаций показывает обитателей шарашки в свободное от работы время. В таких эпизодах на сцене ряды нар. Одни заключенные лежат, другие сидят. Иногда герои общаются, прогуливаясь по кругу. Кто-то оказывается на центральной трибуне, той самой, с гербом, обращаясь к коллегам через зал, то есть глядя в это время в глаза зрителям.

Герои предстают в дискуссиях о социальных и философских проблемах, о свободе и несвободе. В разговорах, характерных для мужской компании. В теплых человеческих контактах, в стремлении поддержать друг друга. Или в игре, где, пародируя советское судопроизводство, они устраивают суд над князем Игорем, используя оперу А.П. Бородина. Режиссер акцентирует талантливость узников шарашки разными способами. В частности, в этом суде они со знанием дела мощными профессиональными голосами таганковских актеров исполняют фрагменты из оперы. Герои раскрываются друг другу и нам, зрителям, в небольших эпизодах с несколькими фразами. Исключение составляет довольно объемный диалог Глеба Нержина и крестьянина Спиридона Егорова, переходящий в монолог второго собеседника, который представляет, по сути, горькую историю его жизни при советской власти. Давая такой развернутый портрет крестьянина, Любимов явно напоминает тем, кто забыл или не хочет помнить, что под каток сталинских репрессий попали представители всех слоев общества, в том числе и такие «простые» люди, как Спиридон. А включенная в спектакль длинная реплика Егорова свидетельствует о том, что режиссеру важно показать их отношение к диктатору: «Если бы мне, Глеба, сказали сейчас: вот летит такой самолёт, на ём бомба атомная. Хочешь, тебя тут как собаку похоронит под лестницей, и семью твою перекроет, и ещё мильён людей, но с вами – Отца Усатого и всё заведение их с корнем, чтоб не было больше, чтоб не страдал народ <...>? Я, Глеба, поверишь? нет больше терпезу! терпезу – не осталось! я бы сказал... А ну! ну! кидай!

рушь!!»¹ Начав свою тираду сдержанно, к ее завершению героиня едва не срывается. Спиридон Виталия Шаповалова передает в этом признании такую горечь, что закрадывается сомнение: сдюжит ли ее этот сильный, битый-перебитый жизнью человек.

В других вариациях темы шарашки заключенные предстают в разговорах с чиновниками, проходящих на фоне трибун. В этих эпизодах также приоткрывается понимание героями свободы и несвободы. Одни, как убежденный коммунист Рубин, соглашаются выполнять заказ государства на создание новой техники для манипуляции людьми. Другие, как Бобынин и Сологдин, не принимают власть, но вынуждены с нею сотрудничать. Третьи, как Герасимович и Нержин, отказываются от сотрудничества.

Эпизоды с Иннокентием Володиным (Владислав Маленко) и Дядей Авениром (Валерий Золотухин) тоже являются вариациями темы шарашки. Это герои из разных слоев думающей части общества, которая понимает, что все, а не только находящиеся за колючей проволокой, стали узниками режима. К тому же эпизоды с Володиным в тюрьме представляют своего рода модели издевательств над зэками, от которых не застрахованы и заключенные шарашки. Особенно – если иметь в виду, что часть их отправляют по этапу в лагерь. Это и сцена, где раздетого догола Володина и помещенного в тесный бокс-ящик, подвергают пытке: изуверской процедуре осмотра и допроса, словно стараясь низвести арестанта до ничтожной уязвимой физической плоти. И сцена, где его слепят чудовищной многоваттной лампой. То, что это рядовые эпизоды, показывает расторопная деловитость интонаций, с которыми тюремный служащий командует и задает вопросы арестанту.

Многие сцены завершаются напряженной музыкой, напоминающей тревожное женское пение без слов. Всякий раз она неожиданной волной энергично накатывает и в одних случаях резко обрывается, в других, затихая, продолжает звучать некоторое время в течение следующего эпизода. Иногда несколько таких музыкальных волн следуют одна за другой, а музыкальные налеты завершаются патетическими аккордами, которые ассоциируются с казенно-государственной торжественностью. Именно такие аккорды и начинают спектакль.

Существенную роль в становлении темы шарашки играет мощный профессионально поющий мужской хор, которым в нужные моменты становятся все участники спектакля. Как правило, запекает актер Феликс Антипов, остальные подхватывают. Это монотонное безучастное пение, как ни странно, способствует созданию страстного темпераментного спектакля.

Нередко вокальный эпизод предваряется ударом колокола. Этот звук ассоциируется с колоколом, сопровождающим отход и приход поездов на железнодорожную станцию, а в контексте спектакля, прежде всего

¹ Солженицын А.И. В круге первом. С. 275.

поездов, везущих заключенных¹. Перед каждым вокальным высказыванием участники спектакля останавливаются, где бы они в этот момент ни были, на круге или в пространстве нар. Во время пения они выступают и как хор эзков, и как коллективное лицо от театра. Дирижирует хором хормейстер Татьяна Жанова. Она, как и все герои-чиновники, в военной форме и воспринимается дирижером хора эзков.

Строки, которые поют, в романе являются авторским текстом, частью повествования. Пропетые, в спектакле они оказываются в другой роли.

Часть вокальных высказываний посвящена тюремной повседневности. Причем поются и фразы, которые в тексте романа могут показаться не слишком существенными. Как, например, реплика после беседы инженера шарашки с министром: «Он только жалел, что ради эффекта отказался от роскошных папирос». В вокальном исполнении она обращает внимание на бытовую мелочь, ценную для эзка и не замечаемую людьми за пределами тюремной проволоки. В другом случае действие насыщается горчайшим юмором, когда бесстрастно, как пишутся директивы, Хор поет: «По инструкции слёзы не запрещались».

Отстраненные вокальные реплики о эзковском быте обнажают его нелепость и безысходность. Особенно, когда эти не связанные между собой подробности представляются подряд одна за другой, как они сваливались на голову новоявленного эзка. Так происходит, например, в песнопении, где пункт из правил о свиданиях с родственниками монтируется с описанием жизни заключенных внутри камеры и с представлением состава ее обитателей: «На свидания... тюремное начальство / заставляло переодеваться. <...> / Отказаться... – такого непреклонного сердца / не было ни у кого. <...> / Они передвигались под нарами / “от парашки к окну” / и на третьей неделе / перешли назад / от окна к парашке, / но уже на нары. / И позже по деревянным нарам / двигались снова к окну... / Проходили эту камеру / битые, калёные лагерники, пересылаемые из пещер ГУЛАГа на оазисы шарашек»².

Порой песнопения акцентируют в трагизме повседневного тюремного абсурда метафизические смыслы. Одно из них посвящено способу отметки арестантов на Лубянке: «Женщина в мундире. / С Красной Звездой на груди, / и у неё в толстой книге / Регистрируемых Судеб / каждый проходящий арестант / расписывался сквозь прорезь / в жестяном листе». Другое связано с форматом регистрации эзков на примере одного из новоприбывших: «Володин Иннокентий Артемьевич, / 1919, г. Ленинград... /

¹ Автор одного из докладов на конференции связал этот звук с ударом церковного колокола. Такая ассоциация отторгается спектаклем как целым. Созданный Юрием Любимовым сценический мир далек от веры, религии и церкви. В нем нет места ни храму, ни колокольному звону. Это, в частности, подтверждается и включенным в спектакль требованием Хороброва оставить елку до православного Рождества, поскольку «Елка – это Рождество, а не Новый год!», на которое сослался докладчик. Потому и приходится эзку требовать и пускаться в подобное пояснение, что из советской реальности все это было изъято.

² Солженицын А.И. В круге первом. С. 114, 111.

Хранить вечно». В этом было «что-то мистическое... что-то выше человечества и Земли»¹. Вокальное воплощение строки «Для Иннокентия Володина времени больше не было» – заставляет воспринимать трагическую краткость человеческой жизни на фоне вечности. На этом фоне в одном из песнопений предстает и грядущая пересылка части сотрудников шарашки в лагерь: «Они были еще здесь, / но их уже не было здесь. / Они думали о родных. / Каждому хотелось утешения и надежды. <...> / Ибо и Христос в Гефсиманском саду, / твёрдо зная свой горький выбор, / всё ещё молился и надеялся»².

Благодаря вокальному исполнению текст обретает дополнительную степень обобщения. Песнопения, связанные с отдельными героями спектакля, выявляют типичность их судьбы. Так воспринимается, например, и песнь о профессоре Челнове (актер Всеволод Соболев): «Ему самому... не угрожала ни премия, / ни снятие судимости, ни свобода. <...> / ...Когда-то он выразился о Мудром Отце / как о мерзкой гадине». Так звучит и песнь о Спиридоне Егорове с его тоже погубленной жизнью. Герой запеваёт, а хор подхватывает: «Что любил Спиридон – это была земля. / Что было у Спиридона – это была семья. / Его родиной была – семья. / Его религией была – семья»³.

Порой вокальное исполнение реплики, относящееся к конкретному герою спектакля, возводит ее к суждению о проблемах страны в целом. Как это происходит во время разговора инженера Сологодина (его роль играет актер Алексей Граббе) с функционером госбезопасности Яконовым, когда внутренний диалог Сологодина воплощает хор: «Зачем тебе погибать? Для кого? / Для безбожного, потерянного, развращённого народа?» В хоровом отстраненном пении мысль о народе воспринимается не только как вопрос, терзающий Сологодина, но и как утверждение, в котором звучит характеристика народа.

Одной из составляющих темы шарашки становится своеобразная вокальная притча о монете полкопейки. Полагая, что «все беды страны начались с полкопейки», один из узников шарашки, Каган (Анатолий Васильев), вспоминает, что году в двадцать шестом, в двадцать восьмом, над каждой кассой висела табличка: «Требуйте сдачу полкопейки!» И дальше, уже в виде пения рассказ продолжают запевала и Хор: «И монета такая была – полкопейки. / Вот сперва исчезло полкопейки, / С неё и началось. / Не дают сдачу, хоть тресни. / С тех пор никак и не наладится. / Нищий-то не копейку Христа ради просит, а требует: / “Граждане, дайте рубль!” / За полкопейки не постояли – вот полжизни и потеряли»⁴.

Завершается тема шарашки песнопением о валенках. Актер Дмитрий Муляр пропевает строки, посвященные судьбе зэка, рефрен «Валенки» звучит в исполнении Хора. Так возникает целая вокальная баллада:

¹ Солженицын А.И. В круге первом. С. 376.

² Там же.

³ Там же. С. 272.

⁴ Там же. С. 218.

«Валенки! / Зэк беззащитен перед превратностями судьбы. / Валенки! / Зэк никогда не может быть спокоен / Валенки! / что его не выхватит рука и не потащит на Северный полюс. / Валенки!»¹

Если остальные вокальные составляющие спектакля воплощаются в суровой бесстрастной манере, то эта баллада исполняется с нескрываемым волнением. Здесь театр позволяет прорваться собственной лирике.

Параллельно теме шарашки развивается вторая тема – тема Сталина. Она идет пунктиром, перемежаясь с эпизодами первой темы. В ее становлении также участвуют вокальные хоровые высказывания. В части эпизодов Всесильный общается с подчиненными, будто барин с холопами. Но большинство сцен представляет собой размышления Сталина наедине с самим собой. В романе рассказ о вожде нередко переходит в описание его мыслей. В спектакле Юрий Любимов, ведя повествование, то и дело переключается на акцент Сталина и жесткие, размеренные, менторские интонации вождя. Причем акцент, скорее, даже намек на него, Любимов использует очень аккуратно. О каком-либо утрировании, как это часто случается при воспроизведении акцента, здесь говорить не приходится. Кроме того мастер применяет резкие указующие жесты сложенной в щепоть кисти руки, с чуть согнутым указательным пальцем. Иногда подкручивает ус (воображаемый). На лице часто возникает гримаса крайнего презрения, рассуждает ли он о подчиненных или о народе в целом.

В начале спектакля Любимов выходит с раскрытой книгой. И, то глядясь в текст, то переводя взгляд в пространство, слушает вместе с нами данную Солженицыным характеристику Всесильного как крайне мнительного, осторожного и одновременно недалёковидного человека. Интонации выдают солидарность режиссера с точкой зрения писателя и то, что ему очень важно, чтобы она стала достоянием зала. «Сталин не доверял своей матери. И Богу. И революционерам. И мужикам. И рабочим. И тем более не доверял инженерам. Не доверял солдатам и генералам», – слышим мы записанный на магнитофон голос режиссера. Дальше Любимов читает «вживую», то от своего лица, то «передавая» слово отцу народов, который читает сам о себе: «Не доверял своим приближённым. Не доверял жёнам и любовницам. И детям своим не доверял. И доверился он одному только человеку. Это не был болтун, это был человек дела. Это был – Адольф Гитлер»².

Эта характеристика подтверждается в одной из следующих сцен, где Сталин размышляет о ходе исследований над секретной телефонией в шарашке. Озлобленный на отвечающего за работу Абакумова, который не иначе как «морда наглая, собака», он раздраженно обобщает: «каждый старается обмануть своего Вождя!» И, недоумевая, «Как же можно им довериться? Как же можно не работать по ночам?», – идет к режиссерскому столику, который в этот момент может восприниматься тем самым столом, за которым и проходят ночные бдения отца народов.

¹ См.: Солженицын А.И. В кругу первом. С. 395.

² См.: Там же. С. 73, 74.

Очередной эпизод демонстрирует многослойность создаваемого Любимовым образа, которая с большей или меньшей выраженностью возникает и в других частях спектакля. Выйдя к сцене и смотря в зал, Любимов как Повествователь рассказывает о выборе будущим вождем своей стези: «Одиннадцать лет он кланялся и молился – впустую. <...> Тем решительней передвинул он свою молодость – на Революцию!»¹ Посвящает в сомнения, одолевавшие Кобу, и, продолжая говорить о нем в третьем лице, постепенно переходит к сталинской манере изъясняться, с брезгливостью в интонациях и в мимике, когда речь заходит о людях: «А Революция – тоже обманула... И чёрт ему вообще в этой революции, в какой-то голытьбе, в каких-то больных старухах, чьих-то недоплаченных копейках?» Вопрос «почему он должен любить их, а не себя, молодого, умного, красивого?» – Всесильный произносит, раззадоренный осознанием своего превосходства. А окончание пассажа: «но – о-бой-ден-но-го!!!» – звучит отдельно, через паузу². И не вопросительно, как в романе. Здесь возникает акцентированное утверждение. Его произносит сильно обиженный на судьбу человек. И одновременно – Повествователь, указывающий вероятную причину того, что Коба стал творцом неисчислимых бедствий. И опять Юрий Любимов выступает не только в роли Повествователя. Отчетливо слышен и его личностный голос. Режиссер явно поддерживает версию о комплексах вождя, во многом сформировавших из него злодея. Продолжение реплики: «Только в Батуме Коба ощутил силу власти», – ведется, скорее, от лица Повествователя. Дальше нарастает сталинский тон: «Люди шли за ним! – и вкуса этого уже не мог никогда забыть. Вот это одно ему подходило в жизни». Венчает тираду интонация поучения. Вождь, глядя в зал, разъясняет, в чем высшая ценность жизни: «Ты скажешь – а люди чтобы делали, ты укажешь – а люди чтобы шли. Лучше этого, выше этого – ничего нет. Это – выше богатства»³. И завершает преподанный «урок» смешок самодовольного человека.

В другом эпизоде Сталин философствует на тему взаимоотношений властителя и толпы. Время от времени в его речь вплетаются реплики Повествователя. Начав с вопроса, Всесильный переходит к размышлениям опытного политика: «Недовольные? Пусть недовольные. Они всегда были и будут, со временем люди всё дурное простят, и даже забудут, и даже припомнят как хорошее». И, пренебрежительно махнув в сторону зрительного зала, говорит как о давно понятом, сформулированном и не подлежащем сомнению: «Толпа – это как бы материя истории. Сколько её в одном месте убудет, столько в другом прибудет. Так что беречь её нечего»⁴. У сценического Сталина нет саморефлексии, как у солженицынского Всесильного, который в момент подобных раздумий фиксирует ценность своих мыслей, решая, что их следует записать.

¹ См.: *Солженицын А.И.* В круге первом. С. 59.

² См.: Там же.

³ См.: Там же. С. 60.

⁴ См.: Там же. С. 78.

В самой большой части сталинской темы смонтировано несколько эпизодов, представляющих вождя в разных качествах. Так возникает локальная портретная зарисовка отца народов.

...Вот заглянувший робко Поскребышев (Константин Желдин) напоминает о встрече, назначенной министру. Ответив неопределенно, по сути, отмахнувшись, вождь переводит разговор на более важную для него в данный момент тему. «Слушай, Саша, как там кипарисы в Крыму – рубят?» Те самые кипарисы, которые когда-то напомнили ему о кладбище. Не вполне доверяя утвердительному ответу секретаря, требует цифровую сводку: «Нет ли саботажа». Тут же, вспомнив об «изменнике Тито», сокрушается: «Ай-я-яй! Как я мог так ошибиться?!» Со злостью вспоминает, как он «за глотку держал Тито. И отпустил». И только потом принимает министра Абакумова, огорошив того вопросом: «Ну, что тебе надо?» Тот спешно, почти скороговоркой сообщает «об успехах подготовки покушения на Тито». И тут же, явно угадывая мысли вождя, делится с ним, как «связывает в работе эта отмена смертной казни! Проводить расстреливаемых по бумагам нельзя. И в лагерях припугнуть нечем». Посокрушавшись о том, что «лучших людей всегда кто-нибудь убивает, а худших приходится приканчивать Сталину», вождь строго грозит министру за будущие недоработки, звучно стуча пальцем по трибуне. С готовностью обещает «на днях» вернуть смертную казнь, поскольку и сам об этом «думал». Мгновенно набрасывает план на будущее: «Скоро будет много вам работы, Абакумов. Будем ещё, как в тридцать седьмом». С издевкой спрашивает, не боится ли Абакумов, что его самого первым и расстреляют. Получив развеселивший его ответ: «Товарищ Сталин!.. Так если я заслуживаю... Если нужно...» – вождь хвалит министра, еле подбирающего слова от обуявшего его страха. И, обращаясь к залу, предъявляет программу действий на ближайшее время, обнаруживая гнетущие его очередные подозрения: «Надо усилить наблюдение за настроениями студентов. Надо выкорчёвывать не поодиночке – а целыми группами! Надо переходить на полную меру, которую даёт закон, – двадцать пять лет, а не десять! Десять – это школа, а не тюрьма! Это школьникам можно по десять. А у кого усы пробиваются – двадцать пять! Молодые! Доживут!» И отпускает, было, министра, который все это время стоит, демонстративно старательно записывая наставления вождя. Но вдруг, снова вспомнив о личном, о том, что видимо, давно беспокоит его, останавливает Абакумова: «Стой! Ты православный? А ну, перекрестись»¹. Тот, явно опасаясь подвоха, нерешительно выполняет приказ вождя, столь неожиданный для времени воинственного атеизма. Заслужив похвалу, на ватных ногах отправляется восвояси и, вероятно, не видя ничего перед собой, натывается о дверной косяк.

Сталин же, оставшись один, мучимый страхом смерти, вслух размышляет: «Надо подыскать подворье и подарить патриарху, как раньше дарили. На помин души». Хоровое вокальное пение акцентирует осторожность Всесильного в вопросах веры: «Сталин против Бога никогда не

¹ См.: Солженицын А.И. В круге первом. С. 58, 76, 77, 78.

высказывался». Сам же вождь продолжает размышлять о том, что его тревожит. Всесильного не оставляют мучительные сомнения: «Если Бог есть – Он один знает. Только вряд ли он всё-таки есть. Такую власть иметь – и всё это [указывая на зал] терпеть»¹.

Однако эти проблемы не заслоняют безмерных амбиций вождя. О чем в вокальной форме свидетельствует Хор: «В ночном кабинете Сталин примерил / старые русские погоны / и ощутил в этом удовольствие». Музыкальный характер реплики, как всегда, подает ее как бы крупным планом, обнажая в данном случае важность происходящего для Сталина. Стуча пальцем по погону подошедшего Поскребышева, Всесильный делится обрывками дум о царской династии, о военной форме: «Триста лет дом стоял...»² Показывая на свою штатскую куртку, с сожалением замечает: «А так, в этом нет положительности». И, погладив по-отечески секретаря по голове, отталкивает его, ударив ладонью в лоб, как холопа: «Иди».

Оставшись один, вождь, видимо, в который раз с горечью, которую усиливает хоровое, на этот раз бессловесное пение, предается раздумьям о настигшей его старости. «Что-то меняется с годами. Нет наслаждения едой. Нет острого ощущения в переборе вин», – досадует он, потирая пальцем о палец и акцентируя сожаление об утраченном удовольствии, связанном с гастрономическим гурманством. И сокрушенно продолжает: «Хмель переходит в головную боль. Собачья старость... Старость без друзей. Без желаний. Даже дочь не нужна стала, чужда». Но тут же, без перерыва, обращается с насущными государственными делами к подопевшему, как всегда, вовремя Поскребышеву «Что-то надо было спросить у Абакумова... Гомулка?...» И, мгновенно получив от всеведущего и догадливого секретаря удовлетворяющий его ответ: «Арестован», Сталин продолжает свои размышления вслух. Идя по центральному проходу в глубь зрительного зала и широко жестикулируя, поучительным тоном рассуждает: «Странные люди! Робкие люди! Учишь демократии, разжужеешь, в рот положишь – не берут! Этот народ нельзя держать в неуверенности». Причем завершающую часть реплики: «Революция оставила его сиротой и безбожником, это опасно», – начинает Повествователь. А заканчивает уже сам Любимов, отлично знающий по опыту собственной жизни, что приносят людям революционные потрясения: «Не нужно больше никаких революций! Сзади, сзади все революции! Впереди – ни одной!»³

Но, возвращаясь к сценической площадке и вроде бы продолжая мысль, вспоминает о том, что, судя по всему, давно не дает ему покоя: «Вот молодец – Наполеон. Объявил себя императором Земли». Приосанившись и как бы примеряя этот титул, показывает на себя; проводит рукой вдоль своего тела и мечтательно восклицает: «Как бы это звучало! Император Земли!» Наконец, постукивая по гербу на трибуне, восхищенно добавляет: «Император Вселенной!» В этот самый момент, словно откликаясь на

¹ См.: *Солженицын А.И.* В круге первом. С. 79.

² См.: Там же. С. 80.

³ См.: Там же. С. 56, 81, 74, 83, 55, 84.

мысли вождя, будто по неведомой команде, раздается бравурная песня, здравица вождю: «На радость нам живет товарищ Сталин, / Наш мудрый вождь, учитель дорогой!» Она звучит громко, величественно. Все эски встают в пространстве трибун и, играя в этот момент роль участников какого-нибудь торжественного советского собрания, аплодируют поднятыми над собой руками, поддерживая величание вождя. Сталин с удовольствием смотрит на это и дирижирует ими. И тут же, повернувшись к залу, жестами призывает встать и зрителей. По завершении песни Сталин, покручивая ус, с воодушевлением обращается к залу: «Только что отгремело славное семидесятилетие. И знаете, что поразительно: за всю мою жизнь меня никто не толкнул. Надо обязательно дожить до 90». И, весомо потрясая кулаком, добавляет: «Для общего порядка»¹.

В завершение этой самой объемной части сталинской темы пространство заливаается волной музыки, в которой слышится что-то очень тревожное, возможно предвещающее катастрофу. В проходе зрительного зала темнеет. Любимов проходит к режиссерскому столику.

В дальнейшем тема Сталина возникает реже и небольшими эпизодами. В одном из них вождь выходит к сцене и, обращаясь к зрительному залу, выступает как специалист по языкознанию. Вступая в заочную дискуссию с лингвистом М.Г. Чикобавой, с апломбом заявляет: «Чикобава умудрился написать... антимарксистскую ересь, что язык – никакая не надстройка, а просто себе язык, и что будто бы существует язык не буржуазный и пролетарский, а просто язык»².

В этот момент вступает Хор. Он, словно опасаясь за Чикобаву и предвидя недоброе, но не зная, что предпринять, пускается скандировать звуки: «О-хо-хо-хо-хо, И-и-и-и, Э-э-э-э-э-э, А-а-а-а-а», а потом – и фамилию ученого: «Чи-ко-ба-ва, Чи-ко-ба-ва». Сталин же, с возмущением продолжает: «Осмелился посягнуть на самого Марра. Если язык надстройка, почему он не меняется в каждую эпоху. А если язык не надстройка, а что же он? Базис?»³

В следующих частях темы Сталин, выйдя к сцене, то гневается: «Народ любит товарища Сталина. Это верно. Но только сам народ никуда не годится. Бежали в сорок первом. Народ... И бросили своего вождя. Народ...». То – обрушивается с критикой на своего предшественника: «Ваш Ленин много и безответственно напутал... Кухарка должна управлять! Кухарка должна обед готовить». И добавляет, указывая на себя: «Управлять могут только вожди»⁴.

Кроме этих сцен тема Сталина возникает в нескольких мелких эпизодах, когда вождь неоднократно включается в действие, оставаясь за столиком в центре зрительного зала. Даже в те моменты, когда его заведомо не должно быть. Тем самым словно обнаруживая, что от его ока ничто не

¹ См.: *Солженицын А.И.* В кругу первом. С. 78, 79, 56.

² См.: Там же. С. 81, 82.

³ См.: Там же. С. 82.

⁴ См.: Там же. С. 57, 58.

сокрыто и что длань его простирается повсюду. Например, продолжая сидеть за своим столиком, он деловито и отстраненно задает вопросы Володину, необходимые для заполнения тюремного формуляра: «Фамилия?... Имя, отчество?... Год рождения?... Место рождения?..» После отказа арестованного выполнить просьбу надзирателя раздеться Всесильный резко и отрывисто, словно фельдфебель на плацу, командует: «Догола, бокс! Догола, бокс!» А когда Володин, изнемогая от жажды, поскольку поить арестованных в боксе «не положено», кричит: «Воды! Воды!», то вождь зло иронизирует: «Налейте ему вина. Вина налейте». Нержин, отправляемый по этапу в лагерь, и остающийся в шарашке Бобынин договариваются писать друг другу. И тотчас из глубины зрительного зала слышится: «Между островами Гулага переписки не было»¹. Произнесенное устами Всесильного, это правило звучит, как железное, заведомо не оставляя ни малейшей надежды на почтовые связи заключенных.

К теме Сталина примыкает мотив, связанный с представителями государственного аппарата. Его составляют эпизоды разговоров чиновников с инженерами шарашки. Эти эпизоды, как уже говорилось, участвуют и в становлении темы шарашки. Такие разговоры обнаруживают несвободу государственных функционеров, всех: от надзирателей до министров. Она проявляется в грубости, запугивании собеседника и больше всего – в постоянном страхе, который особенно заметен в сценах с участием Абакумова. Общается ли этот чиновник с подчиненными или с инженерами шарашки, а он делает это в неизменно хамоватой форме, министру снова и снова чудятся какие-то резкие сотрясающие воздух звуки, которые приводят его в ужас и заставляют оглядываться по сторонам. Они слышны только Абакумову и, разумеется, зрителям.

Входят в этот мотив и эпизоды общения функционеров между собой, также полные грубости и запугиваний. Что, например, после беседы Абакумова с функционером госбезопасности Яконовым акцентируется хорошей вокальной репликой «Все это пересыпалось тяжелым матом». Рабская природа госслужащих проявляется и в том, что один и тот же чиновник ведет себя униженно или бесцеремонно в зависимости от того, выше или ниже него по социальному статусу стоит собеседник. К примеру, тот же Абакумов на приеме у Сталина демонстрирует образец подобострастия, а говоря с Яконовым, не только угрожает тому, обещая «сгноить гада», но и, не задумываясь, явно привычно толкает собеседника ударом кулака по голове.

Существенно, что действие завершается диалогом, который звучит и в начале спектакля. На свой вопрос о кипарисах, которые когда-то напомнили ему о кладбище и смерти: «...как там, кипарисы в Крыму – рубят?» – Сталин получает утвердительный ответ. Тем самым круг замыкается, символизируя, что в стране все остается неизменным.

Таким образом, спектакль в целом обнаруживает подобие полифонической форме музыкального произведения с двумя параллельно

¹ См.: *Солженицын А.И.* В круге первом. С. 372, 250, 393.

развертывающимися темами: темой шарашки и темой Сталина, к которой примыкает мотив, связанный со служащими госаппарата. Драматическое действие спектакля развивается в процессе противостояния этих тем.

Строгий суровый облик постановки во многом формируется похожим на монастырский мужским одноголосным низкотембровым хором без инструментального сопровождения. Такой вокал с его бесстрастной, как у летописца, интонацией, отстраняет, укрупняет и обобщает происходящее на сцене, придавая ему черты мифа. Что не мешает зрителю, живущему в контексте истории, движущейся едва ли не по кругу, воспринимать художественный мир спектакля как актуальный.

Слышится в спектакле и звучание реквиема. Такой тон задает происходящему на сцене уже самый первый хорал:

Красные эшелоны идут долго...
Помяни, Господи, тех, кто не доехал!¹

Отпевание, скорбные восклицания реквиема слышны и в тех волнах инструментальной музыки, которые накатывают между эпизодами.

Соотносясь с отдельными слоями содержания романа Солженицына, который определяют и как энциклопедию русской жизни, и как роман-диспут, и как биографический роман, спектакль представляет собой самостоятельный мир. Этот суровый, страшный и эстетически прекрасный мир со всеми его актуальными смыслами важен прежде всего как состоявшееся художественное высказывание. Причем оно ценно не только само по себе, но и как одно из произведений Юрия Любимова, положивших начало уникальному циклу его спектаклей 2000-х годов, которые развиваются по законам, подобным законам музыкального произведения. Подчеркну, что речь идет не о насыщенности спектакля музыкой, хотя это тоже есть, а именно о законах его внутреннего строения, подобных законам музыкальной формы и о соответствующем смыслообразовании сценического целого.

В завершение отмечу, что спектакль шел с успехом больше десяти лет. А.И. Солженицын отозвался о постановке благосклонно. Принял его настолько, что выразил желание посмотреть еще раз.

¹ См.: Солженицын А.И. В круге первом. С. 387.

Е.С. Абелюк

**РОМАН А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА «В КРУГЕ ПЕРВОМ»
В СПЕКТАКЛЕ Ю.П. ЛЮБИМОВА «ШАРАШКА»**

Карт-блани. 11 декабря 1998 года в день 80-летия А.И. Солженицына, в Театре на Таганке состоялась премьера спектакля «Шарашка». Первоначально Ю.П. Любимов собирался делать композицию по автобиографической книге «Бодался теленок с дубом», однако в список произведений, претендующих на постановку, внес и роман «В круге первом». Солженицын посоветовал Любимову остановиться именно на этом варианте и, как вспоминал сам режиссер, дал ему карт-бланш¹, но помог, начертив подробный план той специализированной тюрьмы (шарашки), в которой ему пришлось быть заключенным и работать. До спектакля автор романа сценария не видел – как говорил Любимов, «и мне легче, и ему легче».

Таким образом, сценическую композицию для спектакля скомпоновал сам режиссер. На обложке сохранившегося экземпляра сценария скромно значится: «Адаптировано Ю.П. Любимовым».

Как разглядеть в эпосе пьесу? Несмотря на обилие действующих лиц и параллельную подачу нескольких линий, роман «В круге первом» вполне сценичен. Действие здесь предельно сконцентрировано во времени и пространстве. События укладываются в три дня, с субботнего вечера до середины вторника. Мест действия немного (впрочем, в спектакле ритм сменяющих друг друга коротких эпизодов, в том числе происходящих в разных местах, был очень динамичным). Сцена требует от литературного текста четкого плана, строгой структурированности художественной реальности – роман Солженицына отвечает этим требованиям; он имеет стройную композицию и систему отчетливо соотнесенных персонажей². Кроме того, есть «В круге первом» эпизоды, потенциально обладающие

¹ См.: Любимов Ю.П. «Шарашка» среди империи зла» / записала Н. Агишева // Московские новости. 1998. 29 нояб. – 6 дек. № 48. С. 24.

² О почти математической стройности романа см.: Немзер А.С. Рождество и Воскресение: О романе Александра Солженицына «В круге первом» // Лит. обозр. М., 1990. № 6.

зрелищностью сценических произведений; самый яркий пример: устроенная заключенными сцена пародийного суда над князем Игорем. Эффектное, внешне броское поведение некоторых персонажей (например, Валентули) можно воспринимать как ярко театральное. Кроме того, герои романа обладают такими характерными особенностями речи, что так и просятся на сцену. Еще одна черта, важная для сценической передачи эпического произведения: в романе то и дело встречаются реплики, напоминающие репризы (Юрий Любимов, вслед за близким ему Николаем Эрдманом, очень ценил репризы в тексте, написанном для сцены). Например, как реприза звучит в спектакле реплика дяди Авенира о том, что он «ровесничек» Са-мо-му»¹. А затем и добавление к этой реплике, когда герой выходит на авансцену, к фонарю, и произносит: «Согласись, нескромно мне первому умирать. Хочу на второе место потесниться». Примеров реплик такого рода можно было бы привести много. Стоит также отметить, что некоторые замечания повествователя автор романа подает как ремарки, в скобках. Так, писатель описывает сцену, в которой Сологдин сообщает лагерному начальству, что сжег чертеж шифратора: «Наброска этого больше нет, – дрогнул голос Сологдина. – Найдя в нем глубокие, непоправимые ошибки, я его... сжег» – далее следует комментарий, в скобках: «(Он вонзил шпагу и дважды её повернул.)»². Такое добавление можно прочесть как внутреннюю речь героя, а можно и как реплику повествователя, по функции схожую с ремаркой в постхеховской драматургии. Дальше выясняется, каков был эффект слов Сологдина: «Полковник побледнел», – пишет Солженицын.

«Медицинская» версия. Поставлена была Любимовым «медицинская» версия романа – и это при том, что книга в первоначальной и наиболее жесткой, «атомной», версии была опубликована за 8 лет до спектакля, в 1990 году.

То есть действие – как это было в «атомной» версии романа – могло бы завязываться в связи с тем, что Иннокентий Володин телефонным звонком предупреждал сотрудников американского посольства о передаче советским разведчикам секретных материалов, связанных с производством атомной бомбы. Однако в спектакле начало было отнюдь не таким острым: герой, звонивший из телефонной будки на частную квартиру, изменив голос, предупреждал о том, что ни в коем случае не следует передавать изобретенное лекарство за границу.

Почему же режиссер поставил редуцированную, облегченную версию романа? Может быть, этот вариант был ему как читателю более знаком, ведь именно он ходил в самиздате? Или Любимов считал, что публика все еще не подготовлена к более острому тексту? Эти предположения кажутся маловероятными – и то, и другое не похоже на Любимова, тщательно работавшего с текстом, всегда выбиравшего наиболее яркий вариант. Думаю, причина в другом.

¹ Солженицын А.И. В круге первом. М.: Современник, 1990. С. 439.

² Там же. С. 570.

На первом плане в сценарии был не рассказ о том, как менялись взгляды и психология советского дипломата – эта романная линия вместе с историей семейства прокурора Макарыгина, с которым Володин был связан своим «эпикурейским» существованием, почти не отражена в спектакле. (На сцене ее и невозможно было бы проследить подробно; возможно также, Любимову хотелось приглушить тему героического поведения человека в погонах, в данном случае – Володина.) Остался лишь краткий намек для тех, кто вдумчиво читал книгу, беглое указание на то, что изменило Володина: в конце спектакля появилась сцена, соединившая фрагменты двух эпизодов романа – рассказ о загородной прогулке героя в село с красноречивым названием Рождество и о его поездке к дядюшке Авениру. Таким образом, тема духовного воскресения Володина из спектакля ушла, или почти ушла.

Режиссер сосредоточился на других линиях романа: на жизни заключенных в «шарашке», их спорах, взглядах, истории заключения, согласии или несогласии работать на тоталитарное государство и на психологии осведомительства (линия Руськи), на показе гебешников, следящих за заключенными. Любимов большое внимание уделил сцене свидания заключенных с их женами и таким образом затронул еще одну линию сюжета, показывающую, как живет этим женщинам на «свободе». Он крупным планом изобразил Сталина, и эта линия оказалась одной из главных в спектакле. Рядом со Сталиным зритель увидел фигуры живущих в страхе за свою жизнь и пресмыкающихся перед вождем министра Абакумова, генералов и полковников. Задания Сталина они выполняют за счет рабочего труда ученых, собранных в шарашке.

При этом атомная тема осталась в спектакле, так как она развивалась и в «медицинском» варианте романа – здесь она связывалась с работой заключенных (в спектакле Челнов, а в романе Герасимович говорил: «Мы на этих шарашках преподносим им реактивные двигатели! [ракеты фау!]¹ секретную телефонию! и может быть атомную бомбу? – лишь бы только было нам хорошо? [И интересно?] Какая ж мы элита [если нас так легко купить]?»)». ² Главное же, «атомная тема» соединялась с фигурой Сталина, мечтавшего о мировом господстве, для которого нужны были и новая война, и атомная бомба.

Сказано о главном. Не бояться сокращать текст – это важный для Любимова принцип. Норма любимовского сценария – 50–60 страниц текста крупным шрифтом (естественно, с преобладанием диалогов). Понятно, сколько пришлось ему сокращать в 800-страничном романе. Однако, несмотря на то, что в сценарном варианте многое оказалось купированным, наиболее важные мотивы романа в спектакле прозвучали.

Как уже говорилось, сталинская идея мирового господства воплотилась не только в проектах третьей мировой войны и создания атомной бомбы, но и в обсуждении планов политических убийств. В спектакле, в отличие

¹ В квадратных скобках приводится текст романа, опущенный в сценарии спектакля.

² *Солженицын А.И.* В круге первом. С. 587.

от романа, не говорилось о судьбе болгарского коммуниста Трайчо Костова, но о том, как забывают в таких случаях насмерть, речь шла. Кроме того, Сталин обсуждал с Абакумовым судьбу Иосифа Тито и его окружения. И как хозяин, бросающий лакомый кусок своей собаке, обещал министру перед войной новую большую «чистку».

Рассказываются в спектакле и истории заключенных. Конечно, это касается не всех героев романа, но многих, например Рубина и Бобынина. Звучат споры Нержина и Сологодина. Настроенному на серьезное восприятие уху внятно слышны и «карамазовский» вопрос первого, и «Язык Предельной ясности» второго. Проговариваются идеи Герасимовича, считающего, что пришло время русским техническим интеллигентам сменить в России образ правления, что народ «опустошился» и государством должна править подготовленная элита, а о демократии нужно говорить с осторожностью. Звучат в спектакле и самые важные слова Спиридона, обращенные к Нержину: «Если бы мне, Глеба, сказали сейчас: вот летит ... самолет, на ём бомба атомная. Хочешь, тебя туту как собаку похоронит под лестницей, и семью твою перекроет, и еще мильён людей, но с вами – Отца Усатого и все заведение их с корнем, чтоб не было больше, чтоб не страдал народ. Я, Глеба, поверишь? нет больше терпежу! Терпежу – не осталось! я бы сказал – а ну! ну! кидай! рушь!!»¹

Для романа очень существен образ простора истинной России – он противопоставлен образу России, нафантазированной Сталиным. «Как просторно!» – удивлялся Иннокентий, попав во время прогулки с Кларой на деревенское кладбище². «Оставьте мне простору! Оставьте простору!», восклицал Нержин в спектакле. Для Сталина же Россия – это те места, откуда идут подарки к его юбилею, это пространство, которое следует жестко контролировать. Показывая, какой видится Сталину Россия, Солженицын намеренно заостряет – в романе вождю представляется мертвое, пустое пространство или даже пространство, которого нет: «...вся Россия – придумана (удивительно, что иностранцы верят в ее существование)», – вот как думает Сталин³. Есть в романе и образ пространства другого масштаба – говорится о просторных помещениях Отдела Спецтехники⁴, о просторных квартирах замминистра и других. Но этот более частный мотив из спектакля уходит, а философский остается.

Центральным в романе оказывается мотив Рождества (с ним связан и мотив необходимости возрождения России). У Солженицына он воплощается во всем, начиная с деталей и заканчивая сюжетными поворотами

¹ Солженицын А.И. В круге первом. С. 501.

² Глава в книге так и называется – «На просторе». Вся она – о восхищении героя перед российским простором: « – Так это – Россия? Вот это и есть – Россия? – счастливо спрашивал Иннокентий и жмурился, разглядывая простор, останавливался, смотрел на Клару. – Слушай, я ведь представляю Россию, но я ведь её не-пред-став-ляю! – каламбурил он. – Я никогда по ней вот так просто не ходил, только самолёты, поезда, столицы...» (Там же. С. 299).

³ Там же. С. 152.

⁴ Сохранена орфография романа.

и темами разговоров. В том, что заключенным шарашки очень хочется иметь на Новый год елку. В эпизоде празднования Рождества у немцев, тоже арестантов. В тех сроках, которые отпущены автором для действия романа. В особенностях пространства (марфинская шарашка – главная сценическая площадка романа – расположена в бывшей семинарии), в названии деревни – Рождество, куда попадают Володин с Klarой. В обсуждении заключенными картины Павла Корина «Русь уходящая». И во многом другом, а главное, – в смысле всего сказанного. Звучит мотив Рождества и в спектакле Любимова, правда, куда более приглушенно, чем в романе. «Елка – это Рождество, а не Новый год!», – слышит зритель со сцены¹. Между некоторыми эпизодами звучит колокольный звон. (Напомним: в романе образ колокольного звона возникает однажды, в связи с репликой Володина, говорящего о российских людях: «Им нужны дороги, ткани, доски, стёкла, им верните молоко, хлеб, ещё, может быть, колокольный звон – но зачем им атомная бомба?»².) Впрочем, в спектакле этот колокольный звон можно трактовать и иначе, например как звучащий по России. Кроме того, вместе с музыкой, он оказывается эффектной многозначительной линией раздела между сценами, работает на создание четкого ритма спектакля.

Все вместе заключенные составляют в спектакле своеобразное действующее лицо – Хор, его партии напоминают православные песнопения (композитор В. Мартынов). Надежда на возрождение России звучит в конце спектакля – Хор поет: «Ибо и Христос в Гефсиманском саду, твердо зная свой горький выбор, все еще молился и надеялся»³. Эта реплика «вынута» Любимовым из размышлений повествователя в конце романа о судьбах заключенных, отправляемых из шарашки на этап.

Вместе с тем редуцируется (даже не купируется, а именно редуцируется) линия духовного возрождения Володина.

Перевод на сценический язык. При сокращении текста романа Любимов стремится проиллюстрировать теоретические суждения героев, звучащие во время споров, конкретными ситуациями. Например, сокращается спор Сологдина и Рубина о правящем классе. Герои обсуждают вопрос, есть он в советской России или его нет, – и тут же встык Любимов ставит сцену, в которой от Спиридона в 4 утра требуют идти мести улицу – и на вопрос Нержина «Ты куда, Спиридон?» тот отвечает: «Господа кличут, пайку отрабатывать»⁴, и таким образом отвечает на вопрос о правящем классе.

Любимов не только сокращает романские эпизоды, но и перестраивает. Зачастую это делается для того, чтобы придать им динамичности. Вот как завершается разговор министра Абакумова с заключенным, инженером Пряничниковым, отказавшимся сотрудничать, в романе и сценарии:

¹ Шарашка (В круге первом): По роману А.И. Солженицына / адаптация Ю.П. Любимова. Л. 20. (Личный архив К. Любимовой).

² Солженицын А.И. В круге первом. С. 207.

³ Там же. С. 717.

⁴ Там же. С. 533.

В романе

«Абакумов заторможенным взглядом уперевшись в бессмысленные кривые линии чертежа, уже надавил кнопку в столе»¹.

В сценарии

Абакумов кричит: «Убрать!» И Шикин отталкивает Пряничникова к выходу.

Одна-две фразы романа могли превратиться в развернутый эпизод спектакля. Так, у Солженицына Повествователь рассказывает о том, как в многолюдной камере Бутырской тюрьмы, в которую попал Нержин, появлялись все новые и новые арестанты, и места не хватало: «Войдя в камеру, Нержин вполз чёрным лазом под нары по-пластунски (так они были низки), и там, на грязном асфальтовом полу, еще не разглядысь в темноте, весело спросил: “Кто последний, друзья?” И глухой надтреснутый голос ответил ему: “Ку-ку! За мной будете”. Потом день ото дня, по мере того, как из камеры выхватывали на этап, они передвигались под нарами “от параша к окну”, и на третьей неделе перешли назад “от окна к параше”, но уже на нары. И позже по деревянным нарам двигались снова к окну»². Две последние фразы в спектакле исполняет мужской Хор.

Хор вообще очень много значил у Любимова. Благодаря Хору в иные моменты спектакль начинал напоминать античную трагедию. Как писал критик, строгое мужское, обычно связываемое с монастырским, пение, скорбно возвышалось над прозой³. В вокальных высказываниях Хора звучали фразы из романа, они как бы подытоживали содержание сценических эпизодов. Стоит добавить, что распевы Владимира Мартынова замечательно соответствовали языку солженицынской прозы. У хора был и свой корифей – актер Феликс Антипов. Обычно он начинал партию Хора, остальные подхватывали и продолжали.

Участие Хора в спектакле выглядело, например, так. Челнов говорил о том, что путь от Нила до Иерусалима, который евреи шли под руководством Моисея 40 лет, составлял не более 400 км. Это значит, что Моисей не вел, а водил евреев по Аравийской пустыне. Хор тут же комментировал: «Чтобы вымерли все, кто помнил сытое египетское рабство»⁴.

Реплики Хора могли выглядеть и как иронические: когда Рубин делал вид, что по графику звуковых колебаний голоса он может определить сказанное – только нужна лупа. Хор, встав, пел: «Лупа была ему не нужна, так как делалось это для понта»⁵.

При переводе литературного текста на сценический язык Любимов, как правило, использовал разнообразные метафоры. *Метафоры в оформлении* (когда конструкция декораций, их освещенность или неосвещенность, да и сами декорации многое говорят внимательному зрителю). *Метафоры*

¹ Солженицын А.И. В круге первом. С. 94.

² Там же. С. 204.

³ См.: Карась А. Вокруг А. Солженицына // Независимая газета. М., 1998. 6–12 сент. С. 23.

⁴ Шарашка (В круге первом)... Л. 23.

⁵ Там же. Л. 24.

в пантомиме, метафоры в мизансцене (когда мизансцена в целом прочитывалась как знак какой-то идеи). *Метафоры в актерской игре* (когда многомерный образ создается благодаря подражаниям актера реальному человеку, например, известному политическому деятелю). Все эти виды метафор использовались и в спектакле «Шарашка». Вот примеры немногих. «Шарашка» начиналась в фойе (обычный для Любимова прием), когда еще не дошедший до театрального зала зритель утыкался в большое черно-белое полотнище, испещренное значками, – в карту ГУЛАГа. А войдя в зал, зритель видел огромный деревянный настил, выстланный кругом. Настил служил и дорогой, по которой шагали арестанты, и одновременно воплощал первый круг ада. На сцене – деревянные щиты. Повернутые вертикально, они выглядели как трибуна съезда, с гербом; за трибуной – скульптурное изображение Ленина в полный рост. Развернутые горизонтально, щиты превращались в нары.

Кроме этих метафор оформления (художник Д.Л. Боровский), да и многих других, часто упоминаемых критиками, была еще одна, обычно не описываемая. Правда, «работала» она лишь один раз, к тому же после окончания постановки. Этот спектакль был особым – он был посвящен юбилею А.И. Солженицына. Писателя посадили на сцене; кресло его выглядело очень торжественно; оно было покрыто... газетами. Конечно, неслучайно. В романе «В круге первом» советские газеты упоминаются неоднократно. Газеты читают заключенные; во время поездки с Кларой, в пригородной электричке, Володин учит ее читать газету «Правда» и видеть в статьях ложь. Однако для того, чтобы понять смысл этой любимовской находки, стоит вспомнить еще и сцену приезда Володина к дяде Авениру, в доме которого все было увешано газетами: «...“коврами” были старые пожелтевшие пропыленные газеты, во много слоев зачем-то навешенные повсюду: ими закрывались стекла шкафов и ниша буфета, верхи окон, запечья»¹. А потом дядя раскрывает племяннику тайну этих газет: «...эти жёлтые газеты, во много слоев навешенные будто от солнца или от пыли – это был способ некриминального хранения самых интересных старых сообщений»². Солженицын писал о своем времени, жил его болями, думал об истории и делал историю – это далеко не все смыслы той метафоры на один вечер, которая была изобретена создателями спектакля.

Органичные включения. Зрители Любимова хорошо знают, что он часто дополнял свои сценарии текстами, взятыми из других произведений, нередко они принадлежали перу другого автора. Такие вставки есть и в сценарии «Шарашки». Некоторые ушли (сокращение текста в процессе работы над спектаклем шло постоянно). Так, первоначально Любимов предполагал при первом появлении Сталина вставить в его речь фрагмент из стихотворения «Человек и смерть» (оно Сталину и принадлежало):

¹ Солженицын А.И. В круге первом. С. 438.

² Там же.

Умел, как никто, работать:
Один – и большое поле.
Болело тело от пота,
Но дело – главнее боли!¹

Сталинские стихи были убраны. Зато слова из «Божественной комедии» Данте, которые в романе произносит Повествователь, в спектакле оказались словами вождя. (Надо сказать, что Любимов, игравший Сталина, произносил и слова от автора, но стихи из «Божественной комедии» читал именно «Отец народов».) Естественно, при этом они особенным образом интерпретировались. Знаменитые строки «Земную жизнь пройдя до половины / Я очутился в сумрачном лесу...» звучали после реплики «Каждый старается обмануть своего вождя» и перед словами: «Как же можно довериться? Как же можно не работать по ночам?»² Таким образом, Сталин тоже чувствовал себя в аду. Только это иной ад, нежели тот, в котором пребывают заключенные, – ад, созданный его собственным сознанием, больной фантазией, для которой крымские кипарисы были знаком собственной близкой смерти (отсюда приказ их рубить, звучащий в спектакле дважды, и другие безумные его приказы).

Любимов играл Сталина без привычного кителя и трубки, в мягкой уютной куртке, играл «почти не обозначая грузинский акцент и даже подглядывая для верности в текст, он показал мудрого дьявола, который все понимает про покоренную им страну, играет на слабостях ее народа и ищет ее несовершенную совесть»³.

И при этом дьявол ощущал себя поэтом. Любимов читал «внутренние монологи Сталина, пропевая их как арии, отбивая ритм как в стихах»⁴. Затем Сталин – режиссер и творец происходящего на сцене жизни – шел к режиссерскому столику в зале и превращался в режиссера Ю.П. Любимова. А Хор продолжал комментировать действия вождя – пропевал слова, в романе принадлежавшие Повествователю: «Но и в Сталине есть невидимый внутренний оркестр, под который он шагал»⁵. Образ Сталина давался в спектакле не плакатно, объемно.

В пародийной сцене суда над князем Игорем, разыгранной заключенными, Хор исполнял разложенную на голоса арию хана Кончака из оперы А.П. Бородина «Князь Игорь». Выглядело это так:

Антипов. За отвагу твою, да за удаль твою
Ты мне, князь, полюбился.
Ты мне люб был всегда.

¹ Шарашка (В круге первом)... Л. 1. (Зачеркнуто рукой Ю.П. Любимова.)

² Там же. Л. 6.

³ Фукс О. Страсти по интеллигенции // Вечерняя Москва. 1998. 14 дек. С. 6.

⁴ Карась А. Вокруг А. Солженицына // Независимая газета. 1998. 6–12 сентября. С. 23.

⁵ В романе, в главе «Император Земли», речь о «невидимом внутреннем оркестре Сталина» идет несколько раз – один из примеров: «Какая-то внутренняя музыка нарастала в нем, какой-то огромный духовой оркестр давал ему музыку к маршу» (Солженицын А.И. В круге первом. С. 145).

Все. Ты поверь мне.
Антипов. Не врагом бы твоим, а союзником верным,
А другом надежным, а братом твоим
Мне хотелось бы быть.
Все. Ты поверь мне.

Затем тот же Хор исполнял арию пленника, князя Игоря, обращенную к Ярославне, – «Ты одна голубка-лада...»¹

Появились в «Шарашке» и характерные для поэтики спектаклей Любимова зонги: например, к строчкам из романа «Евгений Онегин», в романе украшавшим портсигар – подарок Потапова Нержину, были добавлены две строки:

Вот как убил он десять лет,
Утрата жизни лучший цвет.
Потом добавили десятку плюс пятак –
В итоге, значит, четвергак².

Актуально. В спектаклях Любимова всегда появлялись актуальные аллюзии, звучали они и здесь.

В романе заключенный Челнов (ученый, руководивший работами в Марфино) рассуждает о том, как выгодны шарашки руководству страны, как дешево они обходятся, – арестанты не получают ни славы, ни денег: «Николаю Николаичу полстакана сметаны и Петру Петровичу полстакана сметаны»³. В спектакле звучало: «Николаю Николаичу полстакана сметаны и Юрию Петровичу полстакана сметаны». Конечно, зритель невольно усмехался, так как принимал реплику на счет Юрия Петровича Любимова. Тот, кто был не очень знаком с историей Таганки, скорее всего, воспринимал ее как шуточную, поклонник театра мог в этот момент думать о режиссерской судьбе Любимова в советское время.

О судьбе А.И. Солженицына сравнительно недавнего времени в спектакле тоже говорилось. Остроумная сцена суда над князем Игорем в романе заканчивается ироническими словами о том, что в нашем гуманном законодательстве вот уже третий год нет смертной казни; наказание лишением свободы сроком на десять лет говорит о подозрительном мягкосердечии прокурора. Зато есть наказание, лишь немногим мягче смертной казни – «объявить врагом трудящихся и ИЗГНАТЬ из пределов СССР! Пусть там, на Западе, хоть подохнет!»⁴ Эти слова, произнесенные со сцены, не могли не ассоциироваться с судьбой писателя. Возникало ощущение, что с течением времени в стране мало что меняется и написанное Солженицыным – про все времена. А слова о том, что смертной казни нет третий

¹ Шарашка (В круге первом)... Л. 46.

² Там же. Л. 18.

³ Солженицын А.И. В круге первом. С. 74.

⁴ Шарашка (В круге первом)... Л. 47.

год, это впечатление только поддерживали – в 1996 году Указом Бориса Ельцина был введен *мораторий на смертную казнь*.

Откликнулся спектакль и на злобу дня.

В результате сокращения от высказываний героев романа остались самые жесткие фразы, наиболее сильные реплики давались на зал. Только два примера из сценария:

Рубин. Разве можно четко указать, кто правит, а кто подчиняется? (*поводил фонарем по залу*).

Герасимович (на трибуне). Это нам и про социализм обещали, а – какие хари вылезли? (*Оглядел зал и всех*.) Всякая партия корежит и личность, и справедливость¹.

Объявляя на сборе трупы о том, что он будет ставить «Шарашку», Любимов сказал: «Вся наша страна – большая шарашка, вся наша жизнь – шарашкина контора»².

Конечно, главной заботой Любимова-сценариста и постановщика было точно прочесть роман «В круге первом» и ярко и убедительно его подать. Однако задачу говорить в спектакле не только о прошлом, но и о настоящем, он перед собой тоже ставил.

¹ Шарашка (В круге первом)... Л. 40.

² Гельзин Г. [Без назв.] // Независимая газета. М., 1998. 16 сент. С. 7.

Г.А. Тюрина

СОЛЖЕНИЦЫН В МУЗЫКЕ

Рассказ о «Солженицыне в музыке» невозможен без размышлений о «музыке в Солженицыне», поскольку музыка имела огромное значение в жизни писателя и этот аспект в освоении поэтики его произведений представляется очень важным. Мы сформулировали несколько возможных направлений исследования взаимоотношений художника с этим видом искусства: 1. Музыка в жизни Солженицына; 2. Музыка в его произведениях; 3. Музыка произведений Солженицына и 4. Произведения Солженицына в музыке – собственно то, чему мы хотели посвятить сегодняшнее сообщение. Прежде, чем говорить об этом последнем, представим некоторые наблюдения по другим перечисленным позициям.

1. МУЗЫКА В ЖИЗНИ СОЛЖЕНИЦЫНА, ЕЕ ЗНАЧЕНИЕ В ФОРМИРОВАНИИ ЕГО ЛИЧНОСТИ И ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТОДА

Главными источниками по этой теме являются свидетельства самого писателя, неоднократно упоминавшего, что музыка была его неизменным спутником в любых обстоятельствах. Вот одно из таких свидетельств, опубликованное совсем недавно. Это выдержка из письма 1953 года ссыльного «навечно» Солженицына подруге матери, М.В. Крамер-Скороглядовой, которая разыскала его после освобождения из лагеря¹. Маленький Саня часто встречался с ней в Ростове-на-Дону, на вопрос корреспондентки, помнит ли он ее, Солженицын пишет:

«Помню, что Вы жили на Малом – между Садовой и Никольской, вход, кажется, в подъезд, и чуть ли не стоял у Вас рояль – и по-моему, Вы должны были давать мне уроки музыки, но потом это расстроилось, вероятно, из-за моей неспособности (как выяснилось в ходе дальнейшей жизни,

¹ См. об этом подробнее: «Саня нашелся!»: Солженицыны и Скороглядовы: письма, воспоминания // Солженицынские тетради: Материалы и исследования. М.: Русский путь, 2015. Вып. 4. С. 40–69.

у меня с музыкой любовь без взаимности: я её люблю безумно, а она меня нет – я лишён всякого слуха – и вместе с тем до боли люблю симфоническую и камерную, особенно фортепьянную. Что за загадка природы?)»¹.

Тема музыки присутствует и в других письмах Солженицын из ссылки, ведь она была одним из немногих утешений в его тамошней одинокой жизни. Звучание этой темы неизменно поэтично: «Осенние ночи и слышимая тишина одиночества – очень приятное и возвышенное сочетание для души, чего нельзя сказать о теле. Осень – моё любимое время года. Это – Чайковский, Шопен, лучшее из Пушкина и Чехова»².

При отсутствии специального, необходимого для освоения профессиональных музыкальных навыков слуха Солженицын в полной мере обладал тем особенным слухом, который необходим *писателю*, а именно – способностью к слушанию и *слышанию* (в том числе в музыкальных произведениях) музыки высших сфер. Это неперемнное свойство истинного художника символически отображено на медали нобелевского лауреата по литературе. На ней изображен юноша – поэт, писатель, художник, внимающий пению музы и передающий эту песнь людям³. Об этой таинственной связи Солженицын много и часто раздумывал. Вот не опубликованная ранее запись из «Дневника Р-17» от 9 июня 1969 года:

«Мне кажется (ощущаю так), что среди разных творчеств, творческих манер есть одно высшее: это когда угадывается стройность мира, план мироздания – и сообщается нам. Так ощущаю Баха, Бетховена, Моцарта, такова вершина европейской музыки, вышедшей из христианства, – и поэтому считаю её непревзойдимой никакую “современной” музыкой. Ибо: расстройств, смятений и отклонений множество, но стройность – одна, Божья. И эта стройность угадана и передаётся Толстым – а Достоевский как бы и не видит её, хотя мечется в озарениях и пророчествах. Но и у Толстого этого идеала тоже недостаточно. У Пушкина! – Пушкин весь на этой стройности. Но он – поэт. Странно, но так бы сказать: литературно мне ближе всего... Бетховен, это как бы предшественник и старший брат. И высшее, чего я мог бы достичь, – это создать литературные аналоги его симфоний и концертов, чтоб романы походили на них по тону, по стройности, по ощущению мира»⁴.

Читатели Солженицына с чутким ухом несомненно слышат это в его книгах. В день открытия нашей конференции Георгий Исаакян рассказывал о представлении оперы Бетховена «Фиделио» в стенах бывшего лагеря «Пермь-36» – и проект возник из созвучия этого произведения с текстом Солженицына, который труппа Пермского театра оперы и балета осваивала в ходе работы над оперой «Один день Ивана Денисовича».

¹ Письмо А.И. Солженицына к М.В. Крамер-Скороглядовой, 14 августа 1953 // Солженицынские тетради. Вып. 4. С. 43.

² Письмо А.И. Солженицына к М.В. Крамер-Скороглядовой, 4 октября 1953 // Там же. С. 48.

³ См.: Александр Солженицын: Из-под глыб: Рукописи, документы, фотографии: К 95-летию со дня рождения: [Выставка в ГМИИ им. А.С. Пушкина, 9 декабря 2013–9 февраля 2014] / [авт.-сост. Н.Д. Солженицына, Г.А. Тюрина]. М.: Русский путь, 2013. С. 258–261.

⁴ Солженицын А.И. Дневник Р-17. 1965–1976 // Архив А.И. Солженицына. Рукопись.

Несомненное влияние на взаимоотношения писателя с музыкой оказало и знакомство (и даже тесная дружба) с великими музыкантами. Вспомним замечательную картину Гавриила Гликмана «Матрёнин двор» (ок. 1980), на которой, конечно, не случайно вместе изображены Александр Солженицын, Мстислав Ростропович, Дмитрий Шостакович и Галина Вишневская¹. Солженицын ходил на концерты, слушание музыки было из редких занятий, которому он уделял время в рамках своего рабочего графика. На протяжении всей жизни на его столе стоял приемник (или проигрыватель), в последние годы – лежало расписание передач радиостанции «Орфей». Постоянное присутствие музыки в жизни писателя и его семьи, несомненно, сыграло свою роль в том, что один из сыновей, Игнат, стал музыкантом².

2. Музыка в произведениях Солженицына

Следствием постоянного сопутничества в жизни является постоянное присутствие музыки, в разных формах, и в текстах Солженицына. Самый очевидный случай – упоминание произведений мировой музыкальной культуры для решения определенных художественных задач. Солженицын часто использует этот прием, ведь характерная черта поэтики Солженицына – через малую деталь, буквально одним мазком передать читателю целый букет смыслов или создать в его душе определенную атмосферу. Один из примеров, иллюстрирующих такую роль музыки, – известный всем фрагмент рассказа «Матрёнин двор», в котором Игнатич и Матрёна обмениваются мнениями после прослушивания музыки по радио:

«Исполнял Шаляпин русские песни. Матрёна стояла-стояла, слушала и приговорила решительно:

– Чудно поют, не по-нашему.

– Да что вы, Матрёна Васильевна, да прислушайтесь!

Ещё послушала. Сжала губы:

– Не. Не так. Ладу не нашего. И голосом балует.

Зато и вознаградила меня Матрёна. Передавали как-то концерт из романсов Глинки. И вдруг после пятка камерных романсов Матрёна, держась за фартук, вышла из-за перегородки растепленная, с пеленой слезы в неярких своих глазах:

– А вот это – по-нашему... – прошептала она»³.

В коротком живом диалоге предстают не только характеры его участников, за ним высится целая система философских, мировоззренческих

¹ В настоящее время картина находится в частном собрании М.Л. Ростроповича и Г.П. Вишневской. См.: Александр Солженицын: Из-под глыб... С. 319, 323.

² Игнат Солженицын (р. 1972) – пианист и дирижер. Буквально накануне нашей конференции, 8 марта 2017 года, в Камерном музыкальном театре им. Б.А. Покровского состоялась премьера оперы Моцарта «Милосердие Тита», в которой Игнат Солженицын выступил в качестве дирижера-постановщика.

³ Солженицын А.И. Матрёнин двор // Собр. соч.: в 30 т. М.: Время, 2006. Т. 1: Рассказы и Крохотки. С. 130.

взглядов автора, отражающая его собственное видение музыки и не только. В частности, музыка в этом фрагменте выявляет тему, которая постоянно присутствует в произведениях Солженицына – разлом народной жизни, чуждость интеллигенции самим ее основам. Вспомним, как в рассказе «Один день Ивана Денисовича» в нескольких репликах заключенных о фильме «Иоанн Грозный» передан целый «трактат» Солженицына об искусстве¹.

3. МУЗЫКА ТЕКСТОВ СОЛЖЕНИЦЫНА

Каждое произведение писателя имеет свое собственное, особое музыкальное звучание, свой ритм – для автора эта сторона работы над текстом была исключительно важной, не меньше, чем, например, композиция. Своя музыка у Крохоток, своя музыка у «Архипелага ГУЛАГа», своя колоссальная многочастная симфония у «Красного Колеса». На звучание текста Солженицын всегда обращает внимание и при чтении произведений других писателей. Об этом можно узнать из очерков «Литературной коллекции». Например, в эссе «Окунаясь в Чехова» то и дело встречаем замечания о звуковой, ритмической стороне разбираемого текста (см. напр., заметки о рассказе «Шуточка» – «Очарование. Стихотворение в прозе. Со светлой грустью. С музыкой»²).

4. СОЛЖЕНИЦЫН И ЕГО ТВОРЧЕСТВО КАК ОБЪЕКТ ОСМЫСЛЕНИЯ, УСВОЕНИЯ, ПРЕДСТАВЛЕНИЯ В МИРОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

Еще в 1963 году Дмитрий Шостакович задумал написать оперу «Матрёнин двор». Если бы это намерение осуществилось, главную партию, наверное, пела бы Галина Вишневская (несомненно, так же гениально, как она исполнила роль Катерины Измайловой³). Как известно, этого не произошло. Творческая встреча на сцене Солженицына и Шостаковича произошла спустя 50 лет, в 2013 году, когда в Большом зале Московской консерватории к 95-летию со дня рождения писателя была представлена столичная премьера программы, составленной из текстов крохоток и прелюдий Шостаковича. Этот замысел возник у народного артиста России Александра Филиппенко и был подхвачен, поддержан с большой любовью и сердечностью «золотым гобоем» Алексеем Уткиным и Государственным академическим камерным оркестром России, которым он руководит. Концерт прошел с аншлагом и стал важным культурным событием Москвы⁴.

¹ « – Кривлянье! – ложку перед ротом задержа, сердится X-123. – Так много искусства, что уже и не искусство. Перец и мак вместо хлеба насущного!» (Солженицын А.И. Один день Ивана Денисовича // Собр. соч. Т. 1. С. 60).

² Солженицын А.И. Окунаясь в Чехова // Новый мир. М., 1998. № 10. С. 162.

³ Речь идет об одноименном фильме, в котором Галина Вишневская исполнила главную роль (Ленфильм, 1966).

⁴ Впервые широкой публике программа была представлена 10 декабря 2012 г. в концертном зале Рязанской областной филармонии. См. об отклике рязанцев на это событие: Солженицынские тетради: Материалы и исследования. М.: Русский путь, 2013. Вып. 2. С. 325–325.

Эта же программа звучала 31 мая 2015 года в зале им. В.И. Сафонова Северо-Кавказской государственной филармонии в связи с открытием первого государственного музея писателя в Кисловодске¹. Напомню, что Александр Филиппенко уже более десяти лет представляет вниманию публики моноспектакль «Один день Ивана Денисовича». Еще один рассказ – «Случай на станции Кочетовка» – в исполнении этого артиста был записан на телевидении в 2001 году (режиссер Степан Григоренко).

Из композиторов, обращавшихся к творчеству Солженицына, в первую очередь, следует назвать Владимира Рябова, который еще в 1981 году, когда писатель на родине был категорически запрещен, посвятил ему симфонию № 3 до мажор под названием «Слушай» (длительность 37 минут)². В 1990 году, после первого прочтения «Архипелага ГУЛАГа» автору книги посвятил симфонию № 4 до минор Михаил Смирнов³. В Новосибирске композитор Елена Демидова сочинила симфонию «Прусские ночи» (длительность 40 минут)⁴. Есть планы по ее исполнению в год 100-летия со дня рождения Александра Солженицына. В 2008 году в память писателя Владимир Мартынов написал произведение под названием «De profundis» (лат. «Из глубины»)⁵.

По книгам Солженицына написаны две оперы. Первая – «В круге первом» – создана в 1999 году французским композитором Жильбером Ами (премьера в Лионской опере состоялась тогда же). Оперу «Один день Ивана Денисовича» Александр Чайковский написал по заказу Пермского театра оперы и балета в год 90-летия Солженицына. Премьера состоялась весной 2009 года в рамках международного фестиваля «Дягилевские сезоны: Пермь – Петербург – Париж». Об этом произведении на этой конференции уже говорилось неоднократно. Оба произведения планируется представить московскому зрителю в юбилейном, 2018 году.

Дважды к творчеству писателя обращались немецкие композиторы. Франк Фойтик сочинил песню для сопрано и оркестра под названием «Der Morgen» (нем. «Утро»). В 2012 году в Германии и России впервые была исполнена музыкальная драма Франца Йохена Херферта «Не напрасно». Композиция составлена для струнного квартета, гобоя, фагота и трех чтецов, читающих фрагменты из книги «Архипелаг ГУЛАГ» в немецком переводе. В ноябре 2012 года исполнение драмы открыло

¹ См. об открытии музея в Кисловодске подробнее: Солженицынские тетради. Вып. 4. С. 272–273.

² Владимир Владимирович Рябов (р. 1950) – композитор, пианист, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, академик Международной академии искусств.

³ Михаил Дмитриевич Смирнов (1929–2006) – композитор, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, создатель и первый председатель Челябинской организации Союза композиторов России.

⁴ Елена Петровна Демидова (р. 1971) – композитор, преподаватель кафедры композиции Новосибирской государственной консерватории, член Союза композиторов России.

⁵ Владимир Иванович Мартынов (р. 1946) – композитор, историк музыки, публицист, лауреат Государственной премии Российской Федерации. «De profundis» впервые было исполнено Филадельфийским симфоническим оркестром в октябре 2008 года, российская премьера состоялась 3 апреля 2009 года.

XXIV Международный фестиваль современной музыки «Звуковые пути» в Малом зале им. М.И. Глинки Санкт-Петербургской академической филармонии. Для этого представления автор музыки адаптировал свое сочинение для исполнения с оригинальным русским текстом.

Еще один фрагмент из «Архипелага...» положен на музыку шведским композитором Пером Эриком Стифом. В сборнике его произведений среди песен на стихи шведских поэтов, Овидия, Шекспира, Гёте, Гейне, Верлена находим песню «Свободен!» (*швед.* «Jag är fri!») – на слова Солженицына о первой ночи после освобождения из лагеря: «СВОБОДЕН! Не могу спать! Хожу, хожу, хожу под луной. Поют ишаки! Поют верблюды! И всё поёт во мне: свободен! свободен!»¹ В сборнике приведен перевод на шведский язык и фонетическая транскрипция русского текста – для тех, кто захочет исполнять этот опус на языке оригинала².

Из новинок последнего времени – композиция пятигорской рок-группы «Agenda», которую возглавляет Янис Георгиади. После прочтения «Архипелага...» он написал песню, которая на 80% состоит из цитат из этого произведения и получила то же название. Не забудем композиторов, которые работали на фильмах и спектаклях по книгам Солженицына. В первую очередь, назовем Вадима Бибергана – постоянного участника всех проектов режиссера Глеба Панфилова. Его музыка к сериалу «В круге первом» (2006) согласно признана несомненной удачей фильма (одной из главных его находок отмечают песни, с которых начинается каждая серия, задавая еще на уровне титров атмосферу эпохи и нужный контекст).

Если говорить о музыкальном оформлении отечественных спектаклей, то главной фигурой в ряду причастных к этому людей является уже упомянутый Владимир Мартынов, музыка которого, написанная для спектакля «Шарашка» (1998), стала одним из главных действующих лиц постановки.

Завершить сегодняшний обзор мне хотелось бы самым исполняемым музыкальным произведением, созданным на текст Солженицына. Это сочинение для хора без сопровождения «Молитва» на слова «Молитвы о России». Впервые оно было исполнено в Малом зале Московской консерватории на концерте памяти автора музыки, Юрия Фалика, вскоре после его кончины, в 2009 году³. С этого же времени оно входит в обязательную программу дирижерского отделения Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова и непременно звучит каждый год на государственных экзаменах по специальности этого отделения. Но и вне связи с учебным процессом оно часто исполняется на концертах хоровой музыки. Предлагаю вашему вниманию запись, сделанную хором Московской консерватории в Малом зале в сезоне 2015/16 годов⁴.

(Звучит аудиозапись.)

¹ Солженицын А.И. Архипелаг ГУЛАГ, 1918–1956: Опыт художественного исследования // Собр. соч.: в 30 т. М.: Время, 2010. Т. 6. С. 370.

² Styf P.E. Siunga i kanon. Uppsala: Pes diktton, 2008. P. 93, 94.

³ Юрий Александрович Фалик (1936–2009) – композитор, дирижер и педагог, народный артист России.

⁴ Запись доступна на музыкальных порталах сети интернет.

Жорж Нива

ОПЕРА ЖИЛЬБЕРА АМИ «В КРУГЕ ПЕРВОМ»

13 октября 1999 года все французские переводчики Александра Солженицына были собраны в театре Лионской оперы. Лион славился и еще славится своими мировыми премьерами современных опер. С 1969 года их было более сорока. В тот день состоялась премьера оперы Жильбера Ами «В кругу первом». Клод Дюран, директор издательства «Файар», нас пригласил. Мы познакомились с композитором.

Маэстро было тогда 63 года. Сейчас ему больше 80-ти. Но он бодр и не перестает работать и сочинять. Я его навестил в январе сего года. Он живет под Парижем, в Курбевау. И, совершенно случайно, в двух шагах от деревянной русской православной церкви. Но за церковью – небоскребы Ля Дефанс.

В 1976 году Ами основал новый филармонический оркестр Французского радио. С 1984 года возглавлял Лионскую консерваторию. А был он учеником Дариюса Мийо, потом Мессиаана. В 1967-м, когда ему был 31 год, унаследовал правление *Domaine musical* от Булеза. То есть он играл ведущую роль во французской авангардной среде.

Это была его первая опера. Сам он объяснил, что оперный жанр ему казался устарелым. Он впервые выступил как композитор в Германии, в Донауэшингене, при Карлгейце Стокенхаузене, отце электроакустической музыки. Стал дирижировать, сочинять симфонические пьесы. Он не додекафонист, но Альбан Берг, венский ученик Шенберга, которого Ами считает последним оперным композитором, – один из его вдохновителей. А *Domaine musical* в Париже тогда знакомил парижскую публику с венскими композиторами.

В 1964–1965 годах он год провел в Берлине, где кинорежиссер Жорж Клузо предлагает ему написать музыку на будущий (несостоявшийся) фильм «Ад». Клузо хочет исказить голоса певцов с помощью новой машины, придуманной инженерами Сименса, – вокодера. Ами сочиняет музыку для другого фильма Клузо, для фильма Анри Мишо («Пленницы»), спектакля Ионеско («Как избавиться от него»), для Аррабаля, на драму Кальдерона («Дикая женщина»), на «Эдипа в Колоне» Софокла. Ами сомневался,

что после Дебюсси можно музыкально использовать французский язык. Он написал лишь ораторию на стихи в прозе Артюра Рембо («Одно лето в аду»). Но это шедевр (1980). Зато он сочинил много вокальных произведений на тексты таких поэтов, как Шар, Данте, Рильке...

От Клузо к Рембо, через Мишо и Аррабаля, что-то менялось в мире Жильбера Ами, этого жизнерадостного человека, ученика колоритного и близкого к цирку Мийо, но также строгого и саркастического Берга...

И вот, в Берлине он пытается сочинить вокальную пьесу для вокодера Вернера фон Сименса. А вдруг один приятель посоветовал ему читать роман Солженицына «В круге первом», где ядро интриги связано с машиной, расшифровывающей голоса. С «адской» машиной, предназначенной, чтобы ловить виртуальных преступников и отправить их в новый ад, то есть ГУЛАГ.

Идея метаморфоз человеческого голоса, пыточной переработки голоса приковала внимание обожателя Артюра Рембо и «Одного лета в аду». Ами сам работал над либретто, пользуясь фрагментами первого, довольно плохого французского перевода романа Александра Солженицына. Узнав, что издательство «Файар» выпустило новый перевод, выполненный по другой авторской редакции весьма талантливым переводчиком Луи Мартинесом, Ами долго конструировал либретто. Первые музыкальные наброски были чисто оркестровые, потом они вошли в оперу в качестве важнейших и очень звучных и богатых интерлюдий. Он работал над оперой 13 лет, но без определенных перспектив. Наконец Лионская опера заказала ему это произведение. Постановку осуществил немецкий режиссер Лукас Хемлебом, дирижировал Мишель Плассон.

Ами был потрясен некоей математической структурой и музыкальностью романа. Четыре дня действия превращаются в четыре действия. Выбор Ами сюжетных линий романа очень четкий: его поразило, что отделены на десятки лет мужчина от женщины, женщина от мужчины. И в романе он услышал главным образом эти две линии – линию искажения человеческой любви, запрета на любовь, или жалких попыток мимолетной любовной связи, и линию демонической обработки человеческого голоса.

Некоторые эпизоды засняты на пленку и представлены зрителю на экране. Они снимались в Москве. Например, самое начало. Телефонная будка. Смеющаяся женщина занимает будку. Мрачный Иннокентий ждет. Наконец входит, пальцем накручивает номер. Все по-русски. Володин высказывает тайну и бежит. Телефонная трубка висит и качается.

Начинается день в шарашке. Канун Рождества. Переходим к французскому. Поют пленники все по-французски. Рубин – бас-баритон, Нержин – высокий баритон (а исполнял роль очень высокий певец – Филипп Жорж), Сологдин – бас, Руська Доронин – бас, Пряничков – тенор. Хор эзков, лейтенант Климентьев и подполковник Яконов – бас-буфф и баритон, Ройтман – тенор, надзиратель – баритон. Есть чтец. Некоторые части переходят от пения к говорению.

Поют Симочка (меццо-сопрано), Лариса Ермина (сопрано), Клара Макарыгина (легкое меццо) и Надя Нержина (сопрано).

Весьма многочисленный оркестр: гобой, кларнеты, флейты, фаготы; английский рожок, разные трубы, тромбоны, туба; ударные, ксилофон, барабаны, тарелки, рояль, баян, скрипки. Преобладают духовые и ударные.

В интервью Ами говорил, что в романе Солженицына был поражен техникой «наложения», подобной укладке черепицы на крыше, и также развитием времени: одни моменты мощно развиваются, другие быстро замирают. «Вдобавок в книге есть очень точные ссылки музыкальные – 17-я соната Бетховена, этюд фа минор Листа». Ами включает 17-ю сонату Бетховена в одну сцену второго действия.

Об опере Ами услышал режиссер Лев Додин и приехал к нему. Провел у Ами целый день, послушал, уже изображал перед композитором, как ему видятся сцены в шарашке. Но... Додину не хватало сцены со Сталиным. И Ами упорно ему отказывал в сочинении этой сцены. Она бы совершенно изменила ось оперы, передвинула бы ее в сторону политики. А он не так понял и воспринял роман.

Шарашка кипит звуками. В ней поют громко, смело. Суд над Игорем Святославичем – потрясающая сцена. Зэки строят трибуну для прокурора и судьи из двух железных кроватей. Длинная обвинительная речь Рубина переходит от пения к говорению. Чувствуется полусюрреалистический, полуцирковый дух фарса, как у Дариюса Мийо в «Быке на крыше». Когда в начале первого действия Рубин объясняет Пряничкову, что он попал не в рай, а в ад, но в первый круг ада, один зэк читает ему газету «Правду»: «Э-э, Лев Григорьевич, я гораздо доступнее объясняю герру профессору, что такое шарашка. Надо читать передовицу “Правды”: “Доказано, что высокие настриги шерсти с овец зависят от питания и от ухода”¹. Вспыхивает смех, и зэк, у Ами, вдруг блеет, как овца.

Эти штрихи фарса – как бы контрапункт к лирическим и вокально трудным, душераздирающим ариям женщин, в особенности Нади. Встреча Нади с подполковником в трамвае показана на экране. Она снимается в пустом и допотопном трамвае, каких было еще много в мои московские студенческие годы. Широколобая и толстая кондукторша с изумлением смотрит на пляшущую от радости Надю, после того как она получила от подполковника право на одно свидание с мужем.

Опера Жильбера Ами – яркий пример богатства и плодovitости романа «В круге первом». Это бесспорно самый «европейский» роман Александра Солженицына. То есть самый богатый цитатами из европейской культуры (Данте, Платон); роман математически сконструирован вокруг оси шифровки и расшифровки человеческого голоса, в нем сплетаются ведущие нити: эксплуатация науки деспотизмом, насильственное разлучение мужчины и женщины, диалог-спор между культом нации и космополитизмом науки.

Жильбер Ами выбросил линию Сталина. А построил свою оперу прежде всего как музыкальные диалоги – суд над князем Игорем, диалоги Нади и ее пленного мужа, диалоги между голосом и чрезвычайно богатым

¹ Солженицын А.И. В круге первом: роман / изд. подгот. М.Г. Петровой. М.: Наука, 2006. С. 16.

оркестром. Интерлюдии играют огромную роль, как, например, в «Пеллеасе и Мелизанде» Дебюсси и в «Воццеке» Альбана Берга. Они окрашены темным и тяжелым колоритом медных инструментов. Эти оркестровые интерлюдии придают произведению удивительную яркость, выражают иступленность этих пленников против плена, мрака, тупости их неволи. К тому же в Лионе декорации были мрачные, грубые глыбы, лишённые краски и орнаментов кубы. Они напоминали не Россию и Лубянку, а скорее восточно-немецкую ЧК (Штази). Голоса поднимались удивительно лирически и ярко над этим inferнальным фоном.

В общем, из-за этих оркестровых массивов, из-за обилия речитативов опера Ами звучит не как русская, а как «венская», полулирическая полусатирическая опера, а ля Альбан Берг. Однако Ами включил и песни на русском языке. Это басня Крылова «Булат». В главе 71 романа мы читаем: «Ему припомнилась басня Крылова “Булат”. Басня эта на воле проскользнула мимо его внимания, но в тюрьме поразила»¹. Поется также стихотворение Есенина, которое так любит Нержин, «Я последний поэт деревни», не целиком, а строчки. «Неживые чужие ладони! / Этим песням при вас не жить»².

Майор Шикин спрашивает Нержина: «Это – о каком хозяине? Это – чьи ладони? <...> Есенин был классово ограничен и многого недопонимал <...> – А это как понять? <...> “Розу белую с чёрной жабой / Я хотел на земле повенчать”... <...> – Очень просто: не пытаться примирять белую розу истины с чёрной жабой злодейства!»³ Эти строчки Есенина поются и возвращаются как рефрен.

Музыкальная критика в общем приветствовала оперу Ами, одобряла сюжет и его современность, нервозность, громкую звучность партитуры (где ударные играют большую роль). Критик «Русской мысли» Виктор Игнатов писал: «Богатство оркестровки конкурирует со сложностью и экспрессией вокальной разработки <...>. Премьера в Лионской опере была принята необычайно горячо, с немолкавшими овациями»⁴.

А в интервью на вопрос «может ли Ваша опера пойти на российской сцене?» Жильбер Ами ответил: « – Конечно, я был бы очень рад. Нужно сделать только перевод вокала – а все разговоры на экране идут по-русски, как и финал оперы. Мне было бы необычайно лестно, если бы Солженицын увидел эту оперу в России». Это не сбылось... А увидит и услышит ли когда-нибудь российская публика оперу «В круге первом» – неизвестно. Это была бы настоящая встреча с современной французской музыкой, с продолжателем Берга и Мессиаана. Я не уверен, что сюжет, который так увлек французского мэтра, в этом колорите и в этой очень не русской версии привлечет российских директоров опер. В Лионе, в 1999 году, состоялась удивительная встреча русского и французского мастеров.

¹ Солженицын А.И. В круге первом. С. 457.

² Там же. С. 592.

³ Там же. Выделено А.И. Солженицыным.

⁴ Русская мысль. Париж, 1999. 28 окт.

Е.М. Петрушанская

«ЗВУКОВАЯ РАЗВЕДКА» А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА:
О СМЫСЛОВЫХ ОБЕРТОНАХ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТКАНИ ОПЕРЫ
А.В. ЧАЙКОВСКОГО «ОДИН ДЕНЬ ИВАНА ДЕНИСОВИЧА»
И НА ПРИМЕРЕ ТЕМЫ РАДИО У ПИСАТЕЛЯ

Словосочетание «звуковая разведка Солженицына» имеет два значения: обращение к возможностям музыкального прочтения, интерпретации его литературного текста, а также – исследования, наблюдения, отображения самим писателем неких сонорных явлений. Читатель может нахмуриться: зачем искать какие-то особые, новые «смысловые обертоны» в самодостаточных текстах, ставших классикой XX века? Но их рождение – свидетельство жизненности опусов, жажды их интерпретаций современными художниками и исследователями, их развития в «приращивании» содержательных моментов, при движении шедевра во времени и пространстве общения с ним. Потому избираем для рассмотрения два различных случая индивидуального прочтения. Во-первых, интересны моменты художественной трансформации сюжета и текста другим художником – с превращением рассказа, на расстоянии полувека от времени создания письменного текста, в иные форму, жанр. Другая тема, другой взгляд, – это сквозное прослеживание в прозе писателя важного звукового символа, с учетом исторических и личностных контекстов.

В ноябре 2017 года исполняется 55 лет со времени первой публикации рассказа А.И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича», что во многом ошарашило (не от потаенного тогда слова «шарашка») и расширило сознание советских людей, еще не знакомых с «лагерной прозой» В. Шаламова, В. Гроссмана. Рассказ появился на страницах опережающего страхи журнала «Новый мир». О влиянии на общество, на литературу разных стран содержания, социального и философского пафоса, стиля повествования и круга важнейших тем, развернутых с тех пор в творчестве Солженицына, начиная со ставшего «культовым» названного текста, тогда и впоследствии размышляли немало. Но как ощутить черты восприятия рассказа российским читателем в XXI веке?

До знакомства сopusом московского композитора Александра Владимировича Чайковского может возникнуть опасение: возможна ли вообще музыкальная интерпретация на оперной сцене этой выстраданной (и вроде бы столь далекой от музыки) прозы, трансформация ее в иной жанр? Ведь ни композитор, ни либреттист-режиссер (что называется, на своей шкуре) не знали подобной реальности. Следуя метафоре Солженицына, «Тёплый зяблого разве когда поймет?»¹

Да и рассказ от первого лица, его сюжетные, лексические черты, отсутствие яркой «интриги» – все чуждо *традиционным* оперным условностям. Изначально кажутся несовместимыми с привычным «омузыкаливанием» основополагающие модусы рассказа, принципиальные для мышления и языка его автора: плотная «вещественная» вязь, подробное описание ежеминутных жизненных трудностей – трудностей конкретных, далеких от музыкальной природы, и так важных для сохранения обостренной в условиях лагеря *телесности*, – более беззащитной, чем душа человека.

Однако партитура оперы «Один день Ивана Денисовича» композитором Александром Владимировичем Чайковским была создана взмахом, всего за два месяца, более полувека спустя, в 2008 году. Как Солженицын, в последние месяцы жизни узнавший о замысле оперы, реагировал на идеи перерождения рассказа в форме, столь от него далекой?

Поразительно уникальное свидетельство об отношении писателя к этому: письмо режиссеру Георгию Исаакянцу, тогда художественному руководителю Пермского театра: «Вообще при обсуждении вопросов, связанных с переходами, сменами жанров, я всегда бываю консервативен и весьма неуступчив. Но Ваше глубоко продуманное письмо, полное живых душевных движений, задало мне задачу, к которой я был совсем не готов. Ваши доводы, при опоре на Ваш режиссерский опыт и на репутацию Вашего театра, обезоруживают меня от возражений, которыми бы я, вероятно, ответил в другом случае... Да будет оправдан Ваш замысел творческой удачей»².

Еще и до появления оперы на сцене (она впервые была поставлена 16 мая следующего года в Пермском театре оперы и балета, к фестивалю «Дягилев: Пермь – Петербург – Париж – 2009»), и поныне, некоторые недоумевают: как можно вывести лагерную специфику и проблематику на оперную сцену, – даже в среде интеллектуалов, увы, соотносимую лишь с парой сочинений Верди? А тут стоит вспомнить признанный классический шедевр почти двухсотлетней давности – «Фиделио» Бетховена с его тюремными сценами (приводим лишь известный пример, не ссылаясь на значительно более ранние отображения застенков в музыкальном театре), – чтобы осознать, что музыкальный театр, как и другие

¹ Солженицын А.И. Один день Ивана Денисовича // Собр. соч.: в 30 т. М.: Время, 2006. Т. 1: Рассказы и Крохотки. С. 26.

² Цит. по: Барыкина Л. Один день и целая жизнь // Петербургский театральный журнал. 2010. № 1. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/59/music-theatre-59/odin-den-i-celaya-zhizn-2/> (дата обращения: 02.02.2017).

художественные сферы, издавна завоевывал пространства, до того считавшиеся не присущими его поэтике. И пусть такие новации встречались мощным первоначальным сопротивлением (как по отношению, скажем, к тематике шедевра «Травиата» пера композитора, ставшего эталоном «оперности»!), но это значительно расширяло духовные горизонты и выразительные средства искусства и культуры, театра и музыки.

Создатель музыки оперы «Одного дня Ивана Денисовича» – известный в сфере современного музыкального театра автор. А Чайковскому присуща смелость звуковой интерпретации литературных шедевров: ему принадлежат поставленные в России и за рубежом более десяти опер, источниками которых были преимущественно литературные шедевры: произведения Крылова, Чехова, Дюма, Пушкина, Диккенса, Цвейга и др. Сотрудничество композитора с Пермским театром им. П.И. Чайковского было начато с постановки оперы «Три сестры», продолжено – реализацией на сцене театра одноактного балета «Дама Пик». Что же касается нашего нынешнего сюжета, то вспоминается, что четверть века назад мы с Александром Владимировичем обсуждали планы и драматургию не состоявшейся в дальнейшем оперы «Суд поэта» по текстам Иосифа Бродского, где должны были звучать чрезвычайно острые в ту пору темы заключения, несправедливого наказания.

Представляется, целью художественного произведения «по мотивам», «на основании литературного сочинения» не являются ни иллюстрация, ни «раскрытие содержания» первоисточника, а прежде всего, – создание убедительной эстетической реальности, вызванной к жизни «размышлением над» первоисточником, его интерпретацией. опережая итог, уверим читателя, что мир Солженицына оказался близким композитору. А родственен ли дух оперы – атмосфере и сути рассказа, и что же получилось в результате?

Сначала – о внешних приметах. Опера Александра Чайковского двух-актна, хотя поток времени в ней непрерывен и лишь оттеняется несколькими эпизодами «aparte». Течение сюжета рассказа воплощает классические, аристотелевские единства (театрального) действия, места и времени, долженствовавшего охватить время одних суток. Его в опере оттеняют три момента: это вставная, с точки зрения последовательной нарративности, но нужная рядовому слушателю XXI века, хоровая сюита «Словарь»; это также воображаемый монолог жены героя с его «постановкой», и – оживший рассказ Тюриня. Помимо сценически-вокального действия, в опусе А. Чайковского чрезвычайно значимы, в духе традиций русской оперы, пространства инструментальных обобщений в оркестровых интермедиях.

Могло ли прочтение текста Солженицына в названном опусе что-то «прибавить» к ставшему каноническим рассказу, к тем представлениям об inferнальности советского заточения, которые сложились у читателей? На наш слух, – так и произошло, без «искажения» привычного литературного пейзажа. Смысловые поля «лагерной прозы» расширились в опере благодаря подчас ожидаемым, но чаще неожиданным музыкальным

контекстам. Сначала лишь назовем узлы преобразований, а далее рассмотрим отдельные случаи и выразительные черты таких модификаций.

В рассказе Солженицына преобладает «камерное пространство»: происходящее показано сквозь восприятие лишь одного повествователя, через описание мучительного *личного* преодоления героем произведения каждой минуты, каждой мелочи бытия. Это трансформировано в опере, – нам представляется, не в сторону «пронзительной лирической истории», как сказано в одной из рецензий¹, а благодаря «уводящим вдаль» музыкальным контекстам-комментариям партитуры, – в еще более широкую, обобщенную эпическую картину исторически-постоянного народного страдания.

Важное отличие от выразительного «одноголосия» рассказа: в главенствующее в опере *звучание хоров*, передающих не частное, единичное, а дух *общенациональной трагедии*, что сближает опус А. Чайковского с эпическим театром Мусоргского, Шостаковича, тем самым, – со всей прошлой трагической историей России, и не только России. Потому, в отличие от литературного источника, в опере не доминирует *монологичность*, – кроме начального инструментального унисона, который вскоре после начала оперы «расщепляется» на звуковые характеристики разных персонажей. В диалогах с ними предстает титульный герой.

По сравнению с лишь мужским составом персонажей рассказа, в оперном спектакле произошли трансформации, связанные со звучанием женских голосов и с появлением женских образов, а также – и женской окраской хоров, что словно уводит воспринимающего из чисто маскулинного мира во всеобъемлющую юдоль народных печалей, общечеловеческого горя.

Особая краска в опере, значительно усиленная по сравнению с литературным источником, – парадоксальный музыкальный юмор. Он оттеняет и подчеркивает трагизм происходящего.

В целом система музыкальных интертекстов внятно относит слушателя к широко известным явлениям мировой музыкальной культуры, указывая хорошо читаемые параллели и глубинные сопоставления явлений, эмоций, сущностей. Цель этого не всегда напрямую связана со словесным содержанием, она шире и глубже звуковой иллюстрации. «Тени», упоминания известных гармонических и мелодических «кодов», прочно и издавна связанных с важными культурно-социальными явлениями и тенденциями, обнаруживают новые для рассказа нюансы, значения сюжетных и душевных коллизий, становясь своего рода проводниками, медиаторами в миры, казалось бы, далекие от сюжетно-смысловой сферы источника, но по сути важные для него, сопоставимые.

По коренным значениям, смысловые обертоны партитуры рождены контрастными сферами: музыкальными образами прошлого, мирной жизни – и трагическим видением настоящего, усиленными аллюзиями звуковых топосов личного и всенародного страдания. Приведем

¹ Цит. по: Барыкина Л. Один день и целая жизнь.

лишь несколько таких примеров в опере «Один день Ивана Денисовича»: вкраплений элементов прошлых – и ставших вечными, вневременными, закрепившихся в памяти и культуре музыкальных «напоминаний» о сферах духовного позитива и – негатива.

Так, к звуковым топосам личного и всенародного страдания восходит начальный оркестровый унисон, открывающий оперу. По собственно музыкальной структуре он построен на основе уменьшенного септаккорда и на интервале тритон – лейтинтонации оперы. Унисон напоминает о рассказе, где в речь единого героя слилось многоголосье жертв; он задает драматический тон повествования в духе Пассионов, ибо в инструментальном Вступлении музыкальная речь ассоциируется со стилем барокко и «Страстями» Баха. К недвусмысленному определению темы стремился композитор, когда назвал первую тему «лейтмотивом барака, тюрьмы»¹. Развиваясь, этот лейтмотив все более выявляет свою интонационную связь со своеобразной ладовой системой, опирающейся на «гамму Римского-Корсакова» (тон-полутон).

Отметим: во многом вокальная и инструментальная ткань оперы рождена – а подчас преимущественно обусловлена – вышеназванным интонационным кругом, напоминая об исходной *потусторонней* семантике данного искусственного лада. Как знают слушатели, знакомые с русской оперой и с «дьявольским тритоном» в музыке XIX века, эта сфера обычно сигнализирует о нелюдях, об образах враждебной, потусторонней силы: о колдовских действиях некоторых персонажей, о мертвящем царстве Кощея. В своем дальнейшем использовании и в XX веке лад сохранил некий «привкус» деструктивного начала², а шире – он сигнализирует об искажениях «живого», «органического», в сторону разрушения, механической деформации, Смерти. Черты лада, отображавшего, начиная с музыки Римского-Корсакова, «нечеловеческое», особенно откровенно проявляются в первой картине оперы, начиная со Вступления. Элементы исходного мотива встречаются и далее, не раз выступая звуковым спутником и сигналом смертельной опасности.

¹ См.: Дипломная работа И.Р. Бадретдиновой «Опера “Один день Ивана Денисовича” Александра Чайковского» (Уфимская государственная Академия искусств им. З. Исмагилова, 2014. С. 37); URL: <https://www.scienceforum.ru/2014/pdf/7255.pdf> (дата обращения: 05.05.2017).

² Так, к примеру, Л. Акопян отмечает искажение первоначально гармонично-благозвучного (эвфонического) мира во вступлении к каватине (из второй картины первого акта) героя оперы И. Стравинского «Похождения повесы» Тома, когда музыка начинает «скользить» в сторону лада тон-полутон. Эффония и парафония как музыкально-теоретические категории: «...начавшись в ясном и однозначном миноре (явно в подражание арии Феррандо из первого акта оперы Моцарта “Так поступают все женщины”), музыка к концу периода “модулирует” в октатонический лад “тон-полутон”, и исходная классицистская чистота перерождается в некое подобие страдальческой гримасы» (Акопян Л.О. Эффония и парафония как музыкально-теоретические категории (в печати). См.: URL: https://docviewer.yandex.com/view/0/?*=hcXIesQkQSxwWftuVtmjclGAXRZ7InVyBcI6InhLWRpc2stcHVibGljOi8vQTFnL1pSZGxiUVp5dm9XUIFsSUyY1Azbf (дата обращения: 06.05.2017).

Такое ощущение усиливается в сочетании с иным сонорным знаком. Его специфика обусловлена контрастом внешнего, визуального – и звучащего, что происходит даже при недолгом появлении персонажей-мужчин, исполняемых женскими голосами, как один из надсмотрщиков над заключенными, под кличкой Татарин, как «приблатненный» стукач Дэр. Истинной находкой авторов оперы стал этот простой прием. Притом здесь ненормативная голосовая окраска – вовсе не следование давней оперной традиции травести. Напротив, в «Одном дне...» она выступает особым, дополнительным указанием на персонажей-нелюдей¹, действующих вне человеческой этики. Этот прием «остранения» вокальным тембром встречаем ранее у Шнитке; один из ликов Мефистофеля в его кантате «История доктора Фауста» представал в облике агрессивной женственности и тембре страстного контральто. Сопоставление с опусом Шнитке проявляет, думаем, экзистенциальную связь великой легенды об искушениях – и рассказа, как нашей оперы о жизни в «аду» концлагеря, где, на грани существования, постоянны дьявольские искушения продажи совести ради продления жизни и даже мелких, но необходимых благ.

Контрастными отсылками к основополагающим явлениям культуры являются знаки мира веры, духовности, приметы и символы церковного обихода. Они проявляются, разумеется, также в «светской» музыке; ими пронизаны и значимые моменты оперы «Один день Ивана Денисовича». После темы Вступления, символизирующей заточение, контрастно звучат молитва и призывный звон. Здесь этим знакам свойствен модус изгнанничества и трансформации, – каковой в реальности имела в советском обществе религия.

Композитором с особой любовью, вдохновением высвечен звуковой ореол заключенного баптиста Алешки. И персонаж, и его молитва напоминают о христианском святом *Алексии, человеке Божием*, о его тезке Карамазове, а по музыкальному строю, – и о блаженном юродивом *Николке* из «Бориса Годунова» Мусоргского, народных воззваниях староверов к Богу, из «Хованщины». Заключенный Алешка воплощает концентрат изгнанничества, особой своей верой и государством устранный из общества. Оттого он дважды изгой: как верующий в СССР и как баптист – вне признанной православной церкви.

Характерно, что роль и «свет» этого персонажа усилены благодаря музыке оперы: его распевная речитация сильно отличается от музыкальной речи других персонажей, ведь ее интонационное содержание связано с ритмом и мелодикой древних песнопений. Хотя в опере в партии Алешки нет явственных цитат обихода, но он поет на подлинные тексты баптистских молитв, введенные в его речь авторами либретто (ц. 7). Звуковой контраст высказываний молодого баптиста с окружающим – вот единственные, но яркие признаки нравственного противостояния

¹ Как в ц. 70 клавира оперы: см. реплику Алешки о Дэре: «Своих же эзков гоняет, как собак!»; также и в ц. 98.

аморальности системы¹. Его напряженная духовная работа, устремленность к Богу, в диалоге с Иваном Денисовичем и в молитве о спасении столь важны в финале, что эта сфера ощущается второй основной темой оперы, своего рода «побочной партией». Автор музыки в пении светлого отрока-заключенного (тембр высокого тенора способствует такому ощущению) тонко стилизовал ритмоинтонационные приметы духовного стиха с элементами фольклорного плачeveго причета.

Но вернемся к началу повествования. Молитву прерывают, резко ей противостоя, сигналы рельса, зовущего на каторжные работы (ц. 9). Однако и этот, контрастный предыдущему звуковой мир тоже *обладает качествами призывности и обрядовости*.

Слышим в регулярной повторяемости биения, металлическом тоне *рельса*, развитие и трансформацию очень важной для поэтики русской музыки сферы. Это – *колокольность*, один из столпов национальных звучаний и смысловых ореалов музыки. Оттого в звуках *рельса* заметны и ритуальная торжественность, и механистически-угнетающее человеческую природу начало. В том проявляется продолжение и модификация великих традиций отображения в русском оперном и инструментальном творчестве колокольного звона (известных по *историческим эпопеям* «Борис Годунов» Мусоргского, «Псковитянка» Римского-Корсакова, сочинениям Рахманинова и пр.).

Такие «сигналы» вызывают в памяти также и музыкальные знаки граней разных миров и состояний. Для музыки последних двух веков от Листа до Прокофьева в том звучит зов вечности или смерти. В опусе же Александра Чайковского такой метоним времени трансформирован в пустой, жестяной голос *рельса* и выдает скрытую обезбоженность, антиподную личину ритуала-«перевертыша» естественных людских ритмов бытия.

Здесь ощущаем и намек на характерные следы футуризма в культуре первых десятилетий XX века, особенно в СССР: восхваления машинности, механистичности, как в симфонических пьесах Мосолова и Задерацкого с одинаковыми названиями «Завод», что привело к мечте о построении общества людей-винтиков. Многозначна полиритмическая суть сцены со звуками рельса, выдающая бурное сочетание разных пластов человеческого поведения.

Дальнейшее течение I акта оперы прерывается неожиданной вставной сценой; тут очень интересно «отклонение» от последовательного течения событий рассказа Солженицына. Время художественного нарратива словно останавливается, и звучит «вставная» хоровая сюита «Лагерный словарь». Ее слова, взятые из приложения к литературному тексту, призваны расшифровать обыденную для затвора «блатную терминологию», но словно пародируя научный справочник, просвещая читателя, не знакомого

¹ Так, даже на пике оттепели, в конце 1950-х годов КПСС, поставившая устами Хрущева на Съезде задачу быстрого перехода от социализма к коммунизму, в котором не будет места религии, вновь объявила курс на скорейшую ликвидацию религиозных объединений (и в первую очередь – вне основной ветви православия) и, в целом, сокращение числа верующих.

с лагерными жизнью, нравами, жаргоном. Полвека назад память об этой языковой среде была еще актуальна, а в начале XXI века для многих слушателей этой оперы подобный каталог весьма поучителен. К тому же в его хоровой форме А. Чайковский верно, тонко и в то же время внешне просто (что свойственно лучшим страницам композитора) совместил интонации искреннего сопереживания и в то же время юмористические оттенки в музыке сюиты. Что может быть более далеким от трагедий лагерной жизни? Однако здесь звучит спасительная сила иронии и самоиронии; и вполне объяснимы юмористические нюансы в псевдонаучном объяснении терминологии, – горькая усмешка, уместная на далеком временном расстоянии от реальных ужасов, подлостей, низостей жизни людей в насильственном и убийственном заточении.

Если хоровой «Словарь» по своему мелодическому строю напоминает о музыке и духе советской оттепели, когда раскрытие преступлений тоталитаризма звучало оптимистически, – то следующая затем сцена «Дорога на работу» предстает неким «Крестным путем», в духе величественных баховских «шестивий на Голгофу» в «Страстях». Музыкальная и драматургическая кульминация I акта, и в постановке Пермского театра такой «путь» продолжается в начале II акта, создавая впечатление непрерывного повествования. По сути, *крестный путь* является сквозной темой произведения – и литературного, и оперного, – что символически выражает основной смысл жизни заключенных в лагере.

Музыкальная ткань сцены «Дорога на работу» тоже, как начальные темы, основана на скелетной хорде уменьшенного септаккорда, но не с *роковым* и *бесовским* ореолом, а в страдальческом ракурсе. Проступает и абрис средневековой секвенции *Dies Irae*: это известнейший звуковой знак, соотносимый с «Днем гнева», высоким судом над людьми. Просто используя его, композитор декларирует о *нечеловеческом* в подневольном труде, когда пленники идут строить темницу и ограду для самих себя.

Работа их тяжела и малопродуктивна, условия – трудно выносимы. Однако, вопреки логике, для живых людей заразителен азарт созидания. Потому и персонажи-заключенные, и слушатели в эпизоде строительства постепенно вовлекаются в гипноз примитивного, грубого ритмического «кода» и испытывают, как нередко при слушании незамысловатой прикладной музыки, некое удовольствие от повторяющихся сонорных элементов, имитирующих повторяющиеся движения кладки и сами одинаковые элементы кирпичной стены. Конечно, в нехитрой конструктивистской основе звукоизобразительного приема ощутимы звуковые тени «машиноподобных» симфонических построений Онеггера, выше-названных сочинений Мосолова, Задерацкого и многих иных отечественных сторонников пролетарской культуры, стартующей во многом от поэтики футуризма, – а также «производственной оперы» советских времен с ее энергичным примитивизмом.

Симптоматично появление фрагмента музыки Прокофьева к фильму «Иван Грозный» в актуальной беседе заключенных о таланте и власти. Микроцитата из «Пляски опричников» раздвигает временные рамки

темы «тайная и явная полиция и тоталитаризм в России». Подобно тому, быстрая тень «Песни о встречном» Шостаковича проблескивает в музыкальной речи девушек, спасавших Тюрину. Ведь их мировоззрение основано на внешних, обманчивых приметах советского бытия («разве у нас так бывает?»). А сонорный знак мирного быта, вплетаясь в звуковую ткань, подчеркивает ад лагерной жизни.

Когда суточная работа завершена, жар энтузиазма заключенных, мираж целесообразности остывает при проверке на морозе, перед обратной дорогой в лагерь. Унижения, притеснения мучительнее труда; потому нет радости предвкушения отдыха в тягостной атмосфере в сцене «Дорога с работы». А симфонический эпизод «Проверка» (ц. 167 партитуры), представляется, лаконично и метафорически выявляет обезличивающую, душашую человеческую суть процедуру «расчета людских единиц».

Но почему здесь композитор вновь обращается к музыкальному жанру и символике барокко? Звучит драматичное фугато с традиционным развертыванием полифонического изложения, когда оркестровые группы (скрипки, виолончели, альты) и отдельные инструменты, включая реплики органа, поочередно излагают тему фуги, концентрируя угнетающее состояние мучительно-изматывающего, на ледяном ветру, процесса строгого учета. Особенность имитационной полифонии – своего рода полное обезличивание голосов и тембров: равны их функции в сплетаемой из повторов темы ткани, они некие одинаковые винтики, чья роль сводится к тому, чтобы вовремя известить о своем существовании, произнеся то же, что и другие, – словно ответ застывших в шеренге заключенных «я!» или «здесь!».

Подсознателен ли улавливаемый тайный парадокс: известно, что слово «фуга» означает «бег, бегство», – что в лагерной реалии желанно, но практически неосуществимо? Баховские аллюзии, при музыкальном воссоздании ауры строгой полифонии и некоторых элементов интонационного строя, снова напоминают о семантике крестного пути.

Внезапно вторжение совсем иной, новой интонационной сферы, и оно в опере рождает неожиданный, жесткий юмор. Здесь парадоксальный прием обращения к знакомой музыкальной аллюзии близок гиньолю: при упоминании о пропаже заснувшего эка-молдаванина композитор не постеснялся дать большую цитату лихого танца «молдавьянска». На фоне виртуозного звучания, бойкая поимка маленького представителя маленького, по сравнению с русским, народа стала игрой кошки с мышкой. За этой игрой – и в том правда – с увлечением следят и заключенные, мечтающие скорее вернуться в барак.

На мгновения такое звуковое «вторжение» шокирующе обновляет весь ландшафт. В том сила музыки: за секунды вызвать синезстетические представления о мирной жизни, азарте вольного движения красивых тел, о горячем молдавском танце, о солнечном крае, ярких вкусах даров земли, загорелых чернооких потомках римлян... После величественной полифонии темы пути особенно сильна амбивалентность слуховизуального контрапункта, остроящее отвлечение от привычного хода событий,

с *трагикомическим* эффектом звучаний. Удачны в опере такие «сгущения» смертельных контрастов и музыкальные «отступления» во внелагерную, но полутюремную советскую действительность, как и при упоминании о фильме Эйзенштейна.

Третий случай кажется опережающим отражением, горестным озарением-оберегом, «отпеванием при жизни». На фоне вырванного в условиях заключения кажущегося благополучия, отдыха после работы, больно трогает последний трагический контраст: приговор Кавторангу – холодный карцер, что почти равносильно гибели. Следующее за этим – в опере единственный момент, когда оркестр, с его многозначительными комментариями, теряет «дар речи», молчит, а звучит хор *акапелла*, без *инструментального сопровождения* – главная молитва о спасении и одновременно отпевание. Она напоминает хоральные катарсисы в «Хованщине». Предсмертное просветление, полное достоинства и сострадания, родом из русской классики духовной традиции, хоровых стилей Березовского, Мусоргского, Танеева, Свиридова, Гаврилина. Тут и аллюзии к топосу плача, идущему от русского фольклора.

Итак, мы проследили, на отдельных фрагментах сочинения А. Чайковского, что драматургия оперы «Один день Ивана Денисовича» совмещает развитие традиций литературной оперы (где либретто состоит из подлинного текста источника, пусть с сокращениями, подчас минимальными изменениями), с традициями оперы-оратории, эпопеи, с ключевыми для русской истории и культуры смысловыми ореолами. Однако и в масштабном инструментальном пласте этой трактовки рассказа расширяются семантические поля источника, благодаря отсылкам звуковой ткани, идущим из великого культурного наследия прошлой трагической истории России. Уже были упомянуты шлейфы значений, врывающиеся вместе с фрагментами киномузыки Прокофьева, знаками музыки барокко, народной, сакральной, опусами «авангардистов» 1920-х годов. Нам слышны в оперной ткани и обращения к важным качествам современной музыки, – например, как присутствующим в опусе «Убежище» («Asyla») английского композитора Томаса Адеса.

Их роднит диалектичность жизнеспособия в сонорной ткани, – она проявляется в нервной «дрожии», полиритмическом «вибрировании» слоев партитуры. Особенно поражает «вибрация» в финальном фрагменте оперы А. Чайковского, когда герой подытоживает прожитое вместе со зрителями-слушателями время – то был почти *счастливый день*.

Симфоническая ткань финала оставляет яркое и внутренне многоликое впечатление. В ней ощутимо постоянное «тикание» идущих мгновений, и каждое, так мучительно прожитое, тем не менее приближает к освобождению... а может, и к гибели. Звучание наполнено живым «биением крови»: то озноб от холода, от страха или от необходимости мелко намечать мелкие преодоления цепей ужасов. В нем же, словно споря и воспаря над «жизни мышью беготней», раскинулась самая яркая в опере, широкая, ариозного типа мелодия; она могла бы быть украшением музыкального ряда лучших кинолент.

Эта счастливая мелодическая находка самостоятельна, но, как многое в культуре, имеет истоки в прошлом: она отдаленно восходит к прекрасной лирической теме побочной партии 1-й части 5-й симфонии Шостаковича. Симфония написана в 1937 году, известна под девизом, данным ей Алексеем Толстым: «Становление советского человека». И этот, даже подсознательно ощутимый парадоксальный «обертон» наполняет ее звучание в опере, на наш слух, особой горечью и могучей печалью. Особенно силен такой эффект в сочетании с трепетом, тоскливым биением ужаса в звуковой ткани.

Музыкальное целое напоминает о хрупкости человеческого бытия. Оно – символ личностного сопротивления, ежесекундной борьбы потомков фольклорных «иванушек», которые изворотливостью, мужеством, стойкостью выигрывали битвы с непреодолимыми трудностями.

Здесь смысловые «обертон» – знаки великих интертекстов русской музыки и культуры – обогащают, дополняют, раскрывают и интерпретируют глубинные смыслы прозы Солженицына, следуя которым опера, с ее простыми и выразительными звуковыми решениями, выявляет, вопреки лагерному аду, счастье каждой минуты существования в преодолении, в ощущении жизненной перспективы. Тем и наполнено завершение оперы «Один день Ивана Денисовича».

Теперь услышим другие звуковые смысловые обертоны, с иного ракурса: *звуки радио* в текстах Солженицына. Они чрезвычайно важны, если слышать в том не только союзы вербального содержания со звуковым, – не в устном произнесении литературного текста, не в его омузыкаливании-трактовке профессиональным композитором, а на ином уровне. Потому мы проследили в корпусе прозы писателя «линию радио» и связанных с ним сонорных явлений, впечатлений, эстетических и социальных реалий.

Сонорные образы, связанные со сферой наиболее распространенных в 1950–1980-е годы в СССР технических средств массовой коммуникации, рождало радио, чьи звуки сопровождали советского человека дома, на работе, на площадях, в вагонах поездов, в клубах. С начала своей работы радиовещание открылось и активно изучалось как новаторская, прежде не существовавшая сфера *устного* бытования языка и литературы¹. Однако сам его феномен, с незримыми голосами и звуками вне их источника, стал предметом особенного интереса мастеров словесности.

¹ См., напр.: Андроников И.Л. Литература, радио, телевидение // Краткая литературная энциклопедия. М.: Сов.энциклопедия, 1967. Т. 4; Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор» // URL: <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke4/ke4-2482.htm> (дата обращения: 13.04.2015). Симптоматично появление интернет-канала «Литературное радио» (см.: Литературное радио: Материал из Википедии – свободной энциклопедии: Версия 41187202, сохранённая в 09:04 UTC 27 января 2012 // Википедия, свободная энциклопедия. – Электрон. дан. – Сан-Франциско: Фонд Викимедиа, 2012. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/?oldid=41187202>).

На широком поле литературных описаний, пророчеств и фантазий «вокруг радио» нередки, под этим «углом слуха», утопические ожидания, аллегорические осмысления и антропологические вызовы, которые связаны с новыми медиа-средствами общения – и как материалом художественного творчества, и как приметой новой реальности, и – как символа.

Сравнивая основные высокие модели, на которые ориентировалось искусство последних веков (сосредоточимся более всего на музыкальном художественном творчестве), предложим такую картину: от утопических идеалов музыки как отображения Божественной «гармонии мира», идеальной математической конструкции, через музыкальные исследования «темной материи», что обозначалось в XIX веке представлениями о «дьявольских» звучаниях, – авангард XX века шел в том числе и в сфере сонорной, к сакрализации «моторики», «механической сущности». Возникло обожествление *Машины*, «учителя точности и скорости»¹, возвеличивание нового идола – *Электричества*. Отсюда следовала необходимость радикальной переделки бытия и человека. В России идеология *Urbemensch* (Сверхчеловека) в эпоху «смерти Бога» трактовалась свободно: искали свои, отечественные ориентиры и критерии. Позднее российское освобождение от рабства, крепостничества компенсировалось активным, до агрессии, насаждением концепций избавления от прошлого, проектов «демократизации», грандиозностью социальных мечтаний, в том числе в сфере искусства.

Какими представляли для нашего писателя его звучания, чем они были обусловлены, чем становились в художественной системе – структуре его образов, его содержательной системы координат?

Если вслушиваться-вчитываться в звуки, отраженные в литературных текстах А.И. Солженицына, стоит вспомнить, что в молодости на войне он служил командиром 2-й батареи звуковой разведки 794-го Отдельного армейского разведывательного артиллерийского дивизиона (ОАРАД)². После ареста Солженицын также был вынужден заниматься работами в «шарашке», связанными с физическим исследованием акустических следов (своего рода отпечатков тайных разговоров, для подслушивания), – где мог встретиться и со Львом Терменом, и с Королевым...

И если для других писателей (Платонова, Замятина, Булгакова, Маяковского) радио в советском обществе предстает одной из важных метафор, признаком футуристической картины мира – утопии и антиутопии,

¹ Так охарактеризована «машина», один из постулатов для «переделки человека», в поэме пролетарского поэта: [Гастев]. См. о Гастеве публикацию Е. Харитонова: Алексей Гастев. Стихотворение «Пачка ордеров» // Футурум Фрею: лит.-худож. журн. URL: <http://futurum-art.ru/autors/gastev.php> (дата обращения: 16.04.2015).

² Эта батарея звуковой разведки подчинялась 44-й пушечно-артиллерийской бригаде (ПАБр) 63-й армии на Центральном и Брянском фронтах, позднее, с весны 1944 года – 68-й Севско-Речицкой ПАБр (полевая почта № 07900 «Ф») 48-й армии Второго Белорусского фронта. Боевой путь – от Орла до Восточной Пруссии.

то иное встречаем у Солженицына, чрезвычайно внимательного к звукам жизни, но с другим «наклоном слуха» к социальным, нравственно-указующим ориентирам в сонорной картине мира.

Своего рода предтечей для символики радиозвучаний у Солженицына предстает трактовка мира радио в произведениях Андрея Платонова. У Платонова самоуверенно говорящий в нищем крестьянском доме механизм (радиоприбор) стал воплощением свершающейся антиутопии, ужаса «воцарения Машины». Сама же такая бессмысленно диктующая свою волю «Машина» возникала в его текстах, если они создавались им как проявления крестьянского восприятия новаций и несправедливостей новой власти. «Радио» тогда становилось механически-бесчеловечным «Гласом свыше», участвующим в гибели Руси. Руси, в основном, деревенской, близкой правде земли. А шире, – оно пророчило, возвещало о конце гуманистического мышления и отношения к жизни.

Затрагивая эту тему, трактуя эту «радиореальность» как символическую, писатели, разумеется, не могли не видеть в ней более общей проблемы: взаимоотношения природной среды и научно-технической революции, естественного и искусственного, вплоть до насильственности, изменения Земли и человечества. Когда о том размышляли в 1920–1930-е годы, радио выбирали главной моделью для названной оппозиции естественности, природности.

Значительно позднее, с развитием практики вещания в СССР, заметно негативное отношение к советскому радио и всему вышеназванному комплексу у представителей отечественной «деревенской школы» литераторов, таких как В. Белов. Опережая их, А.И. Солженицын, с начала своей литературной деятельности чаще отрицательно высказывался в публицистике и художественной прозе о «радио» как знаке государственного насилия.

Так, наряду с перечислением в поэме «Дороженька» Солженицына типичных порождений новояза, советских аббревиатур, начинающихся сокращением от «районный», но столь далеких от парадиза, входят в стихотворную плоть две сравнимые для писателя порочные реалии – русское пьянство и тоталитарная навязанная «сверху» информация радио, словесная и музыкальная:

На столбах бубнят колхозные частушки / Близ Райклуба громкоговори-
тели, / Под забором рубят головы косушкам / Жители¹.

Даже при кратком упоминании отношение писателя к незамолкающему радиоголосу откровенно негативно, как в рассказе «Матрёнин двор» (1959–1960), когда повествователь говорит о достоинствах жизни в избе героини: *«Здесь было мне тем хорошо, что по бедности Матрёна не держала радио, а по одиночеству не с кем было ей разговаривать»*².

¹ Солженицын А.И. Дороженька. Повесть в стихах // Солженицын А.И. Протеревши глаза. М.: Наш дом – L'Age d'Homme, 1999. С. 11 (гл. I: Мальчики с луны).

² Он же. Матрёнин двор // Собр. соч.: в 30 т. Т. I. С. 120.

Ибо орущее «*радио со всех сторон*»¹ мешало побыть в тишине и молчании, со своими мыслями. Писатель (признававшийся во второй половине XX века, что часто слушает немецкое радио, – видно, в поисках информации, не зависимой от советских источников) не раз обращался к этой теме в своей прозе и в публицистике.

Устами персонажа романа «Раковый корпус» (1968) он тоже выразил свою позицию: «Первый враг, которого он ждал себе в палате, – было радио, громкоговоритель»².

Каковы причины такого отторжения? Прежде всего, Солженицыну, пережившему перерождение в заключении, стала особенно отвратительна навязываемая «звуками сверху», по его воззрению, душевная и духовная, социальная и интеллектуальная пассивность, которую провозгласили громкие звуки радиоораторов; а также ему претило насильственное навязывание сведений и художественных впечатлений пассивному потребителю; да и репертуар и политика радио становится рупором и символом ограничения человеческой свободы и манипулирования людьми:

«Обязательное громковещание, почему-то зачтённое у нас повсюду как признак широты, культуры, есть, напротив, признак культурной отсталости, поощрение умственной лени... Это постоянное бубнение, чередование не запрошенной тобою информации и не выбранной тобою музыки, было воровство времени и энтропия духа, очень удобно для вялых людей, непереносимо для инициативных. Глупец, заполучив вечность, вероятно, не мог бы протянуть ее иначе, как только слушая радио...» («Раковый корпус», гл. 19).

Для писателя, выросшего со звуками радио, оно являет собой олицетворение бескультурья и насилия, вдалбливания от государства идущей лжи советской эпохи. Именно такой образ радио превалирует в его текстах, начиная с ранних текстов Александра Исаевича. По Солженицыну, особенно вредя деревне, «в каждой избе радио галдит, проводное» («Один день Ивана Денисовича»)³; разрывают патриархальную тишину «завывание радиол, бубны громкоговорителей» («Дыхание»)⁴; «Попов, изобретая радио, думал ли, что готовит всеобщую болоболку, громкоговорящую пытку для мыслящих одиночек» («В круге первом»)⁵; «Над дверьми клуба будет надрываться радиола» («Матрёнин двор»)⁶.

Отказ от восприятия советского радио является, фактически, первым диссидентским жестом. Так и рассказчик в рассказе Солженицына «Матрёнин двор» не хочет слушать звуки, льющиеся из громкоговорителя,

¹ Солженицын А.И. Раковый корпус. М.: АСТ, 2003. С. 244.

² Там же. С. 244–245. См. также: Вайль П.Л., Генис А.А. Поиски жанра // Александр Солженицын. URL: <http://www.library.ru/help/docs/n17693/poisk.htm> (дата обращения: 21.04.2015).

³ Солженицын А.И. Один день Ивана Денисовича. С. 36.

⁴ Он же. Дыхание // Собр. соч.: в 30 т. Т. 1. С. 533.

⁵ Он же. В круге первом: роман / изд. подгот. М.Г. Петровой. М.: Наука, 2006. С. 272.

⁶ Он же. Матрёнин двор. С. 118.

не желает погружаться во все то, что навязывает массе людей по всей России государство, которое исковеркало его жизнь.

Это – не только рефлексия родившегося после революции писателя по поводу долгого функционирования государством контролируемого аудиосредства. Настойчивое проведение, во многих его сочинениях, этой мысли соседствует с осознанием радио не только приметой современного быта, но и метафорой пустоты, мнимости, претворяющейся важнейшей реальностью: «Просто у людей перевернуты представления – что хорошо и что плохо. Жить в пятиэтажной клетке, чтоб над твоей головой стучали и ходили, и радио со всех сторон, – это считается хорошо. А жить трудолюбивым земледельцем в глинобитной хатке на краю степи – это считается крайняя неудача»¹.

Однако есть и моменты в текстах Солженицына, где радио не враждебно ни персонажам, в которых воплощено альтер-эго автора, ни другим, писателем воспеваемым. Звуки из радиорупора сливаются с миром, укorenяются в нем, чем словно одушевляются, воплощая самую суть явлений. Так, и в финале рассказа «Матрёнин двор» в самый драматический момент «не только тьма, но глубокая какая-то тишина опустилась на деревню. Я не мог тогда понять, отчего тишина – оттого, оказалось, что за весь вечер ни одного поезда не прошло по линии в полуверсте от нас. Приёмник мой молчал...»².

Идущее из приемника – уже не из нерегулируемого рупора, а предмета индивидуального пользования, становится вестником новых явлений (в восприятии). Оно способно оказаться неким изолирующим сонорным оберегом. Постоянство радиозвучаний может отвлекать от резких шумов современной индустриальной среды, создавая им преграду и помогая сосредоточиться, если слушатель игнорирует вербальные сообщения, научившись воспринимать только внесловесный музыкальный поток. Григорий Сви́рский писал, что Лев Копелев, прототип Льва Рубина в «Круге первом», умел работать в шуме и в гомоне. Склонившись над рукописью, он включал приемник, стоявший у окна. «Музыка отрезает от меня грохот самосвалов», – объяснял он³.

Удивительны, драгоценны подмеченные Солженицыным особенности, избирательность и чуткость народного слуха:

«...стала Матрёна повнимательней слушать и мое радио (я не преминул поставить себе *разведку* – так Матрёна называла розетку. Мой приёмник уже не был для меня бич, потому что я своей рукой мог его выключить в любую минуту; но, действительно, выходил он для меня из глухой избы – разведкой <...>».

¹ Солженицын А.И. Раковый корпус. С. 40.

² Он же. Матрёнин двор. С. 138.

³ Сви́рский Г. На Лобном месте: литература нравственного сопротивления 1946–86 гг. Лондон: Overseas, 1979; М.: КРЮК, 1998. Ч. III: Десятилетие Солженицына. Разд.2: Солженицын бессмертный и смертный // URL: http://lib.ru/NEWPROZA/SWIRSKIJ/svirsky1.txt_with-big-pictures.html#19 (дата обращения: 12.04.2017).

«Исполнял Шаляпин русские песни. Матрёна стояла-стояла, слушала и приговорила решительно:

– Чудно́ поют, не по-нашему.

– Да что вы, Матрёна Васильевна, да прислушайтесь!

Еще послушала. Сжала губы:

– Не. Не так. Ладу не нашего. И голосом балует.

Зато и вознаградила меня Матрёна. Передавали как-то концерт из романсов Глинки. И вдруг после пятка камерных романсов Матрёна, держась за фартук, вышла из-за перегородки растепленная, с пеленой слезы в неярких своих глазах:

– А вот это... по-нашему, – прошептала она¹.

¹ Солженицын А.И. Матрёнин двор. С. 129–130.

Жень Гуансюань

**Влияние рассказа А. Солженицына
«Один день Ивана Денисовича» на тюремную тему
в современной китайской прозе**

Рассказ А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича» поведал правду о ГУЛАГе и потряс все советское общество. Это подтверждается известным изречением писателя: «Одно слово правды весь мир перетянет...»¹

В рассказе описывается один день одного заключенного Шухова от подъема до отбоя, изображается внутренний мир простого русского человека с его любовью и ненавистью, страданиями и переживаниями, разочарованиями и надеждами. Это произведение, созданное на общем опыте заключенных ГУЛАГа и собственном опыте автора, показало одну сторону действительности советских времен, открыло новую страницу в русской литературе и повлияло на дальнейший ход развития русской литературы второй половины XX века.

«Один день Ивана Денисовича» перевели на китайский язык в 1963 году, на второй год после выхода в свет в Советском Союзе. Рассказ дал китайскому читателю возможность узнать о жизни заключенных в сталинском ГУЛАГе. Китайские читатели и раньше слышали про лагерную жизнь в Советском Союзе, но не могли ничего знать из произведений русской литературы, поэтому читали этот рассказ с любопытством и интересом. Но, честно говоря, он не мог сразу получить широкое распространение в Китае. И литературная критика в то время на него не обращала особого внимания.

Рассказ «Один день Ивана Денисовича» привлек всеобщее внимание китайских читателей и критиков только после окончания «Культурной революции», начавшейся в мае 1966 года. Это объясняется тем, что после ее окончания многие люди начали думать об этой революции, принесшей катастрофу стране и народу. Они осознали, что пора поквитаться со

¹ Солженицын А.И. Нобелевская лекция // Нобелевская премия по литературе: Лауреаты 1901–2001 годов. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2003. С. 201.

страшными ее последствиями. К этому выводу пришло и немало писателей. В атмосфере общественного интереса 11 августа 1978 года в газете «Вэньхуэйбао» появился рассказ неизвестного автора Лу Синьхуа «Шрам».

Рассказ «Шрам» – это печальная история одной семьи. Он рассказывает о том, как мирно и спокойно жила девушка Ван Сяохуа со своей матерью, но вспыхнувшая культурная революция нарушила их спокойную жизнь и отняла у них почти все. Мать девушки в первые же дни культурной революции была обвинена в измене Партии, ей наклеили ярлык «контрреволюционера» и лишили свободы. Ван Сяохуа вначале не понимала, что это такое. Постепенно непонимание произошедшего превратилось в ненависть к матери, которую она считала источником всех своих бед. Она порвала родственные связи с матерью, покинула родной дом и уехала за тысячи километров, в далекую деревню... Больше дочь не общалась с матерью. Восемь лет прошло, культурная революция закончилась. Матери Ван Сяохуа восстановили доброе имя, она вернулась к нормальной жизни, но ее здоровье сильно ухудшилось, так что ей осталось жить считанные дни. Она соскучилась по родной дочери и в последние дни своей жизни, перед смертью, захотела увидеться с ней. Ван Сяохуа сначала не хотела возвращаться, потом ее совесть проснулась и она решила вернуться в родной город и навестить мать. Но было уже поздно! Мать умерла за несколько дней до приезда дочери...

Рассказ «Шрам» – трагедия одной семьи в Китае в 60-е годы прошлого столетия. Читатель узнает, как культурная революция разъединяла людей (даже родных) и какая психологическая травма оставалась у человека от нее. Молодой писатель Лу Синьхуа в своем рассказе впервые разоблачает преступления культурной революции и показывает, каким бесчеловечным и жестоким может стать человек под катастрофическим влиянием культурной революции и до какой степени может быть искажена нормальная психика человека.

Рассказ пользовался большим успехом среди читателей и вызвал большой резонанс в интеллигентной среде. В том же году он получил премию «Лучший рассказ года в Китае за 1978 год».

Рассказ «Шрам» – первая ласточка, которая возвестила весну. Вслед за ним в журналах и газетах того времени стали появляться рассказы и повести, которые описывали абсурдность и хаотичность, ошибочность и преступность культурной революции, рассказали о трагических судьбах людей в те страшные годы. Это такие произведения, как повесть Лю Синью «Классный руководитель», рассказ Цзэнь И «Клен», повесть Фэн Дицай «Распутье, покрытое цветами», повести Гу Хуа «Деревянный домик, по которому ползет зеленая лоза» и «Поселок лотоса», рассказ Чэнь Цзяньгун «Цветастый платок, развевающийся на ветру», роман Цжан Сюань «Уголок, забытый любовью», роман Чжоу Кецын «Сюй Мао и его дочери» и др. Эти произведения дают страшные картины культурной революции и показывают катастрофу, которую принесла культурная революция Китаю. С появлением этих произведений стартовала «шрамная» литература в современной китайской литературе.

«Шрамная» литература описывает и рассказывает о тяжелых судьбах образованной молодежи, интеллигенции, чиновничества и простых людей, тех миллионов, которые подвергались страшной репрессии в ходе культурной революции. «Шрамная» литература полностью отрицает культурную революцию, которая не имела ничего общего ни с революцией, ни с культурой, ни с цивилизацией. Эта революция принесла китайской нации политическую, экономическую и культурную катастрофу в полном смысле этого слова. Так что полное отрицание такой революции – это суть и главная задача «шрамной» литературы.

Шрамная литература скоро стала ведущим направлением и тенденцией в развитии китайской литературы конца 70-х и начала 80-х годов XX века, создаваемой именно в те годы, когда произведения А. Солженицына на лагерную тему («Архипелаг ГУЛАГ», «Раковый корпус», «В круге первом» и др.) переводились на китайский язык и издавались в Китае. Хотя «Архипелаг ГУЛАГ» издавался только для внутреннего чтения, тем не менее многие люди читали его и мысленно сравнивали сталинский лагерь для политзаключенных с китайской тюрьмой или лагерем для правых элементов (т.е. политзаключенных).

На фоне «шрамной» литературы, в общей атмосфере разоблачения и отрицания культурной революции и ошибочной политики в отношении китайской интеллигенции, при влиянии произведений А. Солженицына на лагерную тему, в 80-е годы прошлого столетия появились в Китае романы о тюремной жизни политзаключенных. Писатель Цун Вэйси написал четыре романа: «Красная магнолия под тюремной стеной», «Удаляются белые паруса», «Облака как будто падают с небосклона» и «Над рекой Хуанхэ тихо падает снег»; писатель Цжан Сианлянь опубликовал серию романов: «Женщина – половина мужчины», «Душа и плоть», «Дерево для озеленения» и др. Эти романы рассказывают не только о том, как в годы культурной революции были репрессированы и посажены в тюрьму ни в чем не повинные люди. Они, оглядываясь назад, вспоминают 50-е годы XX века, когда по всему Китаю развернулось абсурдное «Движение борьбы с правыми элементами», в результате чего многие честные интеллигенты были высланы в лагерь или в захолустье, где подвергались нечеловеческим мучениям и страданиям. Многие из них умерли от голода и холода, от мучений и пыток...

После выхода в свет романов этих двух писателей в Китае, как грибы после дождя, было создано большое количество художественных произведений, в которые описываются беды и страдания невинно заключенных, и восстанавливается правда того времени.

Одной из особенностей этих романов является то, что писатели в них разоблачают и отрицают негуманность, бесчеловечность и нелепость лагерной системы Китая, с одной стороны, и выражают заботу о человеке, требуют уважения к достоинству человека, с другой. Они положили начало «тюремной теме» в современной китайской литературе.

Когда мы говорим о китайской тюремной литературе, нельзя не упомянуть книгу писателя Ян Сианьхуэя «Прощание с фермой Бианцзягоу»

(изд-во Шанхайской художественной литературы, 2003). Это книга состоит из 19 рассказов о тюремной жизни китайских интеллигентов, которые были опубликованы в свое время в разных журналах.

Ферма Бианцзягоу – это китайский ГУЛАГ, каторга. Она была создана в провинции Ганьсу, которая находится на западе Китая, куда с 1957 года начали высылать «правые элементы». Число их в конце концов достигло трех тысяч. В октябре 1961 года было принято постановление об освобождении «правых элементов», заключенных в Бианцзягоу, но их осталось в живых уже не более полутора тысяч. Половина заключенных умерли от каторжной жизни в лагере. Писатель Ян Сианьхуэй узнал об этом и в течение 5 лет проводил беседы с более чем ста выжившими заключенными, основываясь на правдивых материалах их бесед. Он написал 19 рассказов, чтобы рассказать людям правду Фермы Бианцзягоу, которую запрещено было обнародовать в течение сорока лет.

«Прощание с Фермой Бианцзягоу» – это записки подлинных событий, которые происходили в Китае в 50–60 годах прошлого века. В них рассказывается о трагических судьбах политических заключенных в Китае, об их жизни на Ферме Бианцзягоу; свидетельствуется о жестокости, бесчеловечности каторжной жизни в Китае. Эта книга, как гром среди ясного неба, потрясла многих читателей. Она дает людям понимание: можно раз и навсегда распрощаться с Фермой Бианцзягоу, но ни в коем случае нельзя забыть историю, связанную с трагическими судьбами заключенных! Вот почему кинорежиссер Ван Бинь со своими коллегами экранизировал книгу «Прощание с Фермой Бианцзягоу». Ван Бинь говорил, что он экранизировал книгу для того, чтобы люди (особенно молодые) знали прошлое нашей страны и всегда помнили ее тяжелую историю.

Тюремная литература – это тоже одно из влиятельных литературных направлений Китая 1980-х годов. Она воспевает бесстрашие и героизм невинных людей, подвергшихся страданиям. Она, как оригинальный цветок, пахнет особым ароматом в саду современной китайской литературы.

Спрашивается: почему только в конце 1970-х и начале 1980-х годов в Китае появились «шрамная» и тюремная литературы? Мы считаем, что кроме ряда других причин в социальной сфере, здесь есть влияние произведений А. Солженицына на лагерную тему вообще, и влияние его рассказа «Один день Ивана Денисовича», в особенности.

Хорошо известно, что литература каждой нации развивается не изолированно, а во взаимодействии с литературами других народов. Китайская литература также прошла свой исторический путь развития. Китайские писатели, особенно современные, в своем творчестве умеют учиться у писателей других стран, вбирать в себя лучшие литературные традиции других наций и обогащаться ими.

Некоторые современные писатели признают, что они учились у русских классиков, таких как И. Тургенев, Ф. Достоевский, Л. Толстой, М. Горький, М. Шолохов, А. Солженицын и других. Это выражается не только в методах и манерах письма, но сказывается на тематике и стиле.

Отец китайской тюремной литературы, писатель Цун Вэйси, признался, что читал многие произведения русской литературы и учился многому у русских писателей. Писатель Цжан Сианлян тоже читал много русских романов и отчасти заимствовал их манеру писания. Особо нужно подчеркнуть, что он начинает свой роман «Дерево для озеленения» эпиграфом ко второй книге «Восемнадцатый год» трилогии А. Толстого «Хождения по мукам»: «В трех водах топлено, в трех кровях купано, в трех щелоках варено. Чище мы чистого». Цжан Сианлян цитирует этот эпиграф не только, чтобы подчеркнуть важность и трудность идейного воспитания интеллигенции, но хочет также показать, как подходит эпиграф из книги «Восемнадцатый год» для его собственного романа.

Внимательные читатели замечают, что во многих произведениях, посвященных китайской тюремной теме, можно увидеть черты, схожие с рассказом А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича». Это не случайное совпадение, а доказательство некоторых сознательных заимствований китайских писателей из рассказа А. Солженицына.

Во-первых, это схожесть характера героев.

Герой рассказа «Один день Ивана Денисовича» Шухов – простой крестьянин (колхозник), рядовой лагерник. Многие герои в произведениях китайской лагерной темы тоже простые люди: рабочие, интеллигенты и др. Но все они – невинно репрессированные люди, одной из общих черт характеров которых является то, что они сумели выжить и нравственно выстоять в тяжелых условиях лагеря и тюрьмы.

Если говорить о разнице между Шуховым и китайскими заключенными, она лишь в том, что Шухов не протестует и не бунтует, ибо знает: лагерь – место необычного способа выживания, поэтому надо суметь остаться свободным человеком и сохранить свою индивидуальность. А китайские политзаключенные – люди нестигаемого характера. Несмотря на то, что они подвергаются нечеловеческим мучениям, они остаются людьми с несломленным духом. Они и в тюрьме продолжают вести борьбу со злом, зверством и несправедливостью. Нужно заметить, что повествование в произведениях китайской тюремной темы, главным образом, сосредоточено на воспевании бесстрашия и героизма в борьбе со злом и красоты чувств человека.

Во-вторых, и рассказ «Один день Ивана Денисовича», и произведения китайской тюремной литературы были созданы на собственном опыте писателей.

Известно, что А. Солженицын долгие годы провел в лагере, знал всю тяжесть и жестокость лагерной жизни. А Цун Вэйси, Цжан Сианлян и некоторые другие китайские писатели тюремной темы тоже или сидели в тюрьме, или долгие годы провели в лагерях. Они тоже испытали на себе всю тяжесть тюремной, лагерной жизни. Это позволило им описать жизнь в неволе «изнутри», дало им возможность полностью раскрыть правду жизни в несвободе. Кроме того, с таким опытом им легко было найти прототипы для героев своих произведений.

В-третьих: произведения русской и китайской тюремной литературы строятся как реалистическое повествование, в них нет приукрашенной действительности.

Рассказ «Один день Ивана Денисовича» А. Солженицына и произведения китайской тюремной литературы показывают правду жизни в неволе. Сюжеты русской и китайской тюремной литературы не сложны, их повествование не развернуто, каждая деталь, связанная с тюремным бытом, имеет важное значение не только для описаний тюремной обстановки, но и для создания характера главных героев.

Хочу привести один пример из творческой практики Цун Вэйси. Писатель вспоминал, как он отказался от советов редактора, который считал некоторые сюжеты его повести «Удаляются белые паруса» неуместными и несвоевременными для чтения и попросил исключить их. Цун Вэйси категорически отказался, ибо считал: если удалить сюжетные линии, которые являются реалиями его лагерной жизни, повесть лишится своего стержня и правдивости. Более того, он считал, что такие сокращения идут вразрез с основными принципами реалистической литературы, которыми должен руководствоваться писатель-реалист.

В-четвертых, в рассказе «Один день Ивана Денисовича» и в китайской тюремной литературе воспевается уважение к человеческому достоинству.

Шухов при всей своей приспособляемости к обстоятельствам не теряет человеческого достоинства. Страдая от голода, он не рыскал по помойкам и не вылизывал чужие тарелки, как Фетюкович, а всегда оставался нравственно порядочным человеком и по мере возможностей защищал свои интересы. Герои китайской тюремной литературы тоже люди такого типа. Например, таким является главный герой Чжан Юнлин из романа Цжан Сианляна «Дерево для озеленения», который, страдая от голода, тоже смог достать себе еду и не потерять человеческое достоинство.

Мы здесь указали только некоторые пункты сходства рассказа А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича» и китайских произведений на тюремную тему. Мы считаем, что в этом сходстве – не случайное совпадение двух литератур, а фактор влияния творчества А. Солженицына на китайских писателей в создании ими произведений на тюремную тему.

П.Е. Спиваковский

АЛЕКСАНДР СОЛЖЕНИЦЫН И ВЛАДИМИР СОРОКИН

Это сопоставление имманентно трансгрессивно. Так бывает почти всегда, когда заходит речь о крупнейшем современном прозаике, в особенности если он сопоставляется с такой колоссальной и (даже после смерти) взрывоопасной фигурой, как Александр Солженицын. И все же стоит попытаться сопоставить их ауториальные стратегии, не вмещающиеся в прокрустово ложе привычного.

Солженицын, насколько известно, никогда публично не высказывался о Сорокине, однако крайне резко отзывался о постмодернистах вообще¹. Сорокин же был склонен видеть в поэтике романа «В круге первом» и повести «Раковый корпус» «соцреализм, вывернутый наизнанку»², воспринимая Солженицына в качестве «главного шестидесятника»³, что весьма неточно. Впрочем, в блестящем антишестидесятническом романе Сорокина «Тридцатая любовь Марины» «соцреализм, вывернутый наизнанку», также успешно обнаруживается. В то же время об эпопее «Архипелаг ГУЛАГ» Сорокин отзывался неизменно восторженно. Например: «...для меня это писатель одной гениальной книги – “Архипелаг ГУЛАГ”. Я ее перечитал недавно – очень хорошо читается сейчас! Там Солженицын нашел уникальную интонацию, когда говорит вроде бы не он, а вот эти “массы” как бы заговорили. Рассказы его, конечно, на хорошем уровне, но таких писателей было достаточно – Астафьев, Распутин, Носов, Белов...»⁴ При

¹ См.: *Солженицын А.И.* Ответное слово на присуждение литературной награды Американского Национального Клуба Искусств // *Солженицын А.И.* Публицистика: в 3 т. Ярославль: Верх. Волга, 1997. Т. 3. С. 383–389.

² *Сорокин В.Г.* Тоталитаризм – растение экзотическое и ядовитое, крайне редкое и опасное // URAL.RU. 2002. 2 окт. URL: <http://www.ural.ru/news/culture/2002/10/02/news-21653.html> (дата обращения: 25.08.2017).

³ *Морозова Н.* Владимир Сорокин в Риге. 2008. Июнь // URL: <https://pribalt.info/abc.php?month=6&news=246> (дата обращения: 25.08.2017).

⁴ Там же.

этом двойственное отношение к Солженицыну на уровне манифестации несколько не ослабляло и не ослабляет пристального интереса Сорокина к его творчеству. Об этом свидетельствуют, в частности, весьма многочисленные и, очевидно, сознательные интертекстуальные отсылки в его произведениях. А в 2005 году в интервью Борису Соколову, отвечая на вопрос о «негаснущих звездах» современной литературы, Сорокин заметил: « – Они общеизвестны – Виктор Пелевин, Виктор Ерофеев, Татьяна Толстая, Александр Солженицын.

– Но все они просияли еще в XX веке, – возразил интервьюер.

– Большая Медведица сияет уже миллиарды лет. Должно пройти время, прежде чем плоды нынешнего оживления русской литературы станут видны всем», – ответил Сорокин¹.

Первое, что бросается в глаза при сопоставлении этих двух писателей: фигура Солженицына присутствует в относительно ранних произведениях Сорокина в странно шаржированном виде.

Так, например, демонстративно кривое зеркало, казалось бы отражающее образ Солженицына, возникает в сцене Сталина и графа Хрущёва в романе «Голубое сало». Герои устраивают каннибальское пиршество (изображенное метафорически и гиперреалистически, как обычно бывает у Сорокина: это, очевидно, связано с активным участием Хрущёва в сталинском терроре) и при этом говорят об авторе автобиографической повести «Одного дня Ивана Денисовича», который представлен евреем, посаженным за особо изощренную педофилию². Автор повести, «странный тип», – клеветник, отбывавший срок за свои преступления в LOVEЛАГЕ, крымском лагере принудительной любви, а затем ссылку в Коктебеле. Он умалчивает о тамошних поистине райских условиях жизни, а вместо этого пытается уверить читателей, «что его тошнит от супа из спаржи и кур по-венгерски, которыми их кормят чуть ли не каждый день <...>. Вино у них якобы только крымское, французским и не пахнет. Кокаин в коксафе разбавлен сахаром»³. Сталин авторитетно возражает: « – Бред сивой кобылы. В LOVEЛАГ идёт первосортный колумбийский кокаин, качество контролирует МГБ, все бармены в коксафе – офицеры госбезопасности, им в голову не придёт разбавлять продукт...

– В общем, какие-то подозрительные лагеря... – отвечает Хрущёв, – да и тип этот мне сразу не понравился. Хитрый. А русский писатель не

¹ Сорокин В.Г. «Я питаюсь энергией непредсказуемого» // Соколов Б.В. Моя книга о Владимире Сорокине. М.: АИРО-XXI, 2015. С. 222.

² Изображение автора «Одного дня Ивана Денисовича» в качестве еврея отсылает к расистским антисемитским фантазиям, как правило, исходившим от пропагандистов из КГБ и направленным на дискредитацию всего диссидентского движения в качестве «еврейского». Так, о Солженицыне распространяли «информацию», что он, на самом деле, «не Солженицын, а Солженицер» (см.: Солженицын А.И. Бодался телёнок с дубом: Очерки литературной жизни. М.: Согласие, 1996. С. 285).

³ Сорокин В.Г. Голубое сало // Собр. соч.: в 3 т. М.: Ad Marginem, 2002. Т. 3. С. 226.

должен быть хитрым. Грубым, наглым, злым – пожалуйста. Только не хитрым... У меня истопником служит Варлам. Он полжизни отбухал в крымском LOVEЛАГЕ. Колоритный персонаж. <...> Я ему дал прочесть. Так он мне сразу сказал: “Я в таких лагерях не сидел”»¹.

Пропаганда, направленная против Солженицына, здесь недвусмысленно пародийна, а ее генезис напрямую связан со сталинизмом как типом мышления. Фактически, при всей очевидной карикатурности художественного «аналога» Солженицына, перед нами не что иное, как апология писателя, причем апология нетрадиционного типа: его фальшивый двойник изображен крайне непривлекательно, однако на самом деле мы видим сатирическую деконструкцию клеветы против Солженицына. Задуматься заставляет и идея использовать фигуру Варлама Шаламова в качестве «тарана» против автора «Одного дня Ивана Денисовича».

В 2015 году митрополит Санкт-Петербургский и Ладужский Варсонофий заявил: «Смотрите, в советское время сколько в тюрьмах священников было, но кто слышал от них осуждение или проклятия коммунистов? Никаких проклятий не было. Они сидели там так спокойно, словно на курортах»². Как видим, Владимиру Сорокину еще в 1990-е годы удалось предвидеть «курортные» извивы пропагандистской мысли апологетов сталинского террора.

Настойчивое стремление представить сталинские лагеря курортом ощутимо и в текстах сегодняшних официальных российских пропагандистов. Так, агентство ТАСС, рассказывая 18 июня 2017 года о 110-летнем юбилее Варлама Шаламова, назвало его автором «Крымских рассказов»³. Фантазмагорический крымский LOVEЛАГ запечатлел архетипическое метанарративное ядро подобного рода мифологии, поэтому ее новые репрезентации вполне естественны и закономерны.

В целом этот весьма своеобразный актант дает возможность лучше понять и образ Писателя в романе «Тридцатая любовь Марины», в котором анонимно представлена фигура Солженицына, причем вначале, как кажется, довольно адекватно, а затем все более искаженно, сквозь

¹ Сорокин В.Г. Голубое сало // Собр. соч.: в 3 т. М.: Ad Marginem, 2002. Т. 3. С. 226.

² Варсонофий, митр. Санкт-Петербургский и Ладужский. «Нас помирят только вера»: интервью // Сегодня. 2015. 3 окт. URL: http://www.segodnya.ua/religion/sunday_school/intervyu-s-mitropolitom-sankt-peterburgskim-i-ladozhskim-varsonofiem-nas-pomiryt-tolkovera-654431.html (дата обращения: 25.08.2017). Кстати, достоверность этого интервью была подтверждена на официальном сайте Санкт-Петербургской митрополии: Варсонофий, митр. Санкт-Петербургский и Ладужский. «Нас помирят только вера»: интервью // URL: <http://mitropolia.spb.ru/news/mitropolit/?id=89811> (дата обращения: 25.08.2017).

³ «18 июня исполняется 110 лет со дня рождения великого писателя и поэта Варлама Шаламова, автора “Колымских рассказов” о ГУЛАГе 1930–1950 гг. Рассказывая о том, как отмечает юбилей родной город Шаламова Вологда, российское информационное агентство ТАСС назвало его книгу “Крымскими рассказами”» (В день 110-летия Шаламова ТАСС перепутало Колыму с Крымом // RFI на русском. 2017. 18 июня. URL: <http://ru.rfi.fr/rossiya/20170618-v-den-110-letiya-shalamova-tass-pereputal> (дата обращения: 25.08.2017).

призму неосознанно просоветского сознания главной героини, которое трансформирует этот образ в дидактически-националистическом ключе. В частности, ему приписывается язык, который не имеет ничего общего с солженицынским: это нечто плоское, плакатно примитивное и до чрезвычайности советское. Образ Писателя с портрета сильно напоминает миф о Солженицыне в версии Андрея Синявского, который, в частности, утверждал, что «монополизировав истину, Солженицын и любовь к России монополизировал»¹. По словам Синявского-Терца, в «условиях прижизненной канонизации Солженицына укрепляется мнение, что всякий, решившийся оспорить его, выступает не только против России и русского народа, но идет против воли самого Господа Бога. А Солженицын, с высоты, это мнение снисходительно поддерживает»². Как раз на такого рода мифологии и строится индивидуальный миф Марины, разговаривающей с изрекающим «истину» портретом Писателя, тем самым отсылая нас к актанту беседы лирического героя В.В. Маяковского с В.И. Лениным, глядящего с фотографии «на белой стене»³: « – ВЕЛИЧИЕ РУСИ НАШЕЙ СЛАВНОЙ С НАРОДОМ ВЕЛИКИМ С ИСТОРИЕЙ ГЕРОИЧЕСКОЙ С ПАМЯТЬЮ ПРАВОСЛАВНОЙ С МИЛЛИОНАМИ РАССТРЕЛЯННЫХ ЗАМУЧЕННЫХ УБИЕННЫХ С ЗАМОРДОВАННОЙ ВОЛЕЙ С БЛАТНЫМИ КОТОРЫЕ СЕРДЦЕ ТВОЕ ВЫНИМАЮТ И СОСУТ И С РАЗМАХОМ ВЕЛИКИМ С ПРОСТОРОМ НЕОБЪЯТНЫМ С ПРОСТЫМ РУССКИМ ХАРАКТЕРОМ С ДОБРОТОЙ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ И С ЛАГЕРЯМИ ГРОЗНЫМИ С МОРОЗОМ ЛЮТЫМ С ПРОВОЛОКОЙ ЗАИНДЕВЕВШЕЙ В РУКИ ВПИВАЮЩЕЙСЯ И СО СЛЕЗАМИ И С БОЛЬЮ С ВЕЛИКИМ ТЕРПЕНИЕМ И ВЕЛИКОЙ НАДЕЖДОЮ...»⁴ Однотипные велеречивые инверсии в помпезно-советском стиле Сорокин позже использует, в частности, в повести «День опричника» при изображении националистического сознания, стилизуемого под «народное» и «традиционное». При этом метанаррация, исходящая от портрета Писателя, несколько не связана с солженицынской стилистикой, что особенно странно, если учесть исключительные способности Сорокина в сфере воссоздания «чужих» дискурсивных практик. Фактически миф Марины, воспроизводя основные мифологемы Синявского-Терца, «переворачивает» их оценочно, точнее, заменяет «минус» на «плюс», при этом почти не касаясь сути. Марина слышит из уст Писателя слова: « – ТЫ НИКОГО НИКОГДА НЕ ЛЮБИЛА!!! НИКОГО!!! НИКОГДА!!!»⁵ «ЖИТЬ БЕЗ ЛЮБВИ НЕВОЗМОЖНО, МАРИНА! НЕВОЗМОЖНО!! НЕВОЗМОЖНО!!!»⁶ Примитивное использование четырехстопного дактиля с «подкрепляющими» эмоциональными возгласами создает ощущение фальшивого пафоса, соединенного с поэтикой

¹ Терц А. Солженицын как устроитель нового единомыслия // Терц А. (Синявский А.Д.) Литературный процесс в России: лит.-критические работы разных лет. М.: РГГУ, 2003. С. 355.

² Там же. С. 368.

³ Маяковский В.В. Разговор с товарищем Лениным // Собр. соч.: в 13 т. М.: ГИХЛ, 1958. Т. 10. С. 17.

⁴ Сорокин В.Г. Тридцатая любовь Марины // Собр. соч.: в 3 т. Т. 2. С. 122.

⁵ Там же. С. 121.

⁶ Там же. С. 123.

советской массовой песни. Разумеется, все это имеет крайне мало общего с реальным Солженицыным, который, кстати, всегда резко протестовал, когда кто-либо пытался называть его пророком.

Это изображение отчетливо субъективизировано и тесно связано с перцептивным миром Марины. Так, когда после знакомства с секретарем заводского парткома Сергеем Николаевичем Румянцевым, внешне чрезвычайно похожим на ее кумира, Марина впервые в жизни испытывает оргазм не столько из-за их внешнего сходства, сколько из-за подсознательно дремавшей в ней страсти к физическому соединению с советским коллективистским «мы» (весьма показателен в этом смысле ее мазохистский сон о Жирной в Артеке, чьи действия поощряет весело картавящий Ленин с портрета¹), а затем решает стать «правильным» советским человеком и порывает со своим диссидентским прошлым. И тут же она начинает видеть «другой», крайне негативно окрашенный образ Писателя: «За ночь лицо приобрело черты злости, недовольства и мстительности. Угрюмые глазки сверлили ее. Упавшие на лоб пряди злобно тряслись.

– Сссука... – шипели тонкие губы»². Теперь Марина – вполне в духе советской пропаганды – воспринимает своего прежнего кумира в качестве злобного клеветника и охотно отправляет в огонь и «Архипелаг ГУЛАГ», и книги Лидии Чуковской, и даже Библию. Дальнейшая эволюция героини, поступившей простой рабочей на завод, связана с попаданием в актанта соцреализма и постепенным растворением личности в тотальном коллективистском «мы»: пропадают имена героев, заменяемые обезличенными фамилиями, а в финале всё и вся тонет в грандиозном, всеобъемлющем и неостановимом водовороте советских газетных передовиц, поглощающих и подавляющих всё живое и мыслящее. «Это роман о спасении героя от самого себя. Марина спасается от собственной индивидуальности, раздвоения личности, сексуальной неудовлетворенности, нетрадиционной ориентации. Она растворяется в коллективном “Я”. Это чудовищное спасение, но именно такое спасение предлагалось людям в XX веке», – говорил об этом Сорокин³.

Именно напряженное внимание к произошедшему в XX столетии в России – главное, что объединяет обоих писателей. Но если в центре внимания Солженицына находятся в первую очередь «узловые точки» и изломы национальной судьбы, то Сорокина же прежде всего интересует то, *во что превращается человек* в результате всех этих событий. В частности, в центре его внимания оказывается трансгрессивный переход из относительно «мирной» и медленной патриархальной жизни XIX века к бурям и катастрофам XX столетия. Впрочем, это было важно и для Солженицына. Так, в 1976 году писатель замечал: «Начало <...>

¹ См.: Сорокин В.Г. Тридцатая любовь Марины // Собр. соч.: в 3 т. Т. 2. С. 37–38.

² Там же. С. 178–179.

³ Сорокин В.Г. Владимир Сорокин не хочет быть пророком, как Лев Толстой / беседу вел А. Зайцев // Независимая газ. М., 2003. 2 июля. С. 6.

“Августа” замедлено сознательно. <...> ...Показывается медлительное течение жизни предвоенной, для идентификации, что даже кусочка той жизни уж никогда больше не будет. Такого темпа не будет больше. Такого внимания к проблемам семейным уже не будет у людей, потому что будет совсем другой темп, совсем другая динамика»¹. При этом и Солженицын, и Сорокин показывают, как российская жизнь постепенно вовлекается в страшную, гибельную, но и парадоксально притягательную «модернистскую катастрофу». У Солженицына в «Красном Колесе» это связано с постепенным «ускорением» восприятия времени и фрагментацией повествования, когда отдельные герои, с их судьбами, тонут во взбаламученном море восставших масс, лишаясь «романного» биографического стержня (в мандельштамовском смысле)², Сорокин же пристально вглядывается в фигуры людей, решивших резко разорвать с прошлым и вбрасывающих самих себя и всех вокруг «в невероятность» катастрофического и непредсказуемого. Движение «по канату над бездной»³, как, варьируя текст книги «Так говорил Заратустра», говорит об этом ницшеанец Саблин, главный идеолог радикального преобразования человеческой природы в рассказе Сорокина «Настя», вольно или невольно намечает пути грядущей социальной катастрофы, которая пока происходит «всего лишь» в головах и сердцах людей... И естественно, в первую очередь в такой ситуации рушится этика. Такое вообще характерно для переломных эпох, когда от старого отказываются, в то время как новое еще не успело созреть. Материализованная метафора связана в этом рассказе с запеканием тела 16-летней девушки и веселым каннибальским пиршеством «по ту сторону» человеческого естества, а затем с чудом языческого преобразования Насти в чисто спиритуальное существо, воплощающее гностические интуиции Владимира Соловьева и Александра Блока. Это «победа духа над плотью»⁴, по словам Б.М. Парамонова, открывающая страшные (хотя и *нечеловечески* красивые) пути преобразования человеческой природы (кстати, все это происходит «шестого августа по старому» – в праздник Преображения, но осмысливается героями рассказа не в христианском, а в радикально-модернистском модусе). Фигуры «НОМО, ЛОМО, СОМО, МОМО, РОМО, НОМО, КОМО и ЗОМО»⁵ в финале рассказа есть не что иное, как вариации вокруг трансформирующегося на наших глазах *homo*, теряющего устойчивость своих прежде незыблемых пределов. «Transcendere»⁶ (надпись

¹ Солженицын А.И. Телеинтервью на литературные темы с Н.А. Струве // Солженицын А.И. Публицистика. Ярославль: Верх.-Волж. кн. изд-во, 1996. Т. 2. С. 440.

² См.: Мандельштам О.Э. Конец романа // Полн. собр. соч. и писем: в 3 т. М.: Прогресс-Плеяда, 2010. Т. 2. С. 120–124.

³ Сорокин В.Г. Настя // Собр. соч.: в 3 т. Т. 3. С. 332.

⁴ Парамонов Б.М. Чистое искусство Владимира Сорокина // Парамонов Б.М. МЖ: мужчины и женщины. М.: АСТ, 2010. С. 239.

⁵ Сорокин В.Г. Настя. С. 348.

⁶ Сорокин В.Г. Настя. С. 307.

на кольцо, которое дарит Насте Лев Ильич, и этот лозунг могли бы повторить все гости Саблиных) есть не просто призыв к трансгрессивному прыжку «в будущее», к новой постхристианской этике в духе Ницше, это одновременно и выход за «тесные» субстанциональные границы homo sapiens...

Арина, подруга Насти, сердится: «Всех подруг уж зажарили, а я все жду. Таню Бокшееву, Адель Нащекину, теперь вот Настеньку». Как и Настя, Арина *хочет* быть зажаренной (точнее, запеченной) для преодоления телесного, материального, человеческого...

« – Когда у вас? – спросил отец Андрей.

– В октябре. Шестнадцатого», – отвечает отец девушки. Формально говоря, здесь идет речь о 16 октября 1900 года, но на литературном уровне Сорокин отсылает нас к «Октябрю Шестнадцатого», второму Узлу эпопеи «Красное Колесо», посвященному изображению дореволюционных событий, непосредственно предвещающих катастрофу 1917 года: все уже созрело и скоро рухнет, но пока многим кажется, что жизнь идет по-прежнему, подобно тому как героям чеховского «Вишневого сада», рассуждающим о бытовых проблемах на краю пропасти, кажется, что никаких существенных изменений в их жизни не произошло. «Если бы чеховским интеллигентам, всё гадавшим, что будет через двадцать – тридцать – сорок лет, ответили бы, что через сорок лет на Руси будет пыточное следствие, будут сжимать череп железным кольцом <...>, опускать человека в ванну с кислотами <...>, голого и привязанного пытаться муравьями, клопами, загонять раскалённый на примусе шомпол в анальное отверстие (“секретное тавро”), медленно раздавливать сапогом половые части, а в виде самого лёгкого – пытаться по неделе безсонницей, жаждой и избивать в кровавое мясо, – ни одна бы чеховская пьеса не дошла до конца, все героини пошли бы в сумасшедший дом»¹, – писал Солженицын в первом томе книги «Архипелаг ГУЛАГ», и Сорокин пристально вглядывается в то, *как именно* происходит этот эвристически блистательный слом этики *homo*, преобразующий человека в нечто зияющее иное. Впрочем, и ему самому (а не только сороке, его «птичьему» alter ego в рассказе «Настя») интересно взглянуть на мир «нечеловеческими» глазами. Не потому, что этот взгляд *хорош*, а потому что изменение оптики позволяет увидеть глубже и многограннее. «Transcendere» для него не гимн трансгрессивному своеволию (показательна в этом смысле ирония в адрес батаевского самообожествления «ROT+ANUS» в финале сорокинского рассказа «Зеркало»², а также иронически поданное самоосмысление Виктора Олеговича в качестве уробороса в романе «Теллурия»³). Для Сорокина эта материализация со- слагательного наклонения порождает возможность «голографически» увидеть предмет с разных сторон, парадоксальным образом сближая

¹ Солженицын А.И. Архипелаг ГУЛАГ: 1918–1956: Опыт худож. исследования // Собр. соч.: в 30 т. М.: Время, 2010. Т. 4. С. 99.

² Сорокин В.Г. Зеркало // Собр. соч. Т. 3. С. 509–510.

³ См.: Сорокин В.Г. Теллурия. М.: АСТ, 2013. С. 318.

свою ауториальную оптику с «полифонической голографией» Солженицына¹.

Мнимый радикализм расхождения Солженицына и Сорокина проявляется и при метафорическом изображении последним так называемых землебогов во вставном рассказе об Антоне в третьей части романа «Норма», а позже в качестве секты в романе «Голубое сало». Эти картины остро сатиричны и, казалось бы, резко противоположны солженицынской любви к народной «почве». Однако, при всей изначальной идеологической двусмысленности самого этого феномена, в XX веке он радикальным образом меняется. Если в середине столетия и отчасти даже в брежневскую эпоху осколки «народной почвы» еще существовали (можно, например, вспомнить бабушку Ольги Седаковой Дарью Семеновну, простую крестьянку, у которой будущий поэт всерьез училась вере²: иначе говоря, это вполне «почвенная» фигура, причем в наиболее благородном изводе, очищенном от национализма), то в дальнейшем «почва» попросту исчезает. Символически это изображено в рассказе Солженицына «Матрёнин двор», когда Матрёна гибнет и на ее место не приходит никто, несмотря на то, что без праведника, по словам автора, «не стоит ни село.

Ни город.

Ни вся земля наша»³.

Основа традиционалистского уклада в деревне рушится, и этот процесс необратим. При всей своей любви к деревне и к русскому крестьянину Солженицын тоже осознавал, что «народной почве» приходит конец. Сорокин же показывает, как инерция «почвенной» идеологии трансформируется в нечто ужасное, приобретая ультранационалистический, по сути фашистский смысл.

¹ Подробнее об этом см.: *Спиваковский П.Е.* Полифония у Ф.М. Достоевского и А.И. Солженицына // *Солженицынские тетради: материалы и исследования.* М.: Русский путь, 2014. Вып. 3. С. 54, 62, 65.

² «...Первым человеком, который меня привлек к вере, была моя бабушка, мать отца, Дарья Семеновна. Она и осталась для меня камертоном, по которому я узнаю любимый род веры. Ей посвящены «Старые песни»: от нее я слышала еще в самом раннем детстве духовные стихи, которые и стали образцом для этих стихов. <...> Привлекла не потому, что хотела меня сделать «верующей», наоборот. Я выпрашивала у нее что-нибудь об этом рассказать: она ведь знала, что в атеистическом государстве это добра не сулит, и портить мне жизнь не хотела. <...> Мне было интересно, почему она не такая, как все вокруг: ее нельзя было заставить раздраженной, мрачной, рассеянной, назойливой. В ней всегда была как бы спрятанная улыбка. Каждый вечер перед сном она просила у меня прощенья, «если чем обидела», даже иногда со слезами: представьте, бабушка – у маленькой внучки! Она спокойно говорила о смерти – а все кругом и думать об этом боялись. <...> Я думала, что все это потому, что она что-то знает, и мне хотелось тоже это узнать» (*Седакова О.А.* «Не только поэзия может служить Церкви, но и вера может помочь в кризисном состоянии искусства». Ч. 1 // *Православие и современность.* 2008. № 6. URL: https://eparhia-saratov.ru/Articles/article_old_5053 (дата обращения: 25.08.2017).

³ *Солженицын А.И.* Матрёнин двор // *Собр. соч.:* в 30 т. М.: Время, 2007. Т. 1. С. 148.

Вместе с тем во второй части романа Сорокина «Лед» мы видим необыкновенно красивое изображение русской деревни и прекрасную юную героиню, Варю Самсикову, чистую и светлую. Но и здесь присутствует некая важная деталь. Когда Варю, вместе с другими молодыми крестьянами оказавшуюся на оккупированной нацистами территории, отправляют на работу в Германию, ее подруга слушает речь фюрера: «А Гитлер, она говорила, симпатичный такой, с усиками. И культурный, сразу видно. И он очень громко говорит»¹. Такая легкая готовность деревенского человека поучиться культуре, например у Гитлера, обнажает фатальную уязвимость этой красивой и весьма привлекательно обрисованной в романе деревенской культуры. Крайне низкий уровень образования у деревенских жителей не позволяет им распознать опасность, исходящую от двух наиболее влиятельных метанарративных культурных моделей XX века, советской и национал-социалистической. И в этом плане имеет смысл сопоставить трансгрессивную деградацию Вари Самсиковой и «первой» солженицынской Настеньки, героини одноименного рассказа. Вначале, в детстве, мы видим традиционалистскую глубину ее веры, свет и чистоту, исходящие от нее, однако затем, под влиянием комсомола и советской морали 1920-х годов, в ситуации постоянного недоедания на фоне искусственно вызванного Голодомора Настенька постепенно начинает торговать собой, так что высшей ценностью ее жизни в финале посвященной ей части рассказа становится еда. Перед нами история «бессловесной»² деревенской женщины, не умеющей противопоставить мощному прессу государственного насилия хоть что-то «свое» и безвозвратно теряющей все те духовные дары, которыми прежде обладала. Во многом «параллельная» Настеньке героиня сорокинско-го романа «Лед» (второй части «Ледяной трилогии») Варя Самсикова, постепенно превращаясь в «сестру Света» по имени Храм, также безвозвратно теряет черты светлого и прекрасного деревенского человека, а затем и человека вообще, преображаясь в «нелюдь»³: фанатичку и хладнокровную убийцу. Однако, в частности, и изображая ее судьбу, Сорокин дает нам возможность взглянуть на жизнь человечества и события Второй мировой войны, глазами не-людей (в основе этого весьма острая радикализация остранения Толстого – Шкловского, приема, казалось бы, хрестоматийно привычного и уже не взрывоопасного). Такая резко дегуманизованная оптика странным образом осложняет и обогащает наше восприятие, проблематизируя то, что раньше представлялось банальным, и начисто разрушая автоматизм восприятия «очевидного».

¹ Сорокин В.Г. Ледяная трилогия: Путь Бро. Лед. 23 000. М.: Астрель: АСТ, 2009. С. 378.

² «...Мужики – народ безсловесный, безписьменный ни жалоб не написали, ни мемуаров...» – с горечью замечал автор «Архипелага...» (Солженицын А.И. Архипелаг ГУЛАГ // Собр. соч.: в 30 т. Т. 4. С. 40).

³ См.: Латынина А.Н. Сверхчеловек или нелюдь? // Новый мир. 2006. № 4. С. 135–142.

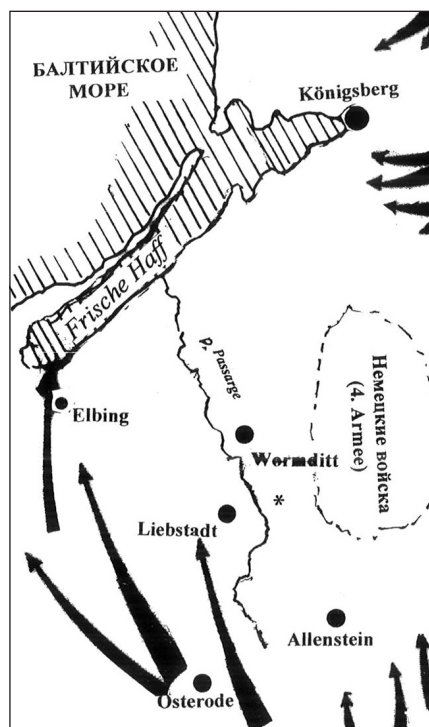
Отпугивающие многих своей глубиной книги Солженицына и Сорокина позволяют соприкоснуться с тем, что разрушает рамки традиционалистских рецептивных ожиданий. По сути перед нами не чисто литературные феномены: это искусство после Освенцима, предполагающее осмысление, казалось бы, немислимого и художественно-психологическое преодоление тех ментальных пределов, которые в прежние, «мирные» и куда более «уравновешенные» домодерные времена были невообразимы.

А.Е. Климов

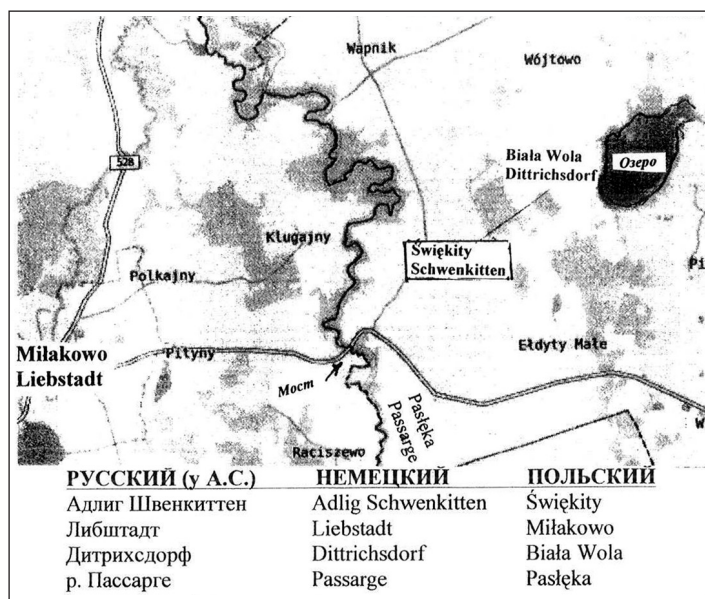
«НЕЗАБЫВАЕМАЯ НОЧЬ»

(О ПОВЕСТИ «АДЛИГ ШВЕНКИТТЕН»)

Следуя примеру А.И. Солженицына, начавшего изложение повести с заметки о военной обстановке того времени, ниже прилагаем две карты для уяснения географического контекста.



Стрелками указаны направления наступительных операций Советской Армии в центральной части Восточной Пруссии в январе 1945 года. На западе этого района части Второго Белорусского фронта двигались на север и танковый корпус достиг залива *Frische Haff*, далеко опередив пехотные подразделения. С севера наступали части Балтийского фронта, а с юго-востока подходили силы Третьего Белорусского фронта. Таким образом, в центре Восточной Пруссии попали в окружение крупные силы 4-й немецкой армии. В ночь с 26 на 27 января немцы попытались прорвать еще не установившийся западный фронт, чтобы пробиться в Германию. Знаком * отмечено приблизительное место деревни Адлиг Швенкиттен.



Современная польская карта показывает расположение деревни Швенкити (*Świątki*), ранее называвшейся *Adlig Schwenkitten*. На послевоенной Потсдамской конференции – июль–август 1945 года – союзники-победители по настоянию Сталина разделили территорию Восточной Пруссии между Польшей и СССР. Немецкое население было выслано, и все немецкие названия городов, деревень, рек, озер и заливов были заменены польскими или русскими топонимами. Две рядом лежащие деревни – *Adlig Schwenkitten* и *Klein Schwenkitten* – были объединены новыми польскими властями в *Świątki*. Пушки были установлены на восточной окраине деревни. На карте обозначен мост через реку Пассарге, у которого происходили значительные боевые действия.

Односуточная повесть «Адлиг Швенкиттен» была написана в 1998 году¹. Она основана на реальном военном столкновении в ходе Великой Отечественной войны, в которой Александр Солженицын принимал участие в качестве командира звуковой разведки при артиллерийском дивизионе. Но еще задолго до написания односуточной повести, столкновение это получило отклик в двух более ранних произведениях писателя. Первым из них был небольшой абзац в «Архипелаге ГУЛАГе», в главе, посвященной потокам послевоенных арестантов, в том числе и бывших власовцев². (А.И. Солженицын поначалу считал, что артиллерийский дивизион, в котором он служил, подвергся нападению власовского контингента

¹ Первая публикация – в «Новом мире» (1999. № 3. С. 30–53). Входит в Собрание сочинений Александра Солженицына в 30 т. (М.: Время, 2006. Т. 1: Рассказы и Крохотки. С. 487–528).

² «Та весна» – ч. I, гл. 6 «Архипелага ГУЛАГа».

немецкой армии, но в дальнейшем это предположение не подтвердилось.) Несколько лет спустя появилось сильно расширенное описание этого эпизода в отдельно изданной главе под названием «Сквозь чад». Глава эта была гневным ответом Солженицына на книгу чешского журналиста Томаша Ржезача, написанную – с активнейшей помощью КГБ – с целью опорочить всю жизнь писателя, в том числе и его военную службу¹. Ответный текст Солженицына содержит несколько страниц, посвященных событиям у деревни Адлиг Швенкиттен. Текст с первых же строк свидетельствует о ярком следе, оставленном этим эпизодом в памяти писателя. Цитирую: «А ночь была – незабываемая, она и сейчас стоит, как живая. И сколько раз я порывался её описать: сперва, ещё в лагере, в стихах, четырёхстопным хореем, продолжением “Прусских ночей”, и уже написал кое-что, но затем потерял, и из памяти стёрлось. И потом – в ссылке начинал, в прозе, но другие сюжеты выдвигались важнее, так никогда и не собрался»².

Как любезно сообщила мне Наталия Дмитриевна Солженицына, вскоре после возвращения писателя с семьей в Россию их навещил Олег Николаевич Гусев, бывший в описанное в повести время командиром огневого взвода в том же дивизионе, в котором капитан Солженицын возглавлял звуковую разведку. Как оказалось, Гусеву в послевоенные годы удалось собрать огромное количество детальных материалов о боевом пути своего дивизиона. Эта встреча и дальнейшая переписка между Гусевым и Солженицыным послужили тому, что писатель получил возможность изучить приказы, карты и другие документы, относящиеся к развитию событий. И эти новые сведения вошли в структуру повести «Адлиг Швенкиттен».

А глава «Сквозь чад» с текстом воспоминаний Солженицына об этом военном столкновении вошла в корпус так называемых «очерков изгнания», названных писателем «Угодило зёрнышко промеж двух жерновов», и была опубликована во втором номере «Нового мира» за 1999 год³, то есть непосредственно перед публикацией односуточной повести «Адлиг Швенкиттен», появившейся в следующем – третьем – номере журнала.

¹ См.: *Солженицын А.И.* Сквозь чад: Отрывок из Шестого Дополнения к мемуарам «Бодался телёнок с дубом». Париж: YMCA-Press, 1979. О событии около деревни Адлиг Швенкиттен см.с. 35–39. Книга Ржезача «Спираль измены Солженицына» была издана в Москве в 1978 году издательством «Прогресс». КГБ оказывал Ржезачу активнейшую помощь, рассматривая составление этого текста как мероприятие «по дальнейшей дискредитации Солженицына перед мировой и советской общественностью». См.: Кремлевский самосуд: Секретные документы Политбюро о писателе А. Солженицыне / [сост. А.В. Коротков, С.А. Мельчин, А.С. Степанов]. М.: Родина, 1994. С. 556. (Б-ка ж-ла «Источник»). В этом сборнике документы №№ 169, 172, 173, 175 и 176 освещают заботы Политбюро об издании и распространении книги Ржезача.

² *Солженицын А.И.* Сквозь чад. С. 35.

³ *Он же.* Угодило зёрнышко промеж двух жерновов // Новый мир. М., 1999. № 2. С. 107–134. Воспоминания о январской ночи у деревни Адлиг Швенкиттен на с. 122–124.

Повесть «Адлиг Швенкиттен» – самый поздний пример солженицынской художественной прозы, посвященной теме советско-германской войны. Ввиду того, что число прозаических произведений с такой тематикой у Солженицына ограничено, и того, что главные из них имеют автобиографическую основу, можно отметить сдвиги в изображении автобиографического героя, которые произошли со временем.

Самое раннее из дошедших до нас сочинений Солженицына на военную тему – неоконченная повесть «Люби революцию». Как объяснил сам автор в письме к М.Г. Петровой, он в 1948 году в шарашке Марфино начал писать то, что должно было стать «обширной повестью» о боевом опыте специализированной артиллерийской части, в которой он командовал звуковой разведкой. Задуманное заглавие повести было «История одного дивизиона», но работа над сочинением была прервана высылкой писателя из шарашки и его заключением в экибастузский лагерь. Чудом сохранившийся текст¹ в несколько переработанном, но так и не законченном виде получил ироническое заглавие «Люби революцию», взятое писателем от одного из своих ранних неосуществленных проектов². В имеющемся виде повесть является лишь предысторией будущей военной деятельности, так как описываются только неустанные усилия наивно-убежденного последователя Маркса и Ленина зачислиться в артиллерию. Повествование обрывается на подступе к этой цели, еще далеко отстоящей от участия в реальной будущей работе разведдивизиона.

Ввиду сказанного позволительно рассматривать написанный на полвека позже двучастный рассказ «Желябугские Выселки» как своего рода отклик на старый замысел, как возврат к недописанному ранее проекту. Во всяком случае это относится к внешней, описательной стороне первой половины двучастного рассказа, где с огромным количеством подробностей представлен рабочий день дивизиона – его боевые будни, так сказать. Дается детальное описание технической стороны звуковой разведки и названы по фамилиям более сорока солдат и офицеров, так или иначе участвовавших в деятельности этого военного подразделения³.

Идеологические взгляды автобиографического героя показаны лишь вскользь в первой части рассказа. Действие датировано июлем 1943 года, а это – если оставаться в последовательно автобиографическом русле – предшествует аресту Солженицына и той радикальной смене убеждений,

¹ Подробно об этом см.: Жидкова Т.А. «Моя мама, Анна Васильевна Исаева...» // Солженицынские тетради: материалы и исследования. М.: Русский путь, 2014. Вып. 3. С. 171–173.

² Солженицын А.И. Ответы на вопросы М.Г. Петровой. 24 декабря 2004 г. // Солженицын А.И. В круге первом: Роман / изд. подгот. М.Г. Петрова. М.: Наука, 2006. С. 625. (Литературные памятники).

³ Напршивается аналогия с «Одним днем Ивана Денисовича». Как пояснил писатель в разговоре об этом произведении, он хотел при помощи детального описания лишь одного дня передать всю атмосферу лагерной жизни. См.: Солженицын А.И. Радиоинтервью к 20-летию выхода «Одного дня Ивана Денисовича» для Би-би-си // Солженицын А.И. Публицистика: в 3 т. Ярославль: Верх. Волга, 1997. Т. 3. С. 21.

произошедшей в его сознании в экибастузском лагере. Именно лагерный опыт 1950–1953 годов убедил его в пагубной сущности строя и вредности идеологии, оправдывающей этот строй, и привел его к жгуче-горькому чувству вины за годы своего вполне искреннего исповедания революционных идей. Все читатели «Архипелага ГУЛАГа» помнят жесткую, даже жестокую самокритику, разлитую на страницах этой великой книги. Осуждение своих прежних взглядов и непростительных поступков, оправдываемых ложным мировоззрением, доводит автора до мысли, что он *заслужил* и лагерь, и раковую болезнь¹. Но в разительный контраст к этому автобиографический герой первой части рассказа «Желябугские Выселки» представлен как выразитель лишь весьма ограниченных идеологических речений². Более того, прямое осуждение прошлых увлечений героя звучит только один раз – во второй половине двучастного рассказа, причем оно произнесено полшутливым тоном самим автором в дружеском разговоре: «А какой же я дурак был, Витя. Помнишь – про мировую революцию?»³

Сравнение с повестью «Люби революцию» (1948) тут показательно. Повесть эта сочинялась в шарашке, когда идеологические верования юного Солженицына были поколеблены арестом и спорами с другими арестантами, но еще не свергнуты окончательно. И в соответствии с этим Глеб Нержин, главный герой повести «Люби революцию», показан как наивный, но все же достойный носитель того мировоззрения, от которого писатель всеми силами открещивался в послелагерные годы. Поэтому совсем не удивительно, что попытки Солженицына вернуться к работе над неоконченной повестью после своего освобождения не дали результата. Как сообщила М.Г. Петрова, в одной из промежуточных редакций повести «Люби революцию», относящихся к этому времени, Солженицын называет Нержина «чудовищем»⁴.

Ясно, что отношение писателя к своему прошлому менялось со временем. Как сам Солженицын отмечает в несколько ином контексте, с годами его «лагерный накал» был утерян⁵, – а вместе с ним, надо думать,

¹ «На седьмом году заключения я довольно перебрал свою жизнь и понял, за что мне всё: и тюрьма, и довеском – злокачественная опухоль. Я б не роптал, если б и эта кара не была сочтена достаточной» (*Солженицын А.И.* Архипелаг ГУЛАГ, 1918–1956: Опыт художественного исследования: в 3 т. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. Т. 2. С. 498 (ч. IV, гл. 1).

² К примеру, его излияния о вероятном свершении ленинских предсказаний поданы с значительно смягчающими это высказывание тремя вопросительными знаками: «Вот рванём ещё, рванём – и какая ж пружина отдаст в Европе, сжатая, а? После такой войны не может не быть революции, а?.. это прямо из Ленина. И война так называемая отечественная – да превратится в войну революционную?» (*Солженицын А.И.* Желябугские Выселки // Собр. соч.: в 30 т. Т. 1. С. 454).

³ Там же. С. 479.

⁴ См.: *Петрова М.Г.* Судьба автора и судьба романа // *Солженицын А.И.* В круге первом. С. 642.

⁵ *Солженицын А.И.* Угодило зёрнышко промеж двух жерновов: Очерки изгнания. Часть третья (1982–1987) // *Новый мир.* М., 2001. № 4. С. 126.

и жесткая безапелляционность морального самообличения. И именно по этой причине автобиографическому герою делаются лишь мягкие упреки за идеологические взгляды в первой части рассказа «Желябугские Выселки».

Можно сказать, следовательно, что в рассказе «Желябугские Выселки» происходит своего рода реабилитация юного Солженицына после суровой самокритики, характерной для «Архипелага...»¹. А рассказ «Желябугские Выселки» написан в том же 1998 году, что и «Аддиг Швенкиттен», и опубликован в том же третьем номере «Нового мира» за 1999 год, в котором напечатана односуточная повесть. Эти два произведения, близко связанные между собой по теме, равны также и в оценке прошлого. Можно назвать эти два произведения *дилогией*, как предлагает Игорь Савельев², учитывая, однако, что некоторая степень родства с этими текстами имеется и у других произведений, в первую очередь у неоконченной повести «Люби революцию» и у воспоминаний писателя в главе «Сквозь чад».

Отмеченная эволюция в оценке идеологических воззрений все же получает некоторое дальнейшее развитие в повести «Аддиг Швенкиттен». Если в двучастном рассказе автобиографический герой пусть мягко, но все же критикуется за свои взгляды, то в односуточной повести положительно представленные персонажи (за одним исключением³) вообще не высказывают мыслей, имеющих идеологическую окраску. Идеология в этой повести – атрибут отрицательных фигур вроде парторга Губайдулина (гл. 2)⁴.

И в отличие от рассказа «Желябугские Выселки», в повести «Аддиг Швенкиттен» повествование ведется от третьего лица. Нет, следовательно, никакого лично обозначенного повествовательного голоса. Мысли и точки зрения положительных персонажей излагаются в кратких главках, составляющих повесть, и взгляды их во многом разнятся, но не противопоставляются, так как эти персонажи не оспаривают того главного, что их объединяет. Отрицательные же персонажи остаются совершенно чуждым групповой солидарности Боева, Балуева, Топлева, Кандалинцева и ряда других, объединенных общим понятием чести и бессловесным согласием в необходимости вести общую борьбу до победного конца. Характерно, что местоимение «мы» играет ведущую роль уже на первой странице повести:

- наш передовой танковый корпус;
- прошли ж те времена, когда мы отступали;
- уже пять дней нашего движения;
- нам открылась цельная, изобильная страна.

¹ Это тема развита в моей статье «Заметки о двучастном рассказе “Желябугские Выселки”» // Малые жанровые формы в творчестве А. Солженицына: Художественный мир. Поэтика. Культурный контекст: Междунар. сб. науч. тр. Благовещенск: Изд-во Благовещенского гос. пед. ун-та, 2011. С. 3–10.

² См.: Савельев И.В. «Это проза – живой организм» // Новый мир. М., 2008. № 12. С. 172.

³ Гусев высказывает наивно-радужную надежду на благоустройство страны после войны (гл. 7).

⁴ Главки в повести настолько краткие, что отсылки на них более удобны, чем на страницы.

Впрочем, тут полезно подчеркнуть различие между этой солидарностью и тем идеалом «слияния с массой», который в свое время проповедовался в советских классиках типа романа «Цемент» (1924). Там требовался радикальный отказ от всех своих личных человеческих интересов ради полного слияния с социалистической утопией. А здесь картина иная: каждый из положительных персонажей повести имеет свою историю, свои слабости и свои индивидуальные мечты о будущем; в этом плане единства нет и оно просто не требуется. Их объединяет согласие о том, что они считают главным.

И хотя в рассказе «Желябугские Выселки» звучат некоторые схожие ноты, голос повествователя там преобладает, естественным образом выделяя личность говорящего. К примеру, повествователь как бы присматривается к окружающим и считает нужным произвести им оценку со своей личной точки зрения, тем самым утверждая свое «я»: «Бывал я в компаниях поразвитей – а чище сердцем не бывало. Хорошо мне с ними»¹.

А в односуточной повести человек, бывший автобиографическим повествователем в рассказе «Желябугские Выселки», теперь назван лишь «комдивом инструментальной разведки» (гл. 3) и полностью слился с боевой группой, совершенно не выделяясь на ее фоне.

Остановимся на некоторых особенностях построения односуточной повести. Благодаря тому, что Солженицын ранее описал свои впечатления о событиях близ деревни Адлиг Швенкиттен в главе «Сквозь чад», создалась достаточно уникальная ситуация: один и тот же основной сюжет представлен в двух жанровых вариантах – в документальной прозе и в виде художественного произведения. А это дает возможность отметить некоторые аспекты повести, введенные писателем по сугубо литературно-эстетическим соображениям.

Затрону только самые главные и бесспорные примеры художественного замысла.

Первое, что бросается в глаза – разбивка текста на 24 краткие главки с добавлением эпилога. Напрашивается естественная связь подзаголовка «односуточная повесть» с двадцатью четырьмя часами суток. И действительно, основное повествование укладывается в период от утреннего сведения об отравлении нескольких человек метиловым спиртом до появления начальства на следующее утро. Однако не следует думать, что каждая из этих двадцати четырех главок соответствует прохождению одного часа времени. К примеру, хотя начало действия в первой главке происходит ранним утром, уже в третьей главке отмечено, что становится сумрачно и называется время: шесть часов вечера. А в двадцать третьей главке мы узнаем, что события, описанные в этом отрезке текста, длились три часа: «Не поверил Олег: глянувши на часы: куда три часа ушло? Как они сжались, проскочили? Будто канули в бою».

Иными словами, внутри общей односуточной рамки течение времени воспринимается субъективно – оно растягивается или сжимается

¹ Солженицын А. Желябугские Выселки. С. 471.

в сознании действующих лиц. Поэтому отдельные главы вовсе не привязаны к точному отсчету времени. Большая часть из них – 19 из 24-х – относится к ночи или, правильнее сказать, к 15-ти часам отсутствия дневного света – от шести часов вечера до девяти часов утра следующего дня¹. Кроме того, ряд глав отведен биографическим характеристикам определенных лиц – Боева, Балуева, Кандалинцева и других – и они почти не привязаны к конкретным событиям той ночи.

Второе художественно значимое добавление к сюжету касается создания атмосферы все возрастающей тревожной напряженности. Писатель достигает этого эффекта многократным подчеркиванием трех аспектов обстановки. Самым значительным из них является мертвая, зловещая тишина окружающей местности. Хотя командование дивизиона знает, что где-то к востоку от них, в этом как будто замершем, на вид совершенно пустом пространстве находятся отрезанные от Германии немецкие войска, но где находится передний край противника – никто сказать не может. Неустанное напоминание о полной гробовой тишине одновременно с памятью об этой реальной опасности наращивает чувства неуверенности и тревоги. Растет подозрение, а вскоре и жуткая уверенность, что за тишиной скрывается беззвучное приближение врага. Обстановка нагнетается появлением перебежчика со сведением о готовящемся наступлении (гл. 13), обнаружением разреза провода уже совсем рядом с ними (гл. 14) и возникновением необъяснимых беззвучных пожаров вдали (гл. 16, 18).

В повести также отмечаются многократные, но тщетные попытки дивизиона связаться со штабом, намеренно отключившим связь, и отсутствие контакта в столь тревожных условиях еще усиливает ощущение уязвимости и обреченности. Тому же способствуют частые указания на ограниченную видимость при неровном лунном свете и снежной мути.

Хотя в общих чертах можно сказать, что указанные выше художественные стороны повести «Адлиг Швенкиттен» развивают картину, представленную в воспоминаниях (или дополняют ее), намного важнее обратить внимание на те весьма существенные части воспоминаний, которые не вошли в текст повести. Нет упоминания об освобождении четырех военнопленных французов и об их похоронном шествии по снежной целине с телом бойца, убитого при операции освобождения². Исключил Александр Исаевич и свои личные переживания во время опасного отхода непосредственно перед нападением немцев – исключил именно то, что он называет «главным ощущением» той ночи. Это было чувство «...своего пребывания на земле, а совсем не привязанности к ней, лёгкое тело, одолженное нам лишь временно, и осветлённая прогулка по

¹ В гл. 3 указано, что в описанное время темнело около шести часов вечера и светало «чуть не в девять утра». А в гл. 23 мы узнаем, что Гусев и Кандалинцев начали стрельбу из пушек в шесть утра и что военные действия на их участке длились три часа – до рассвета.

² См.: *Солженицын А. Угодило зёрнышко промеж двух жерновов* // Новый мир. 1999. № 2. С. 122–123.

призрачным местам, куда нас заносит случай, а всякую минуту вот мы готовы и отлететь»¹.

Это чувство писатель ощутил вновь, когда бежал под гору по глубокому снегу, преследуемый пулеметным огнем: «...опять было то же ощущение: одолженного, временного, не обязательного тела, и острота чувств, которая не страх, но та нерядовая острота, когда глотаешь опасность – а в мыслях проносятся, проносятся картины прожитой жизни»².

Чем объяснить исключение такого ценного художественного материала из повести «Адлиг Швенкиттен»? Единственно тем, конечно, что материал этот не вписывался в символический замысел, положенный в основу произведения, – замысел, который без колебания можно отнести к извечной теме Солженицына – к горестному раздумью о судьбах России. Тема эта – неизмеримо грандиознее личной, и Солженицын явно жертвует ради этой высшей цели своими переживаниями, не желая отвлекать внимание от скорбного группового портрета. Драматический эпизод с французами опущен по той же причине: он отводил бы внимание в сторону от свершающейся трагедии.

Повесть «Адлиг Швенкиттен» трагична от начала и до конца. День начинается с вести о бессмысленной смерти ряда военнослужащих, отравившихся метиловым спиртом, и почти все дальнейшие события вращаются вокруг тяжелых ошибок руководства и его непростительного безразличия к судьбе подчиненных людей. Тут и вопиющая небрежность военных властей, допустивших разрыв фронта и приказавших дивизиону развернуться в необоронимом пространстве без прикрытия, и преступная бессовестность партийных деятелей, отрезавших контакт с находящимся в опасности дивизионом ради своего удобства и удовольствия, а затем убивших свидетеля, чьи показания могли открыть их поступок. А удручающий эпилог повествует о тупом безразличии к посмертной памяти погибших: боевая награда храброму майору Боеву, убитому при старании добросовестно исполнить заведомо невыполнимый приказ, не прислана его родственникам, а смертельно раненный майор Балуев вообще забыт: «провалился, как не был».

Эта безнадежно мрачная картина неминуемо противопоставляется бодрому духу, которым пропитана первая часть рассказа «Желябугские Выселки». Правда, в приподнятом настроении автобиографического героя рассказа был элемент идеологического самообмана, но тем не менее общий положительный тон рассказа – несомненно аутентичен. И по причине того, что и рассказ, и повесть говорят о том же дивизионе под командованием того же майора Боева, первую часть «Желябугских Высылок» позволительно рассматривать как своего рода *пролог* к повести «Адлиг Швенкиттен»³. И тогда как будто вступает в силу горькое заключение

¹ Солженицын А. Угодило зёрнышко промеж двух жерновов. С. 123.

² Там же. С. 124.

³ Предложено Александром Ванюковым. См.: Ванюков А. «Адлиг Швенкиттен» А. Солженицына: Концепция памяти и поэтика жанра // Между двумя юбилеями, 1998–2003: Альманах / сост. Н.А. Струве, В.А. Москвин. М: Русский путь, 2005. С. 501.

Юрия Кублановского о том, что повесть тушит все надежды. Она приводит, как пишет критик, к ощущению «обречённости лучшего – перед худшим. Чистое проигрывает нечистому, сильное проигрывает корыстному, крупное – мелкому, храброе – опасливому»¹.

И, казалось бы, этот безрадостный вывод становится окончательным приговором русской жизни во второй части рассказа «Желябугские Выселки». Здесь дан сокрушительный ответ на высказанные ранее надежды на послевоенное развитие страны. Ужасающие условия жизни жалких старух, явно покинутых властями в запущенной деревне, вызывают у самого автора горестные мысли: «Весь распорядок в стране надо чистить. А – кому? Таких людей – не видно. Давно не стало их в России. Давно»².

Мрачное заключение Юрия Кублановского как будто становится неминуемым. По мысли критика, в прежних произведениях Солженицына жизненные утраты как бы вознаграждались моральными или духовными приобретениями – «в жертвенности добра он видел его метафизическую победу»³. А в односуточной повести это качество, как считает Кублановский, отсутствует напрочь.

Позволим себе все же не согласиться с таким выводом. Начать с того, что повесть эта – не единственный пример таких обстоятельств в творчестве Солженицына. В самом известном его рассказе, «Матрёнин двор», героиня гибнет и из текста следует, что в деревне ее не уважали и не любили, так что нет основания думать, что ее смерть приведет к духовному возрождению ее соседей или родственников. Целительный процесс не относится к выжившим лицам рассказа – животрепещущий образ праведницы захватывает, просвещает и облагораживает нас, читателей. Матрёна «воскресает» в нашем воображении, и тем самым осуществляется та метафизическая победа добра, которую Кублановский справедливо считает отличительной чертой творчества Солженицына. Можно здесь вспомнить и Аристотеля, по учению которого трагедия, вызывая у зрителей сострадание к изображаемым несчастьям действующих лиц и страх за их судьбу, рождает сопереживание, тем самым очищая души зрителей, возвышая и воспитывая их.

То же самое происходит в односуточной повести. Кроме того, Солженицын указывает в самом начале текста, что произведение посвящается памяти майров Боева и Балуева. И как это было с Матрёной, перед нами возникают живые образы двух исключительно преданных своему делу офицеров, из которых Боев, конечно, представлен намного ярче Балуева. Боева мы помним еще по двучастному рассказу, где автобиографический повествователь говорит о необыкновенной чистоте сердца таких людей и где он произносит Боеву восторженный хвалебный тост⁴. Пусть писатель

¹ Кублановский Ю. Проза зримая, слышимая, обоняемая... // Между двумя юбилеями... С. 516.

² Солженицын А. Желябугские Выселки. С. 479.

³ Кублановский Ю. Проза зримая, слышимая, обоняемая... С. 516.

⁴ Солженицын А.И. Желябугские Выселки. С. 471, 470.

не говорит открытым текстом, как он сделал в случае Матрёны, что на таких людях весь мир держится, но все показатели – налицо.

Следует добавить еще один весьма существенный штрих. Во второй части двучастного рассказа – самой, вероятно, мрачной части этой диалогии – писатель вместе с бывшим подчиненным вспоминает давнюю январскую ночь у деревни Адлиг Швенкиттен:

« – Да, прусская ночь – была, – вспоминает Овсянников. – И какое же безлюдье мёртвое, откуда бы наступленью взяться? <...>

– Как мы из того Дитрихсдорфа ноги вытянули? Бог помог.

Овсянников – теперь уже с усмешкой:

– А от Адлига, через овраг, по снегу – бегом, кувырком...»¹

И тут, среди гнетущего разорения умирающей деревни, неожиданно звучат ноты совсем другой тональности. Не отменяя трагической сущности прошлого, память Солженицына останавливается на светлых моментах. В данном случае, на физическом спасении и – вспоминая это как бы со стороны – на почти комических обстоятельствах успешного бегства.

Как мне кажется, в этом проявляется некая фундаментальная склонность писателя. Он сам об этом высказывался в том же 1998 году, когда были написаны и рассказ «Желябугские Выселки» и повесть «Адлиг Швенкиттен». Цитирую из интервью А.И. Солженицына Дж. Пирсу: «Должен сказать вам, что по натуре я – неискоренимый оптимист. Я всегда был оптимистом. Даже когда умирал от рака, был оптимистом. Когда меня выслали за границу, никто не верил, что я вернусь, а я был уверен. Так что не все полно мрака и уныния. Всегда есть луч света»².

В односуточной повести «Адлиг Швенкиттен» луч света – Божья помощь и чистые сердцем боевые товарищи.

¹ Солженицын А.И. Желябугские Выселки. С. 479.

² Интервью А.И. Солженицына // Новое литературное обозрение. М., 2010. № 103. С. 215.

Г.В. Кузовкин, Ин.А. Мартынов

Иконография Александра Солженицына по материалам «Хроники текущих событий»

Г.В. Кузовкин:

Наше исследование открывает большую научную тему, ее масштаб задан тем, что корпус изображений А.И. Солженицына относится к ключевым иконографиям отечественной культуры. Мы впервые ввели в научный оборот результаты наших наблюдений в 2016 году¹ и в этой статье продолжим это делать. В центре внимания будут изображения писателя, неофициально циркулировавшие в СССР в 1960–1980-е годы. Речь пойдет преимущественно о фотопортретах. Стоит сказать о том, что нетривиальным представляется метод – внимание направлено на текстовые источники, а не только на визуальные объекты как таковые. В литературе о визуальности советской эпохи преобладает второе. Отметим еще одну компоненту научной новизны исследования: ни в отечественной, ни в зарубежной историографии Самиздат как источник по истории визуальности еще не использовался и не изучался, во всяком случае, целенаправленно.

Выбор «Хроники текущих событий» (далее – «Хроника») в качестве источниковой основы был почти predetermined. Общеизвестна ценность знаменитого самиздатского бюллетеня для изучения истории инакомыслия в СССР. Сказанное выше о Самиздате полностью относится к «Хронике»: для исследования позднесоветской визуальности вообще и для изучения иконографии А.И. Солженицына в частности – «Хроника» рассматривается впервые. Среди предпосылок следует назвать еще одну, столь же, на наш взгляд, существенную: научное издание «Хроники»,

¹ Первые результаты начатого нами исследования иконографии А.И. Солженицына были представлены в докладе *Мартынов Ин.А., Кузовкин Г.В.* Александр Солженицын и Андрей Сахаров: две модели визуальной [авто]биографии // Автобиографические сочинения в междисциплинарном исследовательском поле: люди, тексты, практики: Тезисы междунар. конф. М.: Изд. дом ВШЭ, 2016. С. 70–72). Правда, в докладе Ин. Мартынов сосредоточился на иллюстративном ряде к воспоминаниям.

которое готовится в «Мемориале». Усилия программы «История инакомыслия в СССР» (далее – Программа) уже немало лет сосредоточены на издании этого исторического памятника. Накопленный за эти годы солидный эмпирический материал и исследовательский опыт служат хорошим фундаментом для научных изысканий и экспериментов.

Был и другой заслуживающий внимания импульс. В исследовательской деятельности Программы возникло направление, посвященное позднесоветской визуальности. Первые научные результаты появились примерно в начале 2000-х, тогда были подготовлены материалы к указателю аудио-визуальных материалов, упоминаемых в «Хронике»¹. На формирование нового направления повлияло включение в научную работу Иннокентия Мартынова (2015).

Для нашей статьи Мартынов взялся анализировать полученные данные в русле современных исследований визуальности. Моя задача скромнее, перед тем как слово перейдет к Иннокентию, я расскажу читателям о «Хронике» и о месте, которое на ее страницах занимает Солженицын. В этой связи собираюсь коснуться научного издания и затронуть потенциал «Хроники» как источника по истории визуальности.

В докладе, на основе которого написана эта статья, структура была такой же. В сохранении двух частей в статье, нашло отражение мое желание: предоставить молодому исследователю возможности для поиска и эксперимента. Так, чтобы над ним не довлел мой статус руководителя Программы².

Когда говорят о «Хронике», то чаще вспоминают высокую оценку А.Д. Сахарова³, меньше известны сочувственные слова Александра Исаевича: «Несколько лет самоотверженная “Хроника” утоляла всеобщую естественную человеческую жажду: знать, что происходит. Она общала, хотя и в очень неполной мере, фамилии, даты, места, тюремные сроки, формы преследований, она выносила из пучины незнания на поверхность хоть малую-малую долю нашей ужасной истории – и за то разгромлена и растоптана с методичностью, с какой... подберём любимый западный пример... в Греции⁴ не преследуют и государственных

¹ Указатель аудио-визуальных материалов, упоминаемых в «Хронике текущих событий»: Материалы / сост. Г.В. Кузовкин. Электронный архив программы «История инакомыслия в СССР». М., 2005.

² В ряде исследований, которыми увлечен Иннокентий, мне, например, замечен дефицит проверяемости утверждений и гипотез.

³ «Я действительно считаю, что “Хроника” – наиболее ясное и значительное выражение духа борьбы за права человека, ее единственного метода – гласности, ее нравственной силы» (Сахаров А.Д. Воспоминания. М.: Права человека, 1996. С. 512).

⁴ В Греции, в 1967 году, произошел переворот, власть захватила военная хунта правого толка, левые деятели подвергались арестам. Кампанию в их защиту поддерживал СССР, о репрессиях в Греции писали в советских СМИ, снимали фильмы, выпускали почтовые марки и т.п. Узники советских политлагерей узнавали об условиях, в которых содержались греческие политзаключенные, и сравнение преимущественно оказывалось не в пользу Советского Союза.

заговорщиков»¹. «Хроника» стала первым отечественным изданием в жанре правозащитного мониторинга и публицистики. Московские интеллигенты-правозащитники, которые выпускали «Хронику», собирали, фиксировали и делали достоянием гласности факты политических преследований и других посягательств на права человека в Советском Союзе, сообщали читателям о выступлениях против подавления общественной свободы.

За почти 15 лет (с 1968 по 1983 год)² в свет вышли 63 выпуска³. Это едва ли не уникальная продолжительность для неподцензурных изданий советских времен, только периодика религиозных движений была устойчивей, например «Хроника Литовской Католической Церкви» выходила 17 лет (с 1972-го по 1989-й).

Имена тех, кто готовил выпуски, не оглашались. Но назвать издание конспиративным действительно трудно, немало людей знали о том, что

¹ Интервью А. Солженицына агентству «Ассошиэйтед Пресс» и газете «Монд» (23 августа 1975) // Бодальс телёнок с дубом: Очерки литературной жизни. Париж: ИМКА-Пресс, 1975. Цит. по электронной версии, см.: Библиотека Максима Мошкова. URL: <http://www.lib.ru/PROZA/> (дата обращения: 30.09.2017). В издании 1996 года этот фрагмент интервью снят (см. с. 656), осталась другая фраза: «...дюжина “Хроник” на своих бледных исчитанных папиросных страницах уже назвала сотни героев, отдавших за свободу мысли – свободу своего тела, заплативших потерей работы, тюрьмой, ссылкой, сумасшедшим домом» (С. 265).

² В конце 1972 года издание было остановлено, новые выпуски появились в мае 1974 года, в редакционной заметке (напечатана в № 28) было сказано о причинах: «В этом выпуске помещены материалы более, чем годичной давности, что, естественно, сказалось на их отборе и полноте. Причиной приостановления издания “Хроники” явились неоднократные и недвусмысленные угрозы органов КГБ отвечать на каждый новый выпуск “Хроники” новыми арестами – арестами людей, подозреваемых КГБ в издании или распространении новых или прошлых выпусков (см. материалы настоящего и следующего выпусков о деле № 24). Природа нравственной ситуации, в которой оказались люди, поставленные перед тяжелой необходимостью принимать решения не только за себя, не нуждается в пояснениях. Но и дальнейшее молчание означало бы поддержку – пусть косвенную и пассивную – “тактики заложников”, несовместимой с правом, моралью и достоинством человека. Поэтому “Хроника” возобновляет публикацию материалов, стремясь сохранить направление и стиль прежних выпусков».

³ Один номер (59-й) был изъят КГБ, редакция не стала его возобновлять, а подготовила следующий – 60-й. Последним выпуском «Хроники» стал 65-й, работу над ним удалось благополучно завершить, он даже был отправлен на Запад, но там по неизвестным пока причинам его типографское издание не появилось. Сведений о распространении этого выпуска в СССР не обнаружено, поэтому принято считать, что в свет он не вышел. Хотя уже было составлено оглавление 66-го выпуска, и редакция «Хроники» (тогда в ней осталось всего два человека – Ю.А. Шиханович и Б.И. Смушкевич) начала трудиться над ним. Ныне это оглавление и 65-й выпуск «Хроники» хранятся в архиве «Мемориала» (ф. 31). В 2017 году дочь Ю.А. Шихановича передала в наш архив материалы рукописи 59-го выпуска, которые ей удалось получить из следственного дела отца. Программа готовит этот утраченный и обретенный номер «Хроники» к публикации.

основателем и бессменным (вплоть до ареста) составителем «Хроники» была Наталья Горбаневская. В дальнейшем над выпусками обычно трудился небольшой коллектив или даже несколько групп, состав которых менялся. В этих группах-«редакциях» ключевую роль играли люди, бравшие на себя функцию «выпускающего редактора». Вслед за Горбаневской такими «выпускающими редакторами» стали Анатолий Якобсон, Сергей Ковалев, Габриэль Суперфин, Татьяна Великанова, Александр Лавут, Юрий Шиханович. Организационными делами, связанными с подготовкой, печатью и распространением стартового тиража, занималась Татьяна Великанова (с 1970 года и вплоть до ареста в ноябре 1979-го).

Люди, причастные к изданию бюллетеня, корреспонденты и распространители подвергались систематическим преследованиям. Так, обвинения в изготовлении и/или распространении в разные годы предъявлялись Горбаневской, Шихановичу (дважды), Петру Якиру, Виктору Красину, Габриэлю Суперфину, Ковалеву, Лавуту, Великановой¹.

Опасный труд «хроникеров» сохранил для нас множество свидетельств о независимой общественной и культурной активности и о политических репрессиях и преследованиях в СССР. Особенно существенна альтернативность «Хроники» по отношению к колоссальному массиву официальных документов и подцензурных текстов. Конечно, это не означает, что только в «Хронике» сосредоточена абсолютная истина, но без альтернативных источников страдает «ретроспективная оптика» (позаимствуем это выражение у культурологов, они им пользуются иногда без всякой связи с визуальностью).

Впечатляет высокая информационная плотность «Хроники». Справочный аппарат к научному изданию позволяет назвать конкретные параметры данных, спрессованных в «Хронике». В указателях – они формируют костяк справочного аппарата – в общей сложности свыше 40 тысяч позиций. Для сравнения: в Советском энциклопедическом словаре начала 1980-х годов – около 80 тысяч статей.

Среди указателей: именной, географический, индекс институций, указатель мест лишения или ограничения свободы, индекс органов юстиции, указатель законодательных и нормативных актов. И один из крупнейших по количеству записей (свыше 20000) указатель упоминаемых текстов². Он особенно необходим и ценен для изучения Самиздата. Ведь «Хронику» можно назвать Самиздатом в кубе. Будучи самиздатским бюллетенем, она аннотировала и публиковала тексты Самиздата, а также использовала их как источник для своих сообщений.

Все эти индексы компьютеризированы, и с их помощью мы можем узнать о частотности упоминания в «Хронике» текстов, людей, институций. Значение А.И. Солженицына и его творчества в независимой общественной

¹ С разрешения А.Ю. Даниэля в этой справке о «Хронике» использовались его работы, посвященные истории бюллетеня.

² Как известно, такие указатели составляются не так часто, их можно встретить в собраниях сочинений великих писателей (например, Достоевского, Толстого).

жизни настолько велико и известно, что заметное место писателя в этих своеобразных рейтингах можно назвать ожидаемым. Интереснее взглянуть на открывшееся соотношение с другими персонами и произведениями.

В именном указателе Александр Исаевич входит в первую тройку.

Имя	Частотность
Андрей Сахаров	408
Леонид Брежнев	304
Александр Солженицын	233
Александр Гинзбург	224
Петр Григоренко	210

Кстати, Брежнев во многих случаях, едва ли не в большинстве, – адресат писем во власть, а не действующее лицо.

А так выглядят пять текстов, которые появляются на страницах «Хроники» чаще всех остальных:

1. «Хроника текущих событий»
2. Александр Солженицын «Архипелаг ГУЛАГ»
3. Библия
4. Самиздатский журнал «Поиски»
5. Самиздатский бюллетень «Хроника Литовской Католической церкви»

Если анализировать частотность упоминаний литературных текстов, то произведения Александра Солженицына не просто занимают верхние строчки рейтинга, а доминируют.

Произведение	Автор	Частотность
«Архипелаг ГУЛАГ»	А.И. Солженицын	160
Произведения А.И. Солженицына ¹	А.И. Солженицын	41
Повесть «Раковый корпус»	А.И. Солженицын	24
Песни и стихи	А.А. Галич	23
Рассказ «Один день Ивана Денисовича»	А.И. Солженицын	20
Роман «В круге первом»	А.И. Солженицын	18
«Бодался телёнок с дубом (очерки литературной жизни)»	А.И. Солженицын	16
Стихотворения	О.Э. Мандельштам	14
Роман «Август Четырнадцатого»	А.И. Солженицын	12
Роман «Доктор Живаго»	Б.Л. Пастернак	11
Поэма «Реквием»	А.А. Ахматова	11

¹ Здесь собраны упоминания, в которых названия произведений писателя не приведены.

Кроме Александра Исаевича, в первую десятку вошли всего четыре автора – Галич, Мандельштам, Ахматова и Пастернак («Доктор Живаго» и «Реквием» Ахматовой упоминаются с одинаковой частотностью)¹.

Рассказ о месте Александра Солженицына в «Хронике» легко продолжить, эта тема для нескольких докладов, статей, а, быть может, и книг. Надеюсь, мне удалось показать, насколько весомо он представлен. А нам пора сосредоточиться на иконографии. Перед тем, как вернуться к главной теме, отмечу, что указатели к «Хронике» играют не только навигационную роль, они стали инструментами, которые приближают нас к проверяемым методам исторического исследования.

Когда обсуждался план справочного аппарата, в корпусе индексов не был предусмотрен указатель аудиовизуальных материалов (далее – Указатель). Не скрою, мысль о создании нового индекса появилась не сразу. Много сил потребовалось для составления запланированных указателей. Думаю, вдохновил рост интереса к этой теме в исследовательском сообществе. Еще один мощный стимул возник, когда выяснилось, что в российской археографической традиции нет опыта создания указателей для объектов и действий, связанных с визуальностью.

К 2005 году удалось собрать и систематизировать материалы к Указателю, которые включали в себя данные об упоминаниях в «Хронике» актов съемки, фотоснимков, аппаратуры и фотопринадлежностей. Эти материалы были обработаны лучше других, хотя предварительные выборки были сделаны и для объектов, устройств, практик, связанных с кино и звукозаписью. Внимание к фото было обусловлено еще одним и заслуживающим внимания обстоятельством: именно эта форма визуальности чаще всего упоминается в «Хронике» и доминирует над другими (кино, телевидение, графика, живопись). Иннокентий включился в составление Указателя в 2015 году, вместе мы обработали раздел, связанный с иконографией Александра Исаевича.

Подробно об изображениях А.И. Солженицына, упомянутых в «Хронике», расскажет Иннокентий. Поэтому я ограничусь тем, что приведу статистические данные: обнаружено 11 упоминаний о портретах писателя. В восьми репортажах о том, что это именно фотографии, говорится прямо, в трех – изображения названы «портретами», техника создания которых не обозначена. В таблице, где упоминания расположены в хронологии, это отмечено.

Год	Упоминания	Примечания
1969	1	
1971	1	В тексте «портрет»

¹ Подробнее см.: Кузовкин Г., Зубарев Д. Литературные произведения на страницах «Хроники текущих событий»: индекс «Художественная литература» // *Enthymema: rivista internazionale di critica, teoria e filosofia della letteratura*. 2015. № 12; То же: URL: <https://goo.gl/MzuLh2> (дата обращения: 1.07.2018).

Год	Упоминания	Примечания
1972	1	
1976	3	Одно из упоминаний – «портрет»
1977	2	
1978	1	
1979	2	Одно из упоминаний – «портрет»

География репортажей, в которых упоминаются фотографии, включает три союзные республики: РСФСР (7), УССР (3) и Грузинская ССР (1). Соотношения довольно очевидны, и можно сразу детализировать эту статистику: РСФСР: Москва – 4, г. Пушкино, Московская обл. – 1, Ленинград – 1, Якутск (Якутская АССР) – 1; Украинская ССР: Киев – 1, Одесса – 1, г. Новоукраинка, Кировоградская обл. – 1; Грузинская АССР: пос. Каштык (Абхазская АССР) – 1.

С участием Иннокентия удалось привлечь дополнительные источники – воспоминания, дневники, архивные материалы. Об этом можно будет прочесть в его части статьи. А свою – я завершу, как и планировал, тем, что скажу о потенциале «Хроники» для изучения позднесоветской визуальности.

Исследователи называют «Хронику» информационным стержнем независимых общественных движений в СССР. Такой статус делает ее особенно привлекательной для реконструкции памяти об альтернативной визуальности. Бюллетень сохранил сведения о способах давления на нее (административных, уголовно-правовых и др.), о дополнительных функциях, которыми нагружались визуальные технологии в обществе с жестким цензурным контролем. Так, фотооборудование активно использовалось для тиражирования Самиздата. В «Хронике» нашел отражение и потаенный слой официального визуального процесса: фотокино- и видеофиксация, которую осуществляли преимущественно органы госбезопасности.

Думаю, мне удалось показать, что «Хроника» представляет значительный интерес для изучения визуальности позднесоветской эпохи. Хотя перечисление достоинств этого источника можно продолжать, добавлю только, что Программа открыта для научного взаимодействия в такого рода исследовательских начинаниях и приветствует предложения о партнерском участии в подготовке к публикации Указателя.

На этом я закончу и передам слово Иннокентию.

Ин.А. Мартынов:

В исследованиях позднесоветского нонконформизма практически не затрагивается тема визуальности. Установившийся стереотип представляет эту культуру сконцентрированной вокруг текстов. Возможно, такое восприятие сложилось под влиянием наиболее яркого феномена

эпохи – Самиздата. Тем не менее мы предпримем попытку показать, что роль визуальности в этой культуре заслуживает изучения.

Одним из трендов современного гуманитарного знания является поворот «к визуальному». Мы бы хотели отойти от преобладающих в визуальных исследованиях тенденций к философским абстракциям и исследовать позднесоветскую «репрессированную» и неподцензурную визуальность на конкретном эмпирическом материале.

В эмблематике позднесоветского нонконформизма у А.И. Солженицына практически нет сопоставимых конкурентов. Это одно из самых узнаваемых «лиц» диссента в СССР, и у него своя богатая визуальная история. Фигура Александра Исаевича Солженицына и ее преломление в различных дискурсах начала привлекать внимание ученых еще при жизни писателя. Первые изыскания концентрировались вокруг образа Солженицына в медиа. Позже в фокусе исследований оказалось восприятие Солженицына интеллектуалами разных стран. Не обошла этот сюжет и мода на компаративную и транснациональную историю¹.

На удивление недостаточно исследованной на этом фоне выглядит иконография А.И. Солженицына и связанные с ее «материальностью» социальные практики.

Советская аудитория смогла познакомиться с обликом писателя еще в 1963 году: миллионы людей увидели фотографию Солженицына, помещенную на обложку популярнейшей «Роман-газеты»². До перестройки визуальной известностью такого масштаба не обладала ни одна из ведущих фигур диссента в СССР.

СОЧИНЕНИЕ СЕБЯ

Александр Исаевич уделял значительное внимание жизнетворчеству – модернистскому сочинению себя, стилизации жизни и творчества под классику второй половины XIX века³. Не последняя роль он отводил собственной визуальности. Так, в его литературных воспоминаниях «Бодался теленок с дубом» немало свидетельств о том, как писатель формирует собственный имидж. Он «выгоняет корреспондентов, не дает интервью, не дается фото- и киносъёмкам»⁴. Когда же дело все-таки доходит до фотографирования, писатель тщательно выстраивает нужный ему образ: «фотограф оказался плох, но то, что мне нужно было – выражение

¹ Подробный обзор исследовательской литературы см.: *Kriza E. Alexander Solzhenitsyn: Cold war icon, GULAG author, Russian nationalist?: A study of the Western reception of his literary writings, historical interpretations, and political ideas.* Stuttgart: Ibidem Verl., 2014. P. 20–22.

² Роман-газета. 1963. № 1 (277). Тираж этого выпуска составил 700 тыс. экз.

³ *Кукулин И.В. Машины зашумевшего времени: как советский монтаж стал методом неофициальной культуры.* М.: НЛО, 2015. С. 299.

⁴ *Солженицын А.И. Бодался теленок с дубом: Очерки литературной жизни.* М.: Согласие, 1996. С. 48.

замученное и печальное, мы изобразили»¹. Текст «Телёнка» не только пронизан «визуальными» тропами, но и полнится указаниями на различные «альтернативные» позднесоветские фото- и другие визуальные практики (в том числе фотокопирование Самиздата, оперативная съемка и др.), заслуживающими отдельного исследования.

ПЕРСОНАЖ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

А.И. Солженицын – одна из наиболее «эмблематичных» фигур неконформизма, он входит в когорту самых узнаваемых лиц позднесоветской культуры в целом. Сегодня образ писателя сохраняется в популярном дискурсе: Солженицын попадает уже не только в объектив «строгой» и несколько официозной документалистики, но и становится объектом партисипаторной культуры². Не пускаясь в долгие объяснения, напомним, что к ней относится и такое явление, как так называемые фанфикшн, или «фанфики» – трансмедийная форма рецепции художественного творчества³. Как бы это странно не звучало, но фанфики по Солженицыну действительно существуют⁴. Не обходится без фигуры Солженицына и современный интернет-фольклор⁵. Это выходит за рамки нашего исследования, и мы упоминаем об этом, чтобы продемонстрировать мощное присутствие фигуры А.И. в современной русской культуре.

ТЕХНИКИ, ПРАКТИКИ, СИТУАЦИИ

Иконография Александра Солженицына второй половины 1960-х – начала 1970-х была в СССР нежелательной и запретной. Власти стремились бороться с влиянием писателя и предпринимали усилия, чтобы стереть из памяти не только его творчество, но и облик. Солженицын был одним из немногих людей, кто в прямом смысле олицетворял инакомыслие в СССР. А специалистам хорошо известно, что для изучения постсталинского диссента одним из фундаментальных источников является Самиздат.

¹ Солженицын А.И. Бодался телёнок с дубом. С. 48.

² Партисипаторная культура – от *англ.* participate – (со)участвовать – культура, в которой человек выступает не только как потребитель, но и как производитель культурного товара.

³ О фанфиках см. подробнее: *Thomas A. Blurring and breaking through the boundaries of narrative, literacy, and identity in adolescent fan fiction // A new literacies sampler. 2007. P. 137–165.*

⁴ Фанфики по фэндому «Солженицын Александр. «В круге первом». Роман» // Книга фанфиков. URL: https://ficbook.net/fanfiction/books/solzhenicin_aleksandr__v_kruge_pervom (дата обращения: 06.06.2017).

⁵ См., напр., материалы ироничной «энциклопедии современной культуры, фольклора и субкультур» Луркоморье: Александр Солженицын // Луркоморье. Русский lurkmore. URL: <http://lurkmore.to/Солженицын> (дата обращения: 06.06.2017).

Столь же не нуждается в представлении источниковая ценность «Хроники текущих событий». Она настолько общепризнанна, что к бесспорно новому можно отнести только то, что «Хроника» впервые рассматривается как источник по истории визуальности. Геннадий уже представил часть данных о фотографиях Александра Исаевича в «Хронике». Я дополню эти сведения. В корпусе изображений А.И. Солженицына представлены не только фото. Нам удалось начать изучения нового слоя данных «Хроники» о визуальности А.И. Речь идет об изображениях, которые упомянуты косвенно. Я начну с характеристики всего визуального корпуса.

В «Хронике» изображения Солженицына упоминаются 11 раз; из них 7 – это упоминания фотографий, 2 рисунка (один из них – заготовка плаката), 2 портрета без уточнения техники воспроизведения. Эти упоминания – только первый и легко обнаруживаемый слой данных о визуальности. Есть еще никем до нас не исследованный слой имплицитных упоминаний. И можно утверждать, что дальнейшие исследования увеличат это число. Найденные упоминания распределяются так: в зарубежной прессе – 8 (в эмигрантских изданиях – 5), в официальной советской печати – 1¹. Подробнее речь о методе и результатах пойдет в разделе «Изображения А.И. Солженицына: опыт реконструкции».

В «Хронике» прямо упоминается только один графический портрет писателя – работы Вадима Сидура. Мы посчитали возможным посвятить его истории специальный раздел.

До перехода писателя к открытой конфронтации с властью фотографии Солженицына публично экспонировались. Москвичи могли познакомиться с обликом писателя еще в 1964 году на выставке фоторабот Владимира Лебедева² на Кузнецком мосту. О ней пишет в своем дневнике литературный критик, первый заместитель главного редактора журнала «Новый мир» Владимир Лакшин: «В.С. Лебедев организовал на Кузнецком мосту свою фотовыставку. <...> Дело в том, что выставлен большой портрет Солженицына, а сейчас это очень кстати и выглядит со стороны помощника Хрущева как поступок. <...> Его уже упрекают, что рядом с Маршаком и Фединым он выставил фотографию Солженицына»³. С 1969 изображения писателя уже не могли экспонироваться. Основной корпус упоминаний в «Хронике» связан с изъятиями при обысках (или в созвучном «криминальном» ключе). Это указывает на символическое значение, которое они приобретают в позднесоветской культуре. Приведем примеры репортажей «Хроники». В выпуске 27 сообщается, что в ходе обыска

¹ Нами также было обнаружено упоминание об изъятии коллекции портретов русских писателей. (Предположение, что среди них был и портрет Солженицына, на мой взгляд, допустимо. – *Ин.М.*)

² Владимир Семенович Лебедев (1915–1966) – советский партийный деятель, в аппарате Хрущева занимался вопросами культуры, литературы и театра.

³ Дневник Владимира Лакшина. Запись от 30 апреля 1964 года // Электронный корпус личных дневников «Прожито». URL: <http://prozhito.org/notes?date=»1964-04-30»&dateTop=»1964-04-30»&diaries=%5B316%5D> (дата обращения: 06.06.2017).

4 июля 1971 года у «Орехниной Маргариты Владимировны, проживающей в поселке Каштак Гульрипшского района»¹ были изъяты «книги Солженицына и стихи Ахматовой, Сологуба, Гумилева, Броневского, Незвала и других, копирка, фотографии Солженицына, машинка “Эрика”»².

По сообщениям «Хроники» (1979³), портрет Солженицына хранил Виктор Сорокин. На квартире в г. Пушкино Московской области у него были «изъяты материалы, имеющие отношение к “Поискам”, рукописи научных работ (Сорокин – экономист), чистая бумага, портрет Солженицына, личная переписка, адреса. Много книг забрали без занесения в протокол»⁴. В 1976 году у одесского распространителя Самиздата Виктора Гончарова на обыске были обнаружены и изъяты наряду с бланками дипломов Одесского университета и фотокопиями произведений Солженицына целых четыре фотографии Александра Исаевича⁵.

О пристальном внимании власти к визуальности писателя свидетельствует эпизод 1974 года. Карикатуру, подготовленную для «Окон ТАСС», было решено не экспонировать. Появление А.И. в публичном пространстве даже в сатирическом образе воспринималось как угроза⁶. Интересны другие ситуации, в которых фигурируют изображения писателя: показ в домашнем интерьере, обращение на «черном рынке» портретов А.И., использование их в качестве подарков и даже почтовая рассылка. Хотя основной техникой тиражирования изображений Солженицына (как фотографий, так и рисунков) было создание вторичных фото-отпечатков (перефотографирование), существуют сведения и о копировании их «от руки» (подробнее об этом – в разделе «Техники воспроизведения»).

Эти изображения не просто вошли в моду в определенных кругах, но и активно использовались в повседневных социальных практиках: они обозначали узкий круг приватности, оформляли домашний интерьер, маркировали своих и чужих, выступали в роли «значимых вещей» и реликвий и даже вовлекались в ритуалы дарения.

ИЗОБРАЖЕНИЯ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА: ОПЫТ РЕКОНСТРУКЦИИ

«Хроника», будучи правозащитным информационным изданием, не концентрировалась на визуальности специально. Отсюда проистекает особенность материала, с которым нам довелось работать: некоторые из изображений Солженицына упоминаются в «Хронике» даже не косвенно, а имплицитно. Речь идет о ситуациях, когда в репортажах фигурирует издание, где печатались портреты писателя. Выявление таких изданий

¹ В Абхазской АССР.

² Хроника текущих событий. 1972. № 27. С. 48.

³ Здесь и далее в скобках приводится год издания.

⁴ Хроника текущих событий. 1979. № 55. С. 16.

⁵ Там же. 1976. № 41. С. 29.

⁶ Сообщено Д.И. Зубаревым (24 июля 2017).

КОЛОНКА РЕДАКТОРА

Комментарий
на тему года

«Уезжаете, уезжайте...» — писал когда-то Александр Галич в твердой уверенности, что минует его «чаша сия».

Но зная зона общественной глухоты, вызывающей враждебности, смертельных угроз, наподобие петли, все плотнее стягивавшей вокруг замечательного певца и стихотворца современной России: уезжали ближайшие друзья, уносил родину «на подошвах своих башмаков», все молчаливее становился телефон и все крикливее власть, ммуции, дорогие сердцу книги и вещи постепенно переключивали в цепкие руки чутких на легкую добычу спекулянтов. И он не выдержал — решился. Но над ним еще позитоялись, потешились, погоняли с большим сердцем по этажам самодоволь-



А. Солженицын



А. Спиваков

401

вместе с номером «Роман-газеты», в котором напечатан «Один день Ивана Денисовича»¹. Его конфисковали у членов Московской Хельсинкской группы Татьяны Осиповой и ее мужа Ивана Ковалева.

Как уже было сказано, реконструкцию имплицитных упоминаний мы начали с «Континента». Журнал поместил портрет писателя на обложку первого номера (1974²) и вдобавок проиллюстрировал им редакторскую колонку об эмиграции из СССР³. Фотографии писателя появляются в «Континенте» не менее пяти раз: кроме первого номера, в 1976 (№№ 8–9) и в 1978 (№ 18). В «Хронике» зафиксированы изъятия номеров «Континента» с портретами писателя. Так, в 1975 году у Льва Турчинского, сотрудника Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина наряду с зарубежными изданиями русских поэтов, был конфискован «первый номер журнала “Континент”, присланный ему его другом искусствоведом Игорем Голомштоком»⁴. В другом

Черно-белая фотография А.И. оформляет статью об эмиграции в «Континенте» (1974. № 1. С. 401). Снимок плохо экспонирован, лицо видно неотчетливо. Вероятно, эта фотография вместе с теми, что помещены на обложки № 1 и № 9, принадлежит к одной серии.

выпуске «Хроники» (1981) говорится о распространении Леонидом Мильявским и Сергеем Набокой «Континента» № 18 в Киеве. В источнике подчеркивается, что причиной инкриминированного распространения номера стала связь материалов с Солженицыным: «...криминальным в нем было объявлено только “Испанское интервью” Солженицына»⁵ (напомним, что фотография Александра Исаевича оформляла обложку номера.

18-й номер «Континента» обнаруживают при обыске на квартире кандидата физико-математических наук Вадима Анатольевича Янкова в г. Долгопрудный Московской области: «кроме жены Натальи Сармакешевой, застали гостя Михаила Шульца (математик из Горького); в сумке у Шульца нашли “Континент” № 18 <...>. На последовавшем допросе (после обыска Сармакешеву и Шульца отвезли в Лефортово на допрос) Шулец показал, что эти книги дал ему почитать Янков; Янков на допросе подтвердил это»⁶.

Кроме того, шесть раз «Хроника» сообщает об изъятиях или распространении журнала «Континент» без указания на конкретные номера⁷.

В СССР попадали также некоторые изображения Солженицына, напечатанные в иностранной, но неэмигрантской прессе. 24 февраля 1971 года жена художника Вадима Сидура Юлия упоминает в своем дневнике известную на Западе фотографию А.И. работы друга Сидуров, фотографа

¹ См.: Хроника текущих событий. 1980. № 57. С. 9.

² Континент: лит., общ.-полит. и религиозный журнал. Париж, 1974. № 1.

³ Там же. С. 401.

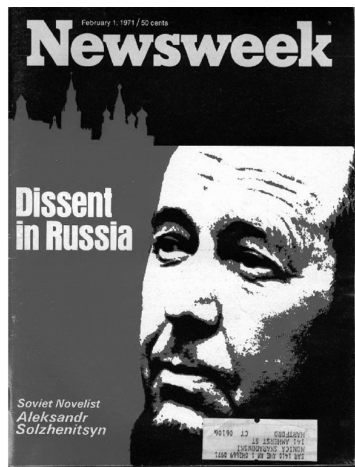
⁴ Хроника текущих событий. 1975. № 36. С. 57.

⁵ Там же. 1981. № 62. С. 68.

⁶ Там же. 1982. № 65. С. 15–16.

⁷ См.: Там же. 1975. № 38. С. 87; 1976. № 41. С. 32; 1980. № 56. С. 47; 1980. № 57. С. 7, 33; 1981. № 62. С. 16.

Фотография А.И. работы Э. Гладкова использована для трехцветного коллажа на обложке американского журнала «Ньюсвик» (Newsweek. 1971. № 1). Портрет тонирован красным и занимает две трети пространства (А.И. с бородой и без усов, голова поднята, взгляд устремлен вверх, не в объектив). Фон образуют вертикальная красная и горизонтальная черная полосы, в месте их соединения проступает красный абрис Кремля. На обложке помещены две надписи, крупная: «Dissent in Russia» («Инакомыслие в России») и чуть меньшего размера: «Soviet novelist Aleksandr Solzhenitsyn» («Советский романист Александр Солженицын»).



Эдуарда Гладкова: «В журнале “Ньюс уик” на обложке напечатана большая фотография Солженицына с надписью, что Эдуард Гладков ее автор. Также напечатано, что это фото из книги Майкла Скэммела о Солженицыне»¹. Позже госбезопасность будет интересоваться Эдуардом Гладковым именно в связи с фотографиями писателя (по крайней мере, так это воспринималось «изнутри» нонконформистских кругов). Об этом, в частности, пишет Ю. Нельская-Сидур: «Мы долго талдычили насчет беседы Ии с кагэбистами <...>. Их интерес к Эдику может быть вызван только опубликованием фотографий Солженицына»².

Эта реконструкция является первой и неисчерпывающей. Круг косвенных упоминаний изображений Солженицына в «Хронике» гораздо шире. Например, за пределами нашего фокуса остались книжные издания сочинений писателя, где печатались портреты А.И. Сейчас мы не станем подробно рассматривать дополнительные источники, контент которых не реконструирует, а дополняет «Хронику».

ПОРТРЕТ СОЛЖЕНИЦЫНА РАБОТЫ ВАДИМА СИДУРА

В «Хронике» упомянуты портреты А.И., выполненные не фотоспособом. Самый известный из них выполнен художником Вадимом Сидуром в июне 1967 года сразу же после встречи с писателем в Переделкине на даче у К.И. Чуковского. О широкой известности этого рисунка свидетельствует то, что когда «Хроника» (1974) приводит комментарий, относительно персон, упомянутых в фельетоне «Миша Скамейкин» из

¹ Дневник Ю. Нельской-Сидур. Запись от 24 февраля 1971 года // Электронный корпус личных дневников «Прожито». URL: <http://prozhito.org/notes?date=1971-02-24&dateTop=1971-02-24&diaries=%5B573%5D> (дата обращения: 06.06.2017). Дата обращения для дальнейших ссылок на этот источник та же, поэтому она не повторяется, как и дополнительная информация о ресурсе «Прожито».

² Дневник Ю. Нельской-Сидур. Запись от 11 августа 1973 года // «Прожито». URL: <http://prozhito.org/notes?date=1973-08-11&dateTop=1973-08-11&diaries=%5B573%5D>. Ия – Ия Шлугер – фотограф, работавшая с В. Сидуром в начале 1970-х годов.



Рисунок В. Сидура (1967), выполненный в характерной авторской манере. Писатель изображен с бородой и без усов.

Лондона»¹, Вадим Сидур, на тот момент уже известный скульптор, представлен именно как автор рисунка Солженицына: «В. Сидур – московский скульптор и художник, портрет Солженицына его работы помещен в Нью-Йоркском издании сочинений А.И. Солженицына»².

Судя по записям в дневнике Ю. Нельской-Сидур, в СССР привозились зарубежные (неэмигрантские) издания, в которых воспроизводился данный портрет: «Был у нас снова искусствовед Саша со своей женой Марианной. Ему 21 год, а ей 19. Он принес австралийский журнал “Мейнжин”, где напечатано штук десять Диминых рисунков и портрет Солженицына»³. Интересно, что Юлия Сидур также пишет, что сидуровский рисунок был опубликован в «Гранях»⁴. Это может вызвать некоторое недоумение, так как «Грани» практически не использовали иллюстративного материала, а тем более никогда не печата-

ли сидуровский портрет Солженицына. Сама Ю. Нельская-Сидур приводит это в дневниковой записи как один из актуальных слухов: «Марина говорит, <...> Димин портрет Солженицына она тоже видела в тех же “Гранях”»⁵. Существование такого слуха не случайно. Он подчеркивает известность конкретного изображения А.И. Возможно предположить, что он существовал, чтобы подчеркнуть символическую важность и повсеместную известность конкретного изображения Александра Исаевича. «Грани» – один из ключевых игроков советского неподцензурного дискурса. Источником этого слуха, по-видимому, могла стать публикация рисунка в собрании сочинений писателя, увидевшего свет в 1970 году (т. 6). Собрание сочинений вышло в том же издательстве «Посев», где печатались и «Грани».

Советскому культурно-идеологическому мейнстриму сидуровский портрет мог быть известен не только по сообщениям госбезопасности⁶, но

¹ Фельетон «Миша Скамейкин из Лондона» в газете «Советская Россия» (12 января 1974) за подписью И. Юрченко с политическими обвинениями в адрес Л.К. Чуковской, Л.З. Копелева, Е.Г. Эткинда и В.А. Сидура.

² Хроника текущих событий. 1974. № 32. С. 64.

³ Дневник Ю. Нельской-Сидур. Запись от 6 февраля 1970 года // «Прожито». URL: <http://prozhito.org/notes?date=1970-02-06&dateTop=1970-02-06&diaries=%5B573%5D>.

⁴ «Грани» – русскоязычный эмигрантский литературно-публицистический журнал, выпускавшийся издательством «Посев» в Германии в 1946–1991 годах.

⁵ Дневник Ю. Нельской-Сидур. Запись от 20 декабря 1969 года // «Прожито». URL: <http://prozhito.org/notes?date=1969-12-20&dateTop=1969-12-20&diaries=%5B573%5D>.

⁶ На знакомство КГБ с портретом указывает Ю. Нельская-Сидур: «Петька Якир назвал уже двести человек. Вполне возможно, что он и Диму назвал в какой-нибудь связи, хотя, правда, про Диму ему сказать нечего. Только что про портрет Солженицына. Так кагэбешники и так все про этот портрет знают» (Дневник Ю. Нельской-Сидур. Запись от 26 декабря 1972 года // «Прожито». URL: <http://prozhito.org/notes?date=1972-12-26&dateTop=1972-12-26&diaries=%5B573%5D>).

и из прессы соцстран. Портрет Солженицына напечатала чехословацкая газета «Литерарны Листы»¹).² По сообщениям Юлии [Сидур], сидуровский портрет планировалось использовать для оформления чешского издания «Ракового корпуса»³. Издание так и не увидело свет. События пришлось на самый разгар Пражской весны. В записи от 1 июля 1968 года Юлия Сидур пишет, что Новакова предложила опубликовать портрет А.И. в чешской либеральной прессе⁴.

Номер «Листов» с портретом Солженицына попал в Москву⁵, его держал в руках и Солженицын. 20 декабря 1968 года Ю. Сидур пишет: «...увидели мы наконец “Листы”. Целая страница и половина предыдущей посвящены Александру Исаевичу. Димин портрет Солженицына напечатан посередине. <...> Александр Исаевич сейчас в Москве, он уже получил журнал и вроде бы даже собирается написать Диме письмо, во всяком случае, справлялся об его отчестве»⁶.

Мы не рассматриваем целенаправленно все пути, какими добирался до зарубежья портрет работы Сидура. Но в 1968 году он отправился туда с ведома художника. Так, Юлия Сидур пишет, что 2 июля 1968 года фотокопию портрета Солженицына они передали итальянскому критику Леоне Пачини⁷, «подарили, потому что он попросил»⁸. Кроме того, Юлия высказывает предположение, что на Запад (в Народно-трудовой союз⁹)



Портрет работы В. Сидура иллюстрирует статью об А.И. в чехословацкой газете «Listy» (1968. № 6). Низко-контрастный отпечаток портрета помещен в центр газетной полосы.

¹ «Литерарны Листы» (чеш. «Literární Listy») – чехословацкая литературно-публицистическая газета, издававшаяся со значительными перерывами с 1927 года; в 1968 году стала одним из интеллектуальных центров Пражской весны.

² См.: Literární Listy. 1968. № 6.

³ Дневник Ю. Нельской-Сидур. Запись от 21 мая 1968 года // «Прожито». URL: <http://prozhito.org/notes?date=1968-05-21&dateTop=1968-05-21&diaries=%5B573%5D>. Переводом должна была заняться Анна Новакова (1921–2005) – переводчица на чешский язык романа «В круге первом» и некоторых рассказов А.И. Солженицына. См. запись от 23 июня 1968 года («Прожито». URL: <http://prozhito.org/notes?date=1968-06-23&dateTop=1968-06-23&diaries=%5B573%5D>).

⁴ Там же. Запись от 1 июля 1968 года // «Прожито». URL: <http://prozhito.org/notes?date=1968-07-01&dateTop=1968-07-01&diaries=%5B573%5D>.

⁵ Там же. Запись от 19 декабря 1968 года // «Прожито». URL: <http://prozhito.org/notes?date=1968-12-19&dateTop=1968-12-19&diaries=%5B573%5D>.

⁶ Там же. Запись от 20 декабря 1968 года // «Прожито». URL: <http://prozhito.org/notes?date=1968-12-20&dateTop=1968-12-20&diaries=%5B573%5D>.

⁷ Леоне Пачини (1907–1990) – с 1947 года преподаватель Института русской литературы (в 1956–1958 годах директор) университета Неаполя.

⁸ Дневник Ю. Нельской-Сидур. Запись от 2 июля 1968 года // «Прожито». URL: <http://prozhito.org/notes?date=1968-07-02&dateTop=1968-07-02&diaries=%5B573%5D>.

⁹ Народно-трудовой союз (НТС) – эмигрантское антикоммунистическое движение. Издательство НТС «Посев» выпускало журналы «Посев» и «Грани».

портрет мог также попасть через Петра Якира^{1,2}. Экспонировать портрет Сидур смог только в 1971 году – изображение оформляло приглашения на выставку художника в Германии, организованную славистом Карлом Аймермахером^{3,4}. Сидур предпринимал попытки представить портрет Солженицына в СССР. Увы, безуспешно. Художник собирался продемонстрировать портрет во время выступления в ЦДЛ, где был показ его работ (март 1968), но по рассеянности забыл папку с рисунком дома, за что себя потом очень винил⁵.

Визуальность А.И. Солженицына: модусы бытования (ФОТО-) ГРАФИЧЕСКИХ ОБЪЕКТОВ

Изображения, в частности фотографии, занимали довольно значительное место в повседневных социальных практиках XX века. Как будет показано далее, в среде инакомыслящих фотография является репрезентацией и инструментом создания групповой идентичности⁶.

Недавние исследования выявили проблему соотношения и взаимодействия публичного и частного в послевоенной культуре тоталитарных государств. Полем соприкосновения этих двух сфер были различные артефакты повседневности; среди них и фотографии⁷. В СССР фотографии Солженицына не экспонировались на выставках с 1964 года. В то же время они продолжали существовать в частном пространстве. Ответ на вопрос, хранились ли такие фотографии исключительно «в тайниках» или могли выставляться, подсказывает сообщение из «Хроники» (1976): «...сотрудник Ленинградского УКГБ Кузнецов прочитал для партийного

¹ Петр Якир (1923–1982) – диссидент, бывший узник сталинских лагерей, подсудимый на печально известном процессе Якира-Красина (1973).

² Дневник Ю. Нельской-Сидур. Запись от 28 августа 1973 года // «Прожито». URL: <http://prozhito.org/notes?date=1973-08-28&dateTop=1973-08-28&diaries=%5B573%5D>.

³ Карл Аймермахер (р. 1938) – немецкий славист и историк советской культуры. Организатор выставок и популяризатор творчества В. Сидура на Западе.

⁴ Дневник Ю. Нельской-Сидур. Запись от 18 ноября 1971 года // «Прожито». URL: <http://prozhito.org/notes?date=1971-11-18&dateTop=1971-11-18&diaries=%5B573%5D>.

⁵ См.: Дневник Ю. Нельской-Сидур. Запись от 21 марта 1968 года // «Прожито». URL: <http://prozhito.org/notes?date=1968-03-20&dateTop=1968-03-21&diaries=%5B573%5D>.

⁶ О фотографии в советской и российской культуре в целом см.: *Бойцова О.Ю.* Любительские фото: визуальная культура повседневности. СПб.: Изд-во ЕУСПБ, 2013. С. 244.

⁷ См., напр., совместный доклад Жилия де Рапе и Анук Дюран (Университет Экс-Марсель) «Интимность и локальность: символ власти на фотографиях социалистической Албании» на конференции «Изображая власть» (Университет Бремена, 9–12 декабря 2015 г.). Краткий реферат докладов см.: *Зайцева Д., Свешникова О.* Фотография и власть. Международная конференция «Изображая власть» (Университет Бремена, 9–12 декабря 2015 г.); круглый стол «Изображая новые поколения» (Университет Бремена, 5 февраля 2016 г.) // Новое литературное обозрение. 2016. № 139.

и профсоюзного актива <...> лекцию об идеологической борьбе на современном этапе. В лекции говорилось, в частности, о <...> [сотруднике факультета] Гордееве...», у которого «дома висит портрет Солженицына»¹. Ранее этот же Кузнецов изымал у Гордеева дома самиздатскую литературу², а значит, мог засвидетельствовать подобное вывешивание портрета. С другой стороны, это может быть навет. В таком случае, Солженицын здесь – часть локальной демонологии.

Использование портрета А.И. в оформлении домашнего интерьера засвидетельствовала также Юлия Сидур. В своем дневнике она приводит слова жены физика Бориса Цукермана о том, что у них дома висит «Дина репродукция портрета Солженицына...»³. Годом позже Юлия Сидур пишет, что портрет писателя выставил в домашнем интерьере другой известный диссидент – Павел Литвинов⁴.

Такое использование портретов писателя может быть проявлением распространённой практики привлечения изображений для освоения «чужого» пространства⁵. Пользуясь терминологией, предложенной Алексеем Юрчаком, можно сказать, что портреты Солженицына используются для создания пространств венаходимости⁶: фотографии инакомыслящих символически отчуждали оформляемое ими пространство от авторитетного советского дискурса⁷, при этом оставаясь в его поле. Выставление в интерьере портрета А.И. может быть также интерпретировано как попытка материализации связи с изображенным, что довольно характерно для культуры использования фотографии в России⁸. Фотография в интерьере может также служить своеобразным маркером своих/чужих⁹. Кроме того, экспонирование в советской квартире изображений из категории «репрессированной визуальности» представляется своеобразным вызовом, подобным практикам агрессивной самодифференциации молодых людей, встраивающих ненормативные в той или иной культуре

¹ Хроника текущих событий. 1976. № 43. С. 93.

² См.: Там же. 1976. № 40.

³ Дневник Ю. Нельской-Сидур. Запись от 5 декабря 1968 года // «Прожито». URL: [http://prozhito.org/notes?date="1968-12-05"&dateTop="1968-12-05"&diaries=%5B573%5D](http://prozhito.org/notes?date=).

⁴ Там же. Запись от 20 декабря 1969 года // «Прожито». URL: [http://prozhito.org/notes?date="1969-12-20"&dateTop="1969-12-20"&diaries=%5B573%5D](http://prozhito.org/notes?date=).

⁵ Бойцова О.Ю. Любительские фото... С. 152.

⁶ Здесь и далее, венаходимость – развитие концепции венаходимости Михаила Бахтина в антропологической концепции Алексея Юрчака – состояние локализации за пределами известного (здесь – мейнстримного советского) контекста. См.: Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось: последнее советское поколение. М.: НЛО, 2016. С. 290.

⁷ В антропологической концепции А. Юрчака – дискурс советского идеологического мейнстрима, потерявший функции идеологии как описания действительности, которое может быть верным или неверным, и, таким образом, получивший черты бахтинского авторитетного дискурса. См. подробнее: Юрчак А. Это было навсегда... С. 53–54.

⁸ См.: Бойцова О.Ю. Любительские фото... С. 150.

⁹ Там же. С. 152.

сообщения (т.н. шок-контент) в оформлении интерьера собственной комнаты¹.

Фотографии Солженицына, вероятно, выполняют не функцию замещения человека, а, скорее, функцию «значимой вещи», то есть являются способом конструирования собственной «иной» идентичности. Изображения нонконформистов выполняли роль «значимых фотографий» (в пику другим видам, направленным на саморепрезентацию), то есть предназначались для коммуникации по модели Я–Я, где сообщение передается не в пространстве, а во времени². Для «значимых» вещей характерна семиотическая редукция – такая вещь становится знаком-индексом, понятным только ее отправителю. Более того, отправителю не обязательно видеть фотографию, чтобы считать сообщение; ему достаточно того, что он знает, что фотография существует в конкретном месте, даже если она не на виду³. Такое определение портретов нонконформистов как «значимых» позволяет допустить, что фотографии могли не выставляться, но все же они продолжали выполнять свою коммуникативную функцию. Так, протокол обыска, приведенный в «Хронике» (1976), наводит на мысль, что такой набор изъятых вещей мог, скорее всего, храниться в тайнике и не экспонировался⁴.

Уникальная «зримость» Солженицына не исключала бытования изображений других диссидентов. Справедливо будет говорить о включенности его в визуальный ряд нонконформизма. В репортажах «Хроники» встречаются подборки портретов нескольких инакомыслящих. В составе таких комплексов присутствует и портрет А.И. Из выпуска 8 (1969) узнаем, что «у Людмилы Алексеевой были изъяты личные письма Анатолия Марченко, письма Юлия Даниэля к семье, фотографии Солженицына, Марченко, Литвинова, Богораз»⁵. Вместе с фотографиями Солженицына изымаются фотопортреты других инакомыслящих также у Павла Башкирова⁶, у Петра Винса⁷ и у Юрия Мнюха.

У физика и правозащитника Ю. Мнюха, который покидал СССР, такую подборку конфисковали на таможне: «...При выезде не разрешили вывезти фотографии Солженицына, Турчина, Амальрика, Т. Семеновой (дочери Е. Боннэр), ее мужа Е. Янкелевича и детей, а также групповую фотографию А. Сахарова, Е. Боннэр и Ю. Мнюха»⁸. Этот эпизод из 46-го выпуска «Хроники» (1977) открывает возможность для различных интерпретаций. Вероятно, фотографии были будто своеобразные диссидентские

¹ Об оформлении подростками своих комнат см.: *Brown J.D. et al. Teenage room culture: Where media and identities intersect // Communication research. 1994. Vol. 21, № 6. P. 818.*

² *Бойцова О.Ю. Любительские фото... С. 164.*

³ Там же. С. 149.

⁴ *Хроника текущих событий. 1976. № 41. С. 29.*

⁵ Там же. 1969. № 8. С. 161.

⁶ Там же. 1976. № 42. С. 7.

⁷ Там же. 1978. № 48. С. 22.

⁸ Там же. 1977. № 46. С. 53.

реликвии. О «реликварности» фотографий инакомыслящих эксплицитно говорит харьковский правозащитник, киномеханик Генрих Алтунян. В выпуске 62 «Хроники» (1981) приводится репортаж о его судебном преследовании. На вопрос судьи, зачем Алтунян хранил «фотографии разных антисоветчиков», подсудимый ответил, что «хранил фотографии дорогих и близких мне людей. В этом нет никакой цели подрыва Советской власти. Фотографии были отобраны следствием тенденциозно. Я прошу вернуть мне фотографии, это наша семейная реликвия»¹. Хотя слова Алтуняна можно привлечь для подтверждения гипотезы о реликвиях, стоит уточнить, что он говорит об этом на суде. Подсудимый защищался от тенденциозной трактовки снимков – на них изображены «антисоветчики», а значит, и он «антисоветчик». При этом Алтунян вошел в диссидентский круг еще в 1960-х и познакомился с некоторыми из них (например с генералом П. Григоренко). В этом эпизоде ярче выделена властная претензия – хранимые снимки отражают круг связей «преступника», перенесенная, возможно, из практики по общеуголовным делам. Заметим, что Алтунян указывает на другую символическую функцию фотографий диссидентов; здесь предпринимается попытка декриминализовать фотографии инакомыслящих (посторонних людей) посредством метонимического переноса на них «реликварности» семейных фотографий.

Нередко изображения А.И. Солженицына выступали в качестве подарков. Юлия Сидур пишет, что репродукция портрета Солженицына, выставленная дома у четы Цукерманов, была им подарена². Позже она же делает запись, что родители Павла Литвинова просили фотокопию рисунка в подарок для своего сына³. Фотографии в этом случае, вероятно, выполняли несколько функций. Так, подаренные изображения, будучи выставленными в интерьере, материализуют отношения владельца и дарителя⁴. С другой стороны, портрет Солженицына означал связь с абстрактным концептом нонконформизма. Кроме того, сама фотография могла интерпретироваться бесчисленными способами. Таким образом, дарение изображения Александра Исаевича видится способом конституирования не столько групповой идентичности, сколько интересубъекта, где владелец, даритель и само изображение оказываются во взаимовлияемой позиции⁵. Добавим, что дарение изображения А.И. могло интерпретироваться как

¹ Хроника текущих событий. 1981. № 62. С. 64.

² Дневник Ю. Нельской-Сидур. Запись от 5 декабря 1968 года // «Прожито». URL: [http://prozhito.org/notes?date="1968-12-05"&dateTop="1968-12-05"&diaries=%5B573%5D](http://prozhito.org/notes?date=).

³ Там же. Запись от 17 апреля 1969 года // «Прожито». URL: [http://prozhito.org/notes?date="1969-04-17"&dateTop="1969-04-17"&diaries=%5B573%5D](http://prozhito.org/notes?date=).

⁴ Бойцова О.Ю. Любительские фото... С. 149.

⁵ Французский философ и психоаналитик Ф. Гваттари, рассуждая о векторах субъективации, строит своеобразную систему экологических регистров: окружающая среда, социальные отношения и человеческая субъектность. Последнюю составляют так называемые компоненты субъективации, к которым можно отнести упомянутые выше единицы: владельца, дарителя и изображение. Подробнее см.: *Guattari F. The three ecologies*. London: Bloomsbury publ., 2014. P. 23.

вручение в подарок некоторой ценности, причем не только символической, но и материальной¹.

Дарил свои фотографии и сам писатель. Об этом в своем дневнике пишет инспектор в Управлении театров Министерства культуры СССР Людмила Зотова (08 января 1969): «Лена показывала портрет Солженицына, подаренный им ей (sic!) с надписью, и письмо, в котором он говорит, что помнит ее хорошо и желает ей покоя и всего хорошего»². В советской культуре дарение собственных фотографий – часть ритуала ухаживания (в том числе неромантического)³.

Фотографии А.И. могли существовать в составе тематических коллекций. Доказать это еще предстоит; бесспорно то, что такие визуальные коллекции существовали. В выпуске 60 (1980) сообщается, что у ленинградского литературоведа и переводчика Константина Азадовского «изъяли коллекцию фотопортретов русских писателей XX века...»⁴. Среди них, вероятно, мог быть и портрет Солженицына.

ЭМБЛЕМА

Портреты А.И. становятся эмблемами. Это их состояние иногда прямо артикулируется. Так, Юлия Сидур упоминает в своем дневнике, что диссиденты Петр Якир и Виктор Красин намеренно просили Сидура показать им оригинал портрета А.И., так как «чувствуется, что он для них – как символ, как знамя»⁵.

Изображения А.И. имели мощный потенциал для мобилизации групповой идентичности. Ранее Юлия пишет, что гости даже специально прервали шумное застолье, чтобы посмотреть на портрет писателя: «...Потом я Диму упростила показать портрет Солженицына (вообще, Дима не любит показывать рисунки, когда все пьяные). <...> Свет⁶ сказал: “Это так здорово, что мне даже не верится, что это на самом деле, что-то это чересчур здорово”»⁷.

¹ Филолог Д.И. Зубарев вспоминает, что в 1970-е годы иметь фотографию Солженицына было модно, и многие профессиональные фотографы торговали снимками (устное сообщение, 24 июля 2017).

² Дневник Людмилы Зотовой. Запись от 8 января 1969 года // Электронный корпус личных дневников «Прожито». URL: <http://prozhito.org/notes?date=1969-01-08&dateTop=1969-01-08&diaries=%5B564%5D> (дата обращения: 06.06.2017). Лена – Елена Рождественская – на момент записи бывший завлит московского театра «Современник».

³ *Бойцова О.Ю.* Любительские фото... С. 173. Возможно допустить, что показанная фотография якобы от А.И. с подписью писателя была «мистификацией» – попыткой самостоятельно обозначить связь с набирающей символический капитал фигурой Солженицына.

⁴ Хроника текущих событий. 1980. № 60. С. 40.

⁵ Дневник Ю. Нельской-Сидур. Запись от 2 мая 1969 года // «Прожито». URL: <http://prozhito.org/notes?date=1969-05-02&dateTop=1969-05-02&diaries=%5B573%5D>.

⁶ Имеется в виду Феликс Светов (1927–2002) – писатель и диссидент.

⁷ Дневник Ю. Нельской-Сидур. Запись от 22 апреля 1968 года // «Прожито». URL: <http://prozhito.org/notes?date=1968-04-22&dateTop=1968-04-22&diaries=%5B573%5D>.

В 1970-е годы власть в глазах советских граждан была десакрализована телевидением. Портрет же продолжил стяжать некоторую сакральность (не зря Ю. Андропов пытался вернуться к «портретной» традиции репрезентации власти)¹. Вероятно, это сознавалось и в неподцензурной культуре. И если портрет генсека, вывешенный в конторе, школе или другом не крупном казенном, официальном пространстве оформляет метонимическую связь с властью (заменяя герб и флаг), то «эхом» такой практики стало вывешивание портретов Солженицына. Разница только в том, что метонимически фотография Солженицына не могли ничего заменить – у позднесоветской интеллигенции была идиосинкразия на официальные символы².

Не вызывает удивления, что «выбор» сам собой пал именно на А.И.: он единственный «зримый» диссидент эпохи (даже несмотря на публичное покаяние по телевидению, едва ли кто сможет представить себе Якира и Красина). А.Д. Сахаров, чье символическое влияние было сопоставимо с влиянием Солженицына, не был так узнаваем. Его портреты не печатались миллионными тиражами. В «Хронике» также встречаются сообщения об изъятии фотографий Андрея Сахарова. Три из этих восьми свидетельств³ сообщают о вывешивании фотографий академика в домашнем интерьере. Подчеркнем, что такие сообщения появляются значительно позже первых упоминаний портретов Солженицына. Впервые они фиксируются в выпуске 43 (1976).

Известны случаи, когда изображения Солженицына буквально «поднимались на знамена» – использовались для оформления протестных плакатов. «Хроника» (1980) сообщает об изъятии у сестры Бориса Мухаметшина Розы Федякиной в Москве «8 заготовок (на кальке) плакатов, в том числе с портретом Солженицына»⁴. Здесь образ Солженицына становится своеобразным фреймом⁵, к которому отсылает плакат. Это может служить подтверждением тех специфических коннотаций неконформности, которыми оброс визуальный образ писателя.

ТИРАЖИРОВАНИЕ ИЗОБРАЖЕНИЙ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА

Главным образом портреты А.И. тиражировались методом фотопечати. Пока зафиксировано только два аппаратных способа воспроизведения:

¹ См.: *Dönninghaus V., Savin A. Leonid Brezhnev: Public Display Versus the Sacrality of Power // Russian studies in history. 2014. Vol. 52, № 4. P. 79–83.*

² По понятным причинам, не касаемся сейчас национальных движений.

³ Учтены только прямые, а не имплицитные упоминания.

⁴ Хроника текущих событий. 1980. № 60. С. 40.

⁵ Фрейм – прецедентный текст/ситуация и ассоциативное поле, возникающее вокруг них.

Термин для исследования протестного плаката предложен антропологами А. Соминым и А. Архиповой. Подробнее см.: *Сомин А.А., Архипова А.С., Шевелева А.И. «Шершавым языком плаката»: оппозиционный дискурс на протестных акциях // «Мы не немцы»: Антропология протеста в России 2011–2012 годов. Тарту: Изд-во ЭЛМ, 2014. С. 131.*

копирование (портрет, вывешенный дома у Цукерманов, был отпечатан на копировальной машине «Эра»¹), и фототиражирование (так, Ю. Сидур неоднократно описывает процесс отпечатки фотографий с графического портрета Солженицына²). Кроме того, изображения копировались вручную, на кальке³. Интересно, что способ копирования мог давать неожиданный результат, способный повлиять и на процесс интерпретации: «Фотографии портрета Солженицына получились у Эдика очень неважно – слишком контрастная пленка. Глаза получились черные, и вообще – совсем другой человек, вся необычность и прелесть исчезла»⁴. Интересно, что существовал целый подпольный «рынок» – продажей фотографий Солженицына занимались профессиональные фотографы⁵.

Литературный критик, заместитель главного редактора журнала «Новый мир» Алексей Кондратович 8 декабря 1968 года упоминает в своем дневнике о распространении портретов А.И. в ходе кампании, посвященной пятидесятилетию писателя: «Говорят, что распространяются портреты Солженицына с упоминанием о его юбилее...»⁶ Интересно, что здесь Кондратович акцентирует внимание на распространении фотографий А.И. «снизу», без санкции власти. Этот весьма примечательный слух позволяет сделать предположение, что своими специфическими социальными коннотациями изображения Солженицына начали обростать еще в «новомирский» период.

В статье представлен новый эмпирический материал, открывающий масштабную и важную для отечественной истории и культуры тему. Иконография Александра Солженицына будет изучаться многими поколениями ученых. Нам удалось первыми начать систематизацию и анализ данных о позднесоветской компоненте этой иконографии, о ее общественном значении и связанных с ней практиках.

Текст был стержнем позднесоветской неподцензурной культуры и в нашем исследовании предложен нестандартный ход: движение от текста, а не от изображения. Мы выбрали ключевой для инакомыслия послесталинской эпохи текст – знаменитую «Хронику текущих событий» (целенаправленно как источник по истории визуальности она рассматривается впервые). Ряд новых источниковедческих методов, примененных в исследовании, имеют, как мы полагаем, не только прикладное значение.

¹ Дневник Ю. Нельской-Сидур. Запись от 5 декабря 1968 года // «Прожито». URL: <http://prozhito.org/notes?date=1968-12-05&dateTop=1968-12-05&diaries=%5B573%5D>.

² Там же. Запись от 25 июня 1968 года // «Прожито». URL: <http://prozhito.org/notes?date=1968-06-25&dateTop=1968-06-25&diaries=%5B573%5D>.

³ См.: Хроника текущих событий. 1980. № 60. С. 40.

⁴ Дневник Ю. Нельской-Сидур. Запись от 3 июля 1968 года // «Прожито». URL: <http://prozhito.org/notes?date=1968-07-03&dateTop=1968-07-03&diaries=%5B573%5D>.

⁵ Сообщено Д.И. Зубаревым (24 июля 2017 года).

⁶ Дневник А. Кондратовича. Запись от 8 декабря 1968 года // Электронный корпус личных дневников «Прожито». URL: <http://prozhito.org/notes?date=1968-12-08&dateTop=1968-12-08&diaries=%5B509%5D> (дата обращения: 06.06.2017).

Надеемся, нам удалось показать, что визуальность и связанные с ней практики служили еще одним значимым способом конституирования инакомыслящего субъекта.

По отношению к современным теориям визуальности нашу работу можно рассматривать как эмпирический тест, эксперимент своего рода. В ходе этого тестирования был получен комплекс наблюдений, вполне достаточный для нескольких докладов и статей. В этой статье мы только слегка коснулись некоторых из них, а сейчас акцентируем внимание на ключевых, с нашей точки зрения, результатах теста.

Высокий символический потенциал позволял изображениям Солженицына мобилизовать групповую идентичность посредством различных социальных практик.

Визуальные образы Солженицына имели не только символическую (т.е. допускающую последовательную множественность интерпретаций), но и эмблематическую природу, то есть посредством своеобразного указания¹ описывали уже существующие в Тексте культуры значения как адаптированный эмоционально-переживаемый образ. Нет необходимости описывать эмблему – одного лишь упоминания Солженицына было достаточно, чтобы создать необходимый интерпретант². Безусловно, иконография и сложившийся изобразительный язык важны. Но Солженицын предстает не только как обладатель мощной иконографии, а как часть формирующегося пула означающих для означаемого «нонконформизм».

Александр Солженицын – единственный «зримый» диссидент эпохи конца 1960-х – середины 1970-х. Его визуальный образ появился в повседневности позднесоветского человека сначала легально, но потом оставался потаенно и проникал «контрабандой» – через зарубежную и эмигрантскую периодику, тамиздатские книги, даже через разоблачительные пропагандистские фильмы. Образ А.И. партийная верхушка стремилась уничтожить, стереть из памяти³, а его изображения продолжали жить: их копировали, передавали друг другу, даже продавали; их дарили, хранили как ценные вещи и встраивали в домашний интерьер.

¹ Дейктические знаки (от др. греч. δειξίς – указание) – частный случай знаков-индексов, понимание которых требует определенной контекстуализирующей информации.

² Интерпретант – в семиотике Ч.С. Пирса – концептуализация отношения знака и объекта в последующем знаке.

³ Любопытно стремление не фиксировать имя писателя в судебно-следственной документации. «Хроника» сохранила несколько примеров таких многозначительных умолчаний в протоколах обысков: «портрет мужское лицо» (в репортаже об аресте и обыске у В.К. Буковского (1971. № 19. С. 152)), «фотография мужчины с усами и бородой за микрофоном» (сообщение об обыске у Л.А. Ивановой (1977. № 47. С. 22)).



Фотография А.И. во время выступления на Объединенном конгрессе Американской федерации труда и производственных профсоюзов. Вашингтон (США). 30 июня 1975. Снимок из коллекции Н. Ботвинник. Архив Международного общества «Мемориал» (Москва). Возможно, описание именно этого портрета А.И. – «фотография мужчины с усами и бородой за микрофоном» было безымянно внесено в протокол обыска.

В эмблематике нонконформизма рядом с А. Солженицыным совсем не-много сопоставимых имен и первое из них – Андрей Сахаров¹. Наши исследования уже включают в себя сопоставление иконографий Александра Солженицына и академика Сахарова, и в ближайших публикациях мы представим новые наблюдения.

¹ Но упоминания об изъятии или вовлечении в социальные практики таких фотографий фиксируется значительно позже – с 1976 года.

Н.М. Щедрина

ПОРТРЕТ ЛЕНИНА КАК ИСТОРИЧЕСКОГО ГЕРОЯ В РОМАНЕ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА «КРАСНОЕ КОЛЕСО»

Отражением авторской философии истории в «Красном Колесе» является способ типизации, художественное воссоздание характеров, особенно это касается исторических лиц. Их раскрытие зависит как от взаимосвязи объективного и субъективного в мировоззрении писателя, так и от сложившихся и утвердившихся в его мировоззрении критериев оценки прошлого. Личность в романе вмещает в себя пути и перепутья всей предшествующей российской истории. А. Солженицын исследует ее потенциальные возможности, сложные противоречия, ставившие личность зачастую в экстремальную ситуацию, мучительно осуществляющую свой выбор. Всестороннее постижение смысла жизни человеком в ее многогранности раскрыто писателем в «повествование в отмеренных сроках».

Солженицын-философ исходит из того, что индивидуум представляет собой одновременно и объект, и субъект жизнедеятельности. Когда мы говорим об объекте, то имеем в виду те решающие факторы бытия, которые влияют на человека, вынуждают его вести себя так, а не иначе, обуславливают, формируют его сущность, его судьбу. К ним относится система общественных отношений, вся сумма окружающих его обстоятельств, а также биологические факторы: наследственность, предрасположенность человеческого организма и т.п., другими словами, все то, что «оправдывает» человека, снимает с него вину. Когда же речь идет о субъекте, подразумевается то, что в первую очередь зависит от самого человека, от его выбора, решения, понимания, от его воли, направленности и степени индивидуальных усилий, – иначе говоря, все то, чем можно измерить и его собственную вину, и ответственность за нее, и его личную целостность.

Личность «выступает как категория, фокусирующая внимание на человеке в качестве субъекта жизнедеятельности, как категория ценностная, измеряющая достоинство человека степенью его самостоятельности – самостоятельности мышления и действия – мерой осуществленного в нем самобытия, с одной стороны, и мерой нравственной

ответственности, “коэффициентом” ее полноты, с другой. Личность – это реализовавший себя человек, осуществивший отпущенные ему природой и обществом возможности развития, индивидуальные и социальные, а также сумевший эти начала в себе согласовать¹. Такие качества в литературном произведении присущи и вымышленному герою, и реально существующей и воссозданной художником исторической личности. В широком понимании личность – это создатель жизни, сохранивший о себе память в народе.

В романе А. Солженицына «Красное Колесо» более 700 героев – вымышленных и исторических, которые воплощают в себе прогрессивные или регрессивные тенденции развития. «У меня 90% действующих лиц – исторические, крупные или мелкие, но реально тогда существовавшие. А придуманных персонажей я ввожу не для того, чтобы отдать дань традиции. Но они вносят ощущение какой-то склейки, течения жизни, это напоминание: а жизнь течёт, жизнь сама по себе продолжается», – говорил писатель². Но на наш взгляд, это не только «склейка», «традиция», эти герои и несут по преимуществу авторскую точку зрения. Через них выражено отношение писателя к фигурам историческим.

Ему всесторонне интересны именно исторически значимые фигуры как часть России. Главным в них является то, что соединяет их с процессом преобразования жизни, с ее историческим движением и изменением. Такие личности в большинстве случаев обладают твердым характером, сильной волей, настойчивостью в достижении своей цели, способностью к самопожертвованию. Но есть и обратная, негативная сторона. Поэтому писатель берется за изображение личности в моменты кульминационные, связанные и в том, и в другом случае с активностью человеческого духа.

Судьба личности и тема власти, представленные в контексте истории России, в обстоятельствах эпохи, укрупнили тему романа Солженицына и вывели на простор эпического пространства.

Для решения сложнейшей задачи воссоздания исторической личности автору «Красного Колеса» пришлось искать ответы на вопросы: что такое Власть и каково ее влияние на историческое лицо? Какие «высшие» чувства охватывают человека, когда он на вершине славы, «пике удачи»? Как сочетаются в нем личностное величие и общечеловеческие качества? Какова роль случайности в его деятельности?

Художественное воплощение характера Ленина связано с авторской концепцией исторической личности. Солженицын считал вождя не только центральной фигурой своей эпопеи, но и «центральной фигурой нашей истории» (2, 428).

¹ Колобаева Л.А. Концепция личности в русской литературе XIX–XX веков // Вестник Моск. ун-та. Сер. Филология. 1987. № 2. С. 8.

² Солженицын А.И. Интервью с Дэвидом Эйкманом для журнала «Тайм» Кавендиш, 23 мая 1989 // Солженицын А.И. Публицистика: в 3 т. Ярославль: Верх. Волга, 1997. Т. 3. С. 326. Далее цит. это изд., в скобках указываются том и страница. В текстах писателя полностью сохранены особенности авторской орфографии и пунктуации.

Писатель работал над «ленинскими» главами в основном в Цюрихе, где бывал Ленин и где происходят события, связанные с вождем в романе «Красное Колесо». В ответах на вопросы по поводу выхода глав «Ленин в Цюрихе» Солженицын заявлял: «Я настойчиво собирал каждую крупицу, воспоминания о нём, его истинных чертах. Я не приписываю ему никакой черты, которой у него не было. Моя задача – как можно меньше дать воли воображению, как можно больше воссоздать из того, что есть. Воображение художника помогает только спаять отдельные элементы и, войдя внутрь персонажа, попробовать объяснить, как эти элементы друг с другом связаны» (2, 348).

В этой статье не будем углубляться в философию личности вождя, перед нами другая задача – обратиться к психологическому комплексу тех особенностей, которые раскрыты Солженицыным в портрете будущего вождя. Писатель называет такой способ изображения «проникновением в грудь Ленина»: «Я ... 40 лет сосредоточен на этом образе, и... стараюсь ничего не прибавить от себя, но угадать, постепенно разглядеть, как это связано, что из чего и почему вытекало» (2, 352). С психологическим комплексом чувств он соотносит весь облик Ленина: фигуру, позу, черты лица, мимику, жесты, одежду.

О том, как непросто было отыскать подходы к такому органичному изображению, писатель делился в «Телеинтервью компании Би-би-си в связи с выходом книги “Ленин в Цюрихе”» в Лондоне 25 февраля 1976 года и в марте 1976 года в Париже в «Телеинтервью на литературные темы с Н.А. Струве». Солженицын говорит о трудностях воссоздания логики поступков Ленина на протяжении всей работы над образом. Понимание приходило не сразу, необходимо было «специально каталогизировать» события, чтобы выявить ту или другую черту характера. Только потом, как отмечал Солженицын, «это всё систематизируется в голове и складывается <...>. Я не имею задачи никакой другой, кроме создать живого Ленина, какой он был, отказываясь от всех казенных ореолов и казенных легенд. Но это совсем поверхностное утверждение, что я пишу его из себя... я создал его из него... из всех его качеств, эпизодов, событий, из него, но только при этом, конечно, я не перестаю быть автором», – говорил Солженицын о роли вымысла в изображении вождя (2, 429–430).

На вопрос «Восхищаетесь ли Вы Лениным?» писатель отвечал: «Я думаю, что полнота, весь спектр моего отношения к Ленину есть в книге настолько, что видно, как я далек от восхищения. Но, как всегда в искусстве, нельзя пояснять однолинейно» (2, 349).

Одновременно с работой над «Красным Колесом» на протяжении тридцати лет (с 1960 по 1991 год) Солженицын вел «Дневник романа о революции Семнадцатого года» – «Дневник Р-17», на сегодняшний момент из него опубликованы лишь отрывки. В них автор рассуждает об истории создания «Красного Колеса», о поисках ленинских материалов, которые удалось заполучить, поскольку Солженицын был выдворен из СССР в 1974 году и оказался именно в Цюрихе, где происходит действие «мозговых» ленинских глав, там они и были написаны Солженицыным.

В дневнике он высказывается также и о важности для него работы над портретом Ленина. 27 февраля 1975 года в «Дневнике Р-17» он записывает: «В горном домике Sternenberg'e на деревянную стенку навесил несколько портретов Ильича, чтоб обозримее видеть сразу всё при работе, схватывать нужные черты, а получилось – как в сельской избе-читальне, потеха. Но вот третий день изо всех портретов выделяется одна потрясающая фотография: сколько зла, пронизательности и силы. Видит мой замысел – и не может (не может ли) ему помешать. Посмертная пытка ему – а мне земное соревнование»¹. Один из таких портретов Солженицын встречает на стене ресторана «Белый лебедь», где бывал Ленин и где случайно оказался писатель со своими друзьями, пришедшими попрощаться с ним перед его отъездом из Цюриха. На портрете Ленин чрезвычайно выразителен, «дьявольски умен, и безмерно зол, и приговоренный преступник. Три недели он висел... на стене в горах, с ненавистью и страхом следил за моей работой. И вот – здесь, разве не символ?» (21).

Обратимся к фрагментам текста «Августа Четырнадцатого», «Октября Шестнадцатого», «Марта Семнадцатого» и «Апреля Семнадцатого», в которых наиболее ярко запечатлен портрет вождя. Без документальных глав ленинской тематики в 10 томах их всего 35, с приведенными свидетельствами – 39. В 2001 году под редакцией Н.Д. Солженицыной в издательском центре «У-Фактория» в Екатеринбурге вышло четыре небольших тома – «выемка из “Красного Колеса”». Один из них назван «Ленин в Цюрихе», в него вошли главы о Ленине и главы, относящиеся к Ленину и Троцкому. По этим извлечениям из всех четырех Узлов – Узел I «Август Четырнадцатого» (в двух томах); Узел II – «Октябрь Шестнадцатого» (в двух томах); Узел III – «Март Семнадцатого» (в четырех томах); Узел IV – «Апрель Семнадцатого» (в двух томах) многотомного сочинения читателю представлен облик Ленина в рамках концепции автора в период с 1914 по 1917 год. Автор данной статьи вслед за писателем избрал эту же последовательность, выявляя в портрете Ленина характерные черты, важнейшие для Солженицына.

Первая часть «Ленин в Цюрихе» открывается главой «Бегство из Галиции» (начало августа 1914). В десятитомном «Красном Колесе» это глава 22 из первого «Узла» «Август Четырнадцатого» является экспозиционной. В ней вождь как исторический герой впервые дан крупным планом. Солженицын называет эту часть «Жилой азарта у Ленина». Она начинается внутренним монологом: «Да, да, да, да! Это – порок, эта жила азарта, этот напор, когда увлечений одной линией, вдруг слепнешь и глхнешь к окружающему и простейшей детской опасности не видишь рядом! <...>

¹ Солженицын А.И. Три отрывка из «Дневника Р-17» // Между двумя юбилеями, 1998–2005: Писатели, критики, литературоведы о творчестве А.И. Солженицына. М.: Русский путь, 2005. С. 19. В дальнейшем текст дневника цитируется по этому изданию, в скобках указывается страница. Сохраняется авторская орфография, пунктуация (разрядка автора).

Да, да, вот так затягивает, когда хорошо разгонишься в борьбе, трудно остановиться»¹. Ленин анализирует просчеты своего глупого положения в Поронино, когда пограничники приняли его за шпиона.

В главе портрет Ленина дан писателем прицельно, чтобы донести до читателя чувства и настроения будущего вождя именно в такой момент. На перроне в Новом Тарге, торопясь покинуть злосчастное место, Ленин быстро вскакивает на подножку поезда. Он «без шляпы, почти совсем лысый, в поношенном костюме, с заостренным лицом, с неотпустившей его беспокойной оглядкой, отросшая борода, неаккуратная – и правда чем-то похож на шпиона» (15). Нарисованный портрет Ленина связан с его внутренним миром. Солженицын акцентирует внимание на тех деталях внешнего облика, которые способствуют передаче мыслей и настроения. В это время Лениным двигала собственная «жила азарта»: формирование действующей реальной партии в борьбе против меньшевиков накануне конгресса Интернационала в Вене.

С первого момента появления Ленина в главе 22 «Августа Четырнадцатого» писатель будет обращать внимание на одну и ту же очень выразительную деталь портрета – форму и цвет его бровей. Брови передают множество оттенков эмоционального состояния Ленина – удивление, гнев, сомнения, восторг и пр. Движения бровями чаще всего происходит стихийно, а иногда и подчеркнуто намеренно. Например, взгляд из-под «вскинутых безволосых бровей» (149) выражает недоумение Ленина, готового в разговоре с Парвусом согласиться с его мнением о «крохотности партии» большевиков в период революции 1905 года.

Когда явно угнетенный своим поступком в Поронино, Ильич находился в состоянии прострации, его портрет в вагоне дан через устремленный на него взгляд Крупской. Супруг показался Надежде Константиновне «постаревшим, насупленным, темнолобым», «наросшая неподстриженная усоборода» (21) выдавала пренебрежение к своей внешности из-за занятости какой-то очень важной мыслью. В такой момент ему нельзя было перечесть, ни даже обратиться к нему с разговором о матери.

Повествователь объясняет переживание вождя «новотаргским бешенством» и «поронинскими угрозами», углубленностью в себя. Солженицын назовет переживания «очищение молчанием». Но после этого произойдет смена настроения, повлекшая за собой и изменения на лице: «...от думотни, в полчаса, лоб его, перевернутый котел, и окруженье глаз переглаживались от мелких сердитых складок – к большим и крупным» (21), потому что в его сознании всплывет уже приходившая ранее мысль, которую он обдумывал и которая станет концептуальной для всей эпопеи – превращение мировой войны в гражданскую. Она обнажит стратегию Ленина. Погружение в самоанализ приведет его к тому, что это «счастливая

¹ Солженицын А.И. Ленин: Цюрих – Петроград: Главы из книги «Красное Колесо». Екатеринбург: У-Фактория, 2001. С. 7. В дальнейшем в статье текст цитируется по этому изданию.

В скобках указывается страница, сохраняется авторская орфография, пунктуация, выделения, курсив, строфика и сокращения.

война, которая принесет великую пользу международному социализму». Ленин напутствует: «... не останавливать войну – но разгонять её! но – переносить её! – в свою собственную страну! <...> Да как предателя надо клеймить всякого, кто не выступит за гражданскую войну!» (29). «Такую войну – не сротозейничать, не пропустить!

Это – подарок Истории, такая война!» (32)

После принятого решения Солженицын назовет психологическое состояние Ленина «освеженным», а мысль – «не останавливать войну» – «радостной догадкой», одним из самых «сильных, стремительных и безошибочных решений за всю жизнь» (31).

Вождь готов призывать соратников осуществлять свой план, который пришел ему в голову. Солженицын передает реакцию его тела, подавше-гося вперед: «Он стоял у парапета, возвышенный над площадью, с поднятой рукою – как уже место для речи заняв, да не решаясь её начать» (31). Автор будто запечатлел позу Ленина, в которой после революции его будут изображать скульпторы.

Во втором Узле «Октябрь Шестнадцатого» внимание Солженицына сосредоточено на событиях в правительстве, в Государственной Думе и в лагере большевиков. Персонажи выбирают между идеалом и долгом, чувствами и убеждениями, зреют «заговоры», но на действия не решается никто: ни Гучков со своим «ресторанным» переворотом, ни монархисты – Воротынцев, Андозерская и другие, ни «активное меньшинство» во главе с Лениным. Кажется, что этот Узел беден историческими событиями и этим отличается от первого. По форме второй Узел более, чем первый и последующие, приближен к жанру романа. В нем развернуто много любовных линий. «В дальнейшем, когда начнёт крутиться бешено революция, так уже показать не удастся», – говорит писатель (3, 261). В то же время автор дает предысторию Октября, повествуя о либеральном движении в России, хотя по временным рамкам повествование укладывается всего в три недели. Незаметно для читателя Солженицын рисует и день 25 октября в жизни Ленина, всего за год до революции, когда вождь в своих действиях и мыслях еще бесконечно далек от России. В сокращенном варианте «Красного Колеса» «Ленин: Цюрих – Петроград» писатель использует подзаголовок «(25 октября 1916)» в главах «Безнадежный Цюрих» и «В Кантональной библиотеке», затрагивается и вопрос о работе над книгой «Империализм, как высшая стадия капитализма», хотя название не приводится.

В «Октябре Шестнадцатого» Солженицын, опираясь прежде всего на тексты самого Ленина соответствующего периода, показал, что будущий глава Совнаркома не ожидал нового революционного взрыва в России. Вначале в швейцарском кегель-клубе он будет подталкивать социал-демократов и циммервальдистов к своей идее о свершении революции в Швейцарии. С сарказмом писатель поведет речь о напоре Ленина на социалистов. Взгляд его Солженицын назовет «толкающим», а голову пренебрежительно – «котлом», выделит наклоненный лоб, «оскудевшую рыжину на куполе», «выступившую сильнее» (135).

Знаковым для «Октября Шестнадцатого» и «Апреля Семнадцатого» является частое упоминание автором о головных болях, которые мучали вождя: «Ушла полнота из рассчитанного распорядка, и осталось дупло. Голова заболела. Дышалось плохо» (88). Головные боли меняли взгляд Ленина. Надежда Константиновна замечала «приход упадков», «когда в борьбе надламывалось даже его железное тело» (90). На вид в эти часы казалось, что лицо его выглядит как у 60-летнего старика – «тяжелый мертвый взгляд» (90). «Несколько глубоких длинных морщин пролегли через весь, весь лоб его, вдоль» (91). Приходили мысли и желание уехать в Америку.

Работа Солженицына над портретом Ленина особенно ощутима в главах «Октябрь...» о Ленине и Парвусе. Для раскрытия отношений Парвус – Ленин у Солженицына не было достаточно материала. Писателю, предпочитающему факт, а не вымысел, пришлось «подорвать доверие к достоверности... исторического рассказа» (18), «притащить» Парвуса, человека «огромной важности», в Цюрих на встречу с Лениным, хотя в этом городе и в этом году такой встречи не было. Автор использует кинематографический прием полужанрового напыления: Ленин принимает Скларца, посланника от Парвуса, а все время видит в нем Парвуса. Солженицын изображает Парвуса через сознание Ленина, который на протяжении встречи остается для вождя загадкой, «как его [Парвуса] не вычерпывай» (19).

Для Солженицына важным является противопоставление и сопоставление поведения Ленина и Парвуса не только с точки зрения стратегии и манеры поведения, но и портрета, которому уделено большое место. «Он назвался *Parvus* – малый». «Малый» по прозвищу, но «неоспоримо крупен» (97) внешне, с «массивной рыхлостью», с «бегемотской кровью», слоновой неуклюжестью, «болотным дыханием», «бледными глазами», «неровными усами», «пыхающим самой дорогой сигарой» и в бриллиантовых запонках.

Рядом с уверенным и сильным Парвусом Ленин выглядел «маленьким, плешатым, остробровым», «хитро смотрящим щелками глаз», в разговоре усмешка его была «не кусачая, а пронизательнейшая» (125).

Если Парвус ведет себя смело и дерзко, то Ленин, пряча взор, прищуривается. Солженицын объясняет такой взгляд тем, что Ленин всех социал-демократов мира знал «или каким ключом отомкнуть, или на какую полку поставить – только Парвус не отмыкался, не ставился, а дорогу загоразивал» (96), поэтому автор указывает на «прорезающий... при вздернутых бровях» (123) «скептический», «колкий прощупывающий взгляд» Ленина (120).

Во время беседы каждый думал о своем и стремился достичь намеченной цели. В такой ситуации они скорее не сообщники выгодного для обоих Плана, а соперники, жаждущие занять в одном лице обе позиции разом. Одному нужны деньги для переворота, а второму – должность после революции. В этом поединке «косит у Ленин правый глаз» (123), он обращается к собеседнику «заговорщицким шепотом... с тем же хитро-добродушным азиатским оскалом» (125).

В разговоре Парвуса или точнее «уговоре» Ленина писатель высвечивает моменты их сближения и одновременно отталкивания, автор-повествователь в своих суждениях поднимается при этом над героями, занимая решающую высоту, понимая, что «на одних голых идеях не прошагаешь», что революция нуждается в финансировании. Ленин, «со своей бесподобной схваченностью ума», намекает экстремисту-бесу на имеющий место извращенческий ход, когда «из денег делают оружие *против* партии» (148), тем самым фактически разоблачая позицию Парвуса, но явно это не показывая, сохраняя на лице вождя «усмешку соучастника обещающего». Явно симпатизируя в этот момент Парвусу, у которого существовал План, видна была четкая позиция, автор-повествователь занял его сторону, осуждая Ленина за бессилие, за отсутствие твердых связей с Россией, готовности перейти к делу, иронизируя над его настоящим положением, но в этой ситуации – с точки зрения Парвуса-неудачника: «У него было...Что Делать, Шаг – Два – Шага, Две Тактики. Эмпириокритицизм. Империализм» (149). И тем не менее Ленин, по мнению Солженицына, оказался дальновиднее: «Пусть он не делал никакой революции, пусть он был беспомощен и безрук, но знал он свою правоту, не сбивался: идеи долговечнее всяких миллионов, без миллионов можно и перетерпеть. <...> Сохранял он главное сокровище – честь социалиста» (151).

В момент обсуждения Плана Парвуса и сроков начала революции 9 января 1916 года Ленин нарисован «шароголовым, перекаччивым, колким» (133), «его глаза как будто не прямо смотрят, а кривыми линиями заворачивают» (134). Солженицын охарактеризует его как «ртутно-неуловимого» (135), как человека с самой выгодной позицией. С Планом Парвуса Ленин не соглашался. Тогда Парвус просит, чтобы Ленин предложил в его партию людей из своего окружения, например Ганецкого, Урицкого, Бухарина, вождь отказывается, Парвуса уговаривает, а Солженицын передает скрытый взгляд вождя: «...в ленинские глаза, бурлящие, выкатывающие, нельзя было войти» (136), чтобы понять причину отказа.

В этом поединке Парвуса с Лениным Солженицын нарисовал и противопоставил болезненные переживания героев, которые часто ведут их в тупик раздвоенности, самовозвышения, саморефлексии.

В сцене встречи Ленина с Парвусом Солженицын выступает мастером портретно-психологической живописи; используется и манера недоговоренности в речи героев, и стремление друг друга перехитрить, и давление на собеседника. И все эти черты даны на фоне изменений на лице.

В портретах обоих героев Солженицын подчеркивает бесовское и мифистофельское начало. Ленина писатель характеризует как «головатого, лобастого, маленького юркого... а убежденного» (132). «Усмешка – часто была у Ленина, улыбка – очень редко, – вместо того он прищурился, еще пряча, пряча природой запряжанные глаза» (118). «Парвус никогда не краснел, как будто не было в нем той приливающей жидкости красной, а – водозеленистая... И – никак бы ему сейчас не гневаться, но когда Ленин выпячивался в издевательскую насмешку и еще подрагивал при

этом, и еще подрагивал – бросало забыть обо всех его достоинствах! И неразумно отбрить!» (124).

В следующем Узле «Март Семнадцатого» о Ленине всего 6 глав, они о том, как вождь воспринимает новости об отречении царя, как меняются его планы – с революции в Швейцарии – на революцию в России: «революция зовет» (209). Как в нее отправиться, каким путем? Когда документы в Россию были сделаны, «развеселились глазные щелки Ленина» (201), было принято ехать в запертых, даже зашторенных купе. Передавая радостное состояние Ленина, Солженицын пишет: «Ленин захватил пространство комнаты и носился по косой – три шага, три шага, три – одну руку за спину, а другой размахивая» (210).

По-прежнему для автора, как и в «Октябре Шестнадцатого», важно сосредоточить внимание на мыслительной работе Ленина-теоретика. Одержимый идеями, он не обращает внимания на свой внешний вид: «подчиненное засаленное пальто», «старый котелок» на голове. А вот «голову носил Ленин как драгоценное и больное» (168), она постоянно болела, несмотря на принятые лекарства.

Ярче, чем в других Узлах, выглядит портрет Ленина в «Апреле Семнадцатого». Солженицын посвящает вождю двадцать одну главу. В них присутствует и описание внешности персонажа, и впечатление, которое он производит на окружающих. Приоритетным является изображение жестов, мимики, походки, манеры держаться.

В «Апреле Семнадцатого» начинает разворачиваться в полную силу ленинский азарт, или «жила азарта», как он говорил о себе еще в «Августе Четырнадцатого». Встреча и выступление на Финляндском вокзале, у дома Кшесинской даны через восприятие разных действующих лиц, каждый из которых видит в облике вождя свое.

Крепкие парни внесли Ленина на руках в здание вокзала, Гиммеру же показалось, что вождь «семеняще вбежал» в круглой черной шляпе как будто не с поезда, а на поезд, «сам рыжий» (220). Бешеная энергия Ленина и «крепкая сцепка» между ним и аудиторией увлекала многих. «Как комета» пронесся к дому Кшесинской. Его слушали «зачарованно, разинув рты», каждый элемент речи «отстоялся в Ленине» (223), – пишет Солженицын.

Во время выступления манеру вождя говорить Саша Ленартович наблюдал со второго этажа балкона дома Кшесинской, «откуда [Ильич] выкрикивал все тоже, порубливая в воздухе правой рукой как лопаткой» (229). Он наслушался о Ленине всяких мнений, теперь «ждал... с доверием – а первым взглядом был разочарован: [Ильич] какой-то плюгавый, вертлявый, руками все время размахивает, и голос плоский» (228). «Украш красноречия никаких, а только напор на слушателей» (229).

Вождь показался Саше «таким негероическим, непредставительным», «картавит, и глаза, и брови, губы почему-то монгольские, а купол болезненно-неравномерный, и какие-то корявые, неровные, порченые зубы» (229). Но при этом создавалось впечатление у окружающих, что «дуло

через него, как через трубу – и подхватывало лететь», будто «прокладывала себе дорогу какая-то мощная машина» (229).

В заключительном Узле «Апрель Семнадцатого» опять через Сашу Ленартовича, наблюдавшего все это время за происходящим, Солженицын дает как итог-разгадку поведения, противоречий в ленинском характере: «разные люди пересекались как в центре – в Ленине». Саша называет Ленина по-нищенски – «сверхчеловеком... Это был вождь – не как первый среди других, а как формирующий их всех необъяснимыми путями» (338).

Перемены в настроении Ленина после возвращения в Россию замечает Александра Коллонтай: «две недели назад совершенно одинокий, оттолкнутый, осмеянный, он вот уже начинает вести за собой партию» (300).

Ленин в последнем Узле дан также и через призму Каменева, Калинина, Зиновьева, которые, восхищаясь напористостью, стойкостью Ленина, высоко оценят его тезисы как великолепную программу первых шагов революции. Особенность такой энергии и темперамента автор-повествователь объясняет вечно работающим мозгом, который «никогда не замедлялся ни от какой внешней внезапности: он перерабатывал всякое вторгшееся событие, усваивал его и работал дальше» (278). Состояние азарта, нетерпения сопровождает Ленина постоянно, хотя в это самое экстремальное время вождь переживает и угрозу ареста, и отсутствие прочной опоры, и несогласие в свержении Временного правительства со стороны различных партий. Внутри партии тоже были разногласия с Ногиным, Смидовичем, Рыковым. «Сила революционного вождя именно и проявляется в критические минуты, когда руль у тебя выбивают из рук. Но в такие минуты Ленин не поддавался хныканью, тут то он и был всегда наиболее подвижен, цепок и находчив» (345), – подчеркивает Солженицын.

В газетах тоже обсуждалась ленинская позиция, «Биржевые ведомости» называли Ленина опасным противником, захватывающим массу своими лозунгами, отмечали, что он «не может стоять спокойно, а все время бегают и скачет» (233).

Солженицын придает большое значение описанию портрета в момент выступления вождя перед массой людей. Разговор с толпой запечатлен в сцене на вокзал в Сестрорецке, когда Ленина внесли в зал на руках. Напор его во время выступления был настолько силен, будто он «гвозди заколачивал» (246). То же преобладало и в речи перед Гренадерским батальоном. Владимир Станкевич – Председатель Исполнительного комитета восхищался тезисами декретов, бросаемых Лениным в толпу. Вождь «страстен в спорах, в ненависти, в ярости – а на самом деле поразительно холодное сердце» (326). Но бывало и так, что Ильич не знал ответа на заданный из толпы вопрос, тогда изменялась поза Ленина, он «уменьшался в росте и спешил уйти с трибуны» (268), – отмечает Солженицын.

Итак, начиная с экспозиционного портрета, нарисованного в начале «Августа Четырнадцатого», Ленин находится под пристальным взглядом автора на протяжении всех последующих Узлов. Портрет вождя дан в динамике. В «Апреле Семнадцатого» Солженицын отметит, что «наружность

его менялась в ракурсах и при движениях... его калмыцко-монгольский застывший взгляд был особенно разителен. Но вот он вскакивал в невысокий рост, взгляд его всверливался – и речь брызгала напорно, горячая – но и высушивающая... маленькие запряжанные глаза живо двигались, а то прищуривались, – и этот же прищур заменял улыбку при совсем неподвижных губах. Губы его под темно-рыжим накладом усов совсем не выражали ничего... уши послушно поднялись к раздутому куполу» (339).

Представление о Ленине как одной из главных фигур «Красного Колеса» складывается из философского, психологического и политического аспектов изображения.

Перед нами не просто художественный образ, а психологизированный авторский тип исторического героя, в котором для Солженицына важно отобразить одержимость идеей, мыслительную деятельность, темперамент, напористость, этику поведения, интуицию. Классифицировать такой знаковый для эпопеи портрет можно как синтетический, в воссоздании которого использованы: характеристика наружности (черт лица – щелок глаз, рыжей бороды, бровей, купола головы, ушей), телесных, физиологических черт, фигуры, позы, этнических, возрастных свойств, а также его мыслей, чувств, поступков, речевой характеристики.

В художественном изображении портрета Солженицын отступает от нормативной заданности Ленина как мифологического персонажа, привычного для литературы советского периода. Заметен отход писателя от больших описаний к кратким, к экспрессии, к фиксации деталей, душевного и критического состояния, связанного с конкретными этапами ленинских планов и стратегии свершения революции.

Г.М. Алтынбаева

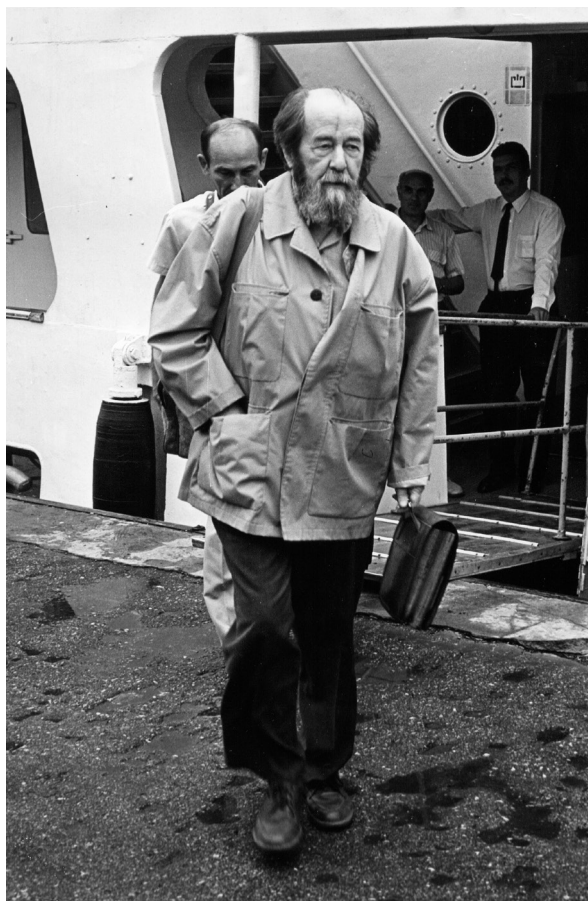
А.И. СОЛЖЕНИЦЫН В САРАТОВСКОМ КРАЕ

12–14 сентября 1995 года Александр Исаевич Солженицын был в Саратове и области. Прибыл писатель по приглашению Георгия Архиповича Умнова¹, директора ПО «Тантал», с которым его познакомил известный врач С.Н. Федоров.

Это был короткий, но запомнившийся всем участникам встречи визит. В основе данной статьи – материалы, собранные в течение десяти лет: выпуски саратовских газет, освещавших пребывание А.И. Солженицына в Саратовской области, снимки, сделанные фотокорреспондентами саратовских СМИ, аудиоархивы ГТРК «Саратов» и видео-архивы «Нижне-Волжской студии кинохроники», устные воспоминания участников встречи², фрагменты исследования, проведенного совместно со

¹ Г.А. Умнов – прототип героя Дмитрия Емцова из двучастного рассказа А.И. Солженицына «На изломах» (см.: *Солженицын А.И.* Собр. соч.: в 30 т. М.: Время, 2006. Т. 1: Рассказы и Крохотки. С. 405–423). А.В. Благодаров – прототип героя Алексея Толковянова из двучастного рассказа А.И. Солженицына «На изломах» (см.: Там же. С. 423–442). Информация о последнем прототипе вводится впервые и определена благодаря воспоминаниям Сергея Георгиевича Умнова, сына Г.А. Умнова: «В процессе визита Г.А. познакомил А.И. Солженицына с молодыми бизнесменами А. Колесниковым и А. Благодаровым. Особенно А.И. заинтересовала история Александра Благодарова, и впоследствии он попросил его приехать к нему в Москву для продолжения разговора. В результате в “Двучастных рассказах” А.И. появился рассказ “На разломах”, где половина – это история жизни Г.А., а вторая – Саши Благодарова». Кроме того, Сергей Георгиевич уточнил обстоятельства знакомства отца с А.И. Солженицыным: «Александр Исаевич сам позвонил Г.А. Умнову, сказал, что по рекомендации С.Н. Федорова, и спросил, может ли он организовать посещение Саратова. У А.И. было несколько обязательных пунктов: никакого участия властей, встреча с коллективом крупного предприятия, встреча со студентами вуза и посещение и встреча с жителями малого города».

² Полные варианты аудиозаписей всех приведенных в статье устных воспоминаний Л.Е. Герасимовой, О.В. Гаркавенко, А.М. Куликова, А.И. Романова, И.Г. Сухарева, О.А. Яньюшкиной и других о пребывании А.И. Солженицына в Саратове хранятся в личном архиве автора статьи.



студенткой Ю.А. Хлебниковой. До сего момента все эти материалы не были системно представлены и публикуются впервые.

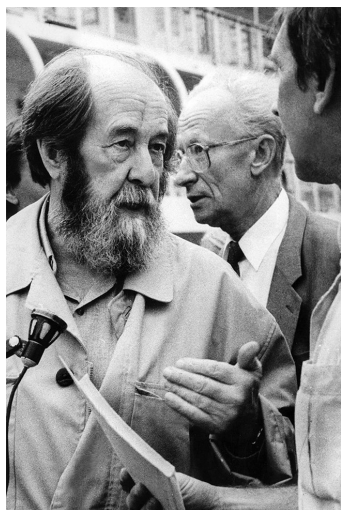
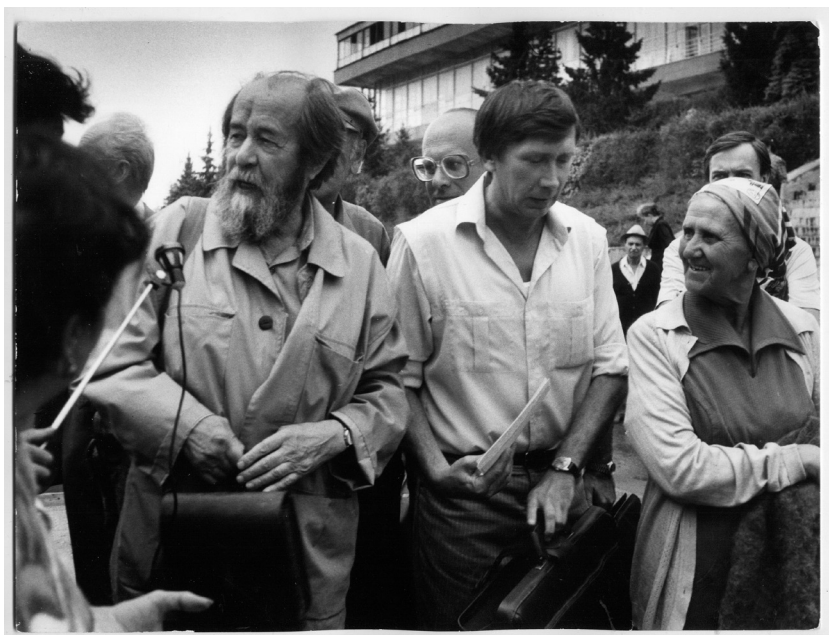
Саратов стал одним из тех провинциальных городов, которые посетил Солженицын в течение почти двух лет путешествия после возвращения в Россию¹. В рамках визита Солженицына в Саратов состоялись три официальных встречи: в ДК «Кристалл», в Саратовском государственном университете, в редакции газеты «Земское обозрение». Цель приезда – общение с народом: «Я сейчас объезжаю страну, чтобы лучше понять её общие и местные проблемы, потому прошу вас говорить о вопросах не личного, но общего значения, имеющих интерес для всей России»². Солженицын

А.И. Солженицын
сходит с теплохода
на саратовский берег
Саратов
12 сентября 1995
Фотография Н. Титова

¹ Дневник возвратных лет – в основе пока не опубликованной книги очерков А.И. Солженицына «Тверские города. Очерки возвратных лет: 1994–1999 (“Иное время – иное бремя”)». Фрагменты см.: Литературная газета. М., 2006. 21 июня. № 24 (6074); 28 июня – 4 июля. № 25–26 (6075).

² Цит. по: Сараскина Л.И. Солженицын. М.: Мол. гвардия, 2009. С. 834. (Жизнь замечательных людей).

А.И. Солженицын
среди встречавших
его саратовцев
Саратов
12 сентября 1995
Фотография
А. Самылкина



хотел понять, каким образом государственные реформы сказались на жизни простых людей¹. (Об этом говорили практически все респонденты.)

12 сентября 1995 года в 11.30 к саратовской пристани причалил теплоход «Н.А. Некрасов», с которого и сошел на берег Александр Исаевич Солженицын². Писателя на набережной Космонавтов встречали журналисты. Держался он просто и дружелюбно. Одет был в соответствии с дождливой погодой. Приехал без охраны и сразу от Речпорта на белой «Волге» отправился в гостиницу «Волга» на проспекте Кирова.

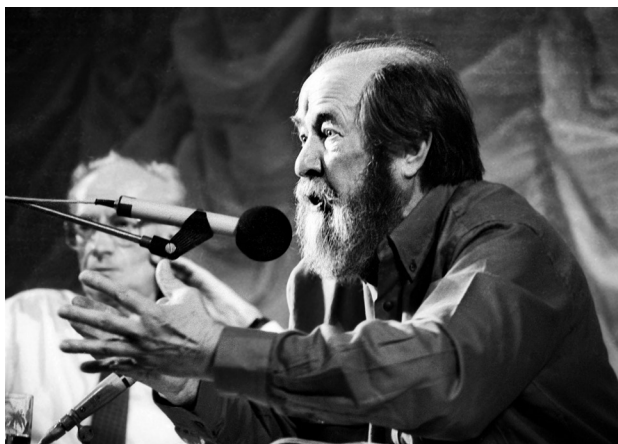
Вот как было описано это событие в местных СМИ: «Встречающихся было на удивление мало, но впрочем, это ни о чем не говорит – те, кто увидел его на пристани случайно, в изумлении остановились и стали рассматривать, те, кто приехал к теплоходу специально, в основном журналисты, защелкали фотокамерами и попытались задавать вопросы»³.

А.И. Солженицын
на саратовской
набережной. Саратов
13 сентября 1995
На заднем плане –
Г.А. Умнов
Фотография
Ю. Набатова

¹ См. воспоминания об этом в статье, вышедшей на следующий день после смерти писателя: Пашина О. Александр Солженицын: «Я приехал в Саратов, чтобы послушать вас!» // Комсомольская правда. 2008. 5 авг. URL: <http://www.krsk.kp.ru/daily/24141/359103/> (дата обращения: 15.03.2017).

² До дня приезда практически нигде не сообщалось о предстоящем приезде Солженицына в Саратов. Исключение составляет одна заметка. См.: [Б. п.]. Солженицын намерен посетить Саратов // Земское обозрение. Саратов. 1995. 8 сент. № 34. С. 2.

³ Блохина О. «Какой молодец, без всякой охраны ездит!» // Саратов. 1995. 13 сент. № 158. С. 1.



Так в рубрике «Встреча на Волге» с первой полосы газеты «Саратов» информировала своих читателей Ольга Блохина. Журналистка также отметила, что Солженицын отказался отвечать на вопросы и пригласил всех на пресс-конференцию вечером.

Еженедельник «Саратовская мэрия», приветствуя именитого гостя, анонсировал на первой полосе: «Программа пребывания великого писателя и гуманиста чрезвычайно насыщенная. Боль за Россию и за ее будущее не позволяют ему почивать на лаврах. Саратовцев ждут интересные встречи»¹.

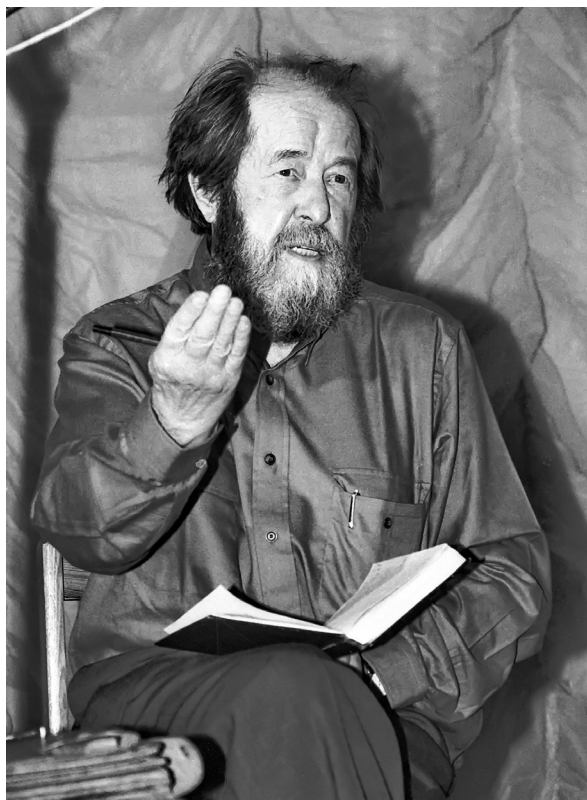
Вечером 12 сентября в ДК «Кристалл» была организована первая встреча Солженицына с жителями города. Встречу вел директор ПО «Тантал» Г.А. Умнов.

Анонса нигде не было, поэтому большой зал не был полным. Вот как об этом вспоминает профессор Саратовского государственного университета Л.Е. Герасимова: «Входит Умнов, генеральный директор, свой серый пиджак сбрасывает на стул. За ним входит Александр Исаевич, строго, в кителе, спокойно садится за стол и говорит: “Мне бы хотелось вас послушать, а не говорить”. Люди сказали, что хотят послушать и его, на что Солженицын ответил, что расскажет и о себе. Люди начали задавать вопросы, и нагнеталась обстановка напряженно-требовательная». В начале встречи Солженицын сказал: «Я приехал не отвечать на ваши вопросы, а собирать жизненный материал, буду сидеть и записывать самое существенное из того, что говорите вы»². Основными участниками дискуссии были пенсионеры, ветераны труда, представители казачества, беженцы, рабочие. Основная тема обсуждения – вопросы улучшения уровня жизни в стране. «Встреча была несколько необычной, но распорядок вечера Александр Исаевич предложил сам... Каждый, кто желает, подходит

А.И. Солженицын
в ДК «Кристалл»
Саратов
12 сентября 1995
Фотография
И. Чицова

¹ *Набатов Ю.* Добро пожаловать, Александр Исаевич! // Саратовская мэрия. 1995. 15 сент. № 37. С. 1.

² *Куликов А.* Открытый микрофон А. Солженицына // Саратовские вести. 1995. 14 сент. № 189. С. 1.



А.И. Солженицын
в ДК «Кристалл»
Саратов
12 сентября 1995
Фотография
И. Чижова

к микрофону и рассказывает о том, что его волнует»¹, а еще «Солженицын просил выступавших называть свой социальный статус»². По воспоминаниям Л.Е. Герасимовой, Александр Исаевич «слушал очень доброжелательно и не поддавался на провокации. Он отвечал очень полно и точно на все вопросы, говорил о многих городах, в которых был, он все видит и болеет за жизнь народа».

В ходе встречи каждый, кто имел желание высказаться, выходил к микрофону и задавал вопрос, делился своей историей: «...вдруг оказалось, что в зале нет отбоя от желающих поделить своим мнением по поводу... да по самым разным поводам». Причем высказывания были совершенно разные, порой комически-абсурдные и не адресованные конкретно Солженицыну. Например, многим запомнился выступавший казак, который жаловался, что запретили ночную продажу спиртного в киосках, и теперь обычному человеку выпить негде ночью. Или такой сюжет: встает женщина и говорит: «Вы с вашим дружкой Сахаровым разрушили Советский Союз, и теперь у нас страшная жизнь, и вы в этом виноваты. Я раньше колбасу ела за 2.20, отдыхала в «Артеке». А теперь, когда пенсию получаю,

¹ Блохина О. Легкого пути Александр Исаевич не обещает // Саратов. 1995. 14 сент. № 159. С. 1.

² Куликов А. Открытый микрофон А. Солженицына. С. 1.

делю один пряник пополам двум своим внукам». Солженицын спокойно и с достоинством отвечал на подобные высказывания. Выступавшие поднимали вопросы бедности, лучшей жизни, продажи алкоголя, стяжательства в Русской Церкви. Солженицын отвечал, что «всё это знает, и никто ничего нового ему не сказал... Ещё он сказал, что надо смотреть телевизор, когда он выступает, потому что там он всё говорит, всю правду о том, что существующая избирательная система фальшива, о молодежи, о бедственном положении народа», подчеркнул, что «ни одной партии верить нельзя, а голосовать нужно не по партийному списку, а персонально оценивать каждого кандидата. Иначе опять сами во всем будем виноваты. И вообще, лёгкого пути у нас не будет. Он это знает и мы должны узнать»¹. Солженицын внимательно слушал каждого и отвечал на все вопросы. Писатель говорил, что цель его путешествия по городам России и встреч с жителями – понять нынешнее состояние страны, чем живут россияне и что волнует различные категории населения, каков результат правительственных реформ для простых людей. Полны трагизма слова писателя, услышанные тогда: «Друзья мои, я лучше вас знаю бедственное положение страны. Чтобы рассуждать, нужно знать всю историю России, и я знаю. Ваши страдания ничтожны по сравнению с тем, что испытал наш народ, единственно сам виновный в своей истории», «Я вернулся в Россию, потому что она больна»². В конце встречи он раздавал автографы на своих книгах и еще успел пообщаться со всеми в неформальной обстановке. Беседа продлилась около часа.

13 сентября 1995 года в 12.00 Александр Исаевич Солженицын приехал в Саратовский государственный университет. В большой (Горьковской) аудитории 3-го корпуса его встречали: руководство университета (ректором тогда был д.ф.-м.н., член-корреспондент РАН, профессор Д.И. Трубецков), преподаватели и сотрудники, студенты и аспиранты СГУ, жители Саратова – бывшие политзаключенные, интеллигенция, служащие.

Желающих было очень много, поэтому для тех, кто не попал в аудиторию, велась трансляция встречи через динамики на улице. На первой полосе еженедельной газеты «Заря молодежи» читаем об этом: «Профессора и студенты, сомкнув ряды, общими усилиями пытались пробить милицкий кордон, когда это удавалось, в переполненный амфитеатр врывалось еще несколько десятков человек»³. Журналист газеты «Саратовская мэрия» так запомнил университетскую атмосферу: «Даже самая большая аудитория не смогла вместить всех желающих попасть на встречу... Студенты и преподаватели университета, многочисленные гости еще задолго до назначенного времени “забили” не только аудиторию, но и подступы к ней»⁴. Многолюдность на встрече была связана с тем, что «все уже,

¹ Цит. по: Блохина О. Легкого пути Александр Исаевич не обещает. С. 1.

² Цит. по: Куликов А. Открытый микрофон А. Солженицына. С. 2.

³ Акишин В. «Не Бог, не царь, не герой» // Заря молодежи. 1995. 16 сент. № 37. С. 1.

⁴ Алифанов В.А. И. Солженицын: «Без роста души мы все погибнем» // Саратовская мэрия. 1995. 22 сент. № 38. С. 5.



А.И. Солженицын
в Саратовском
университете
Саратов
13 сентября 1995
Фотография
В. Суворкова

конечно, о ней знали, поэтому людей было настолько много, что боялись обрушения здания. <...> Когда всех рассаживали, первые ряды достались политзаключенным, сидевшим в лагерях. Они услышали, что у нас будет выступать Солженицын, и пришли, чтобы задать вопросы, рассказать о своих бедах. Далее шли преподаватели, а студенты заняли места, которые остались» (Л.Е. Герасимова). «Я решила, что можно будет так же прийти за пять минут и спокойно занять место. Получилось не так. Вообще, как я туда попала – это просто чудо. Я по-другому сказать не могу. Я пришла за полчаса и поняла, что никуда не войду, потому что народом всё было забито от первого до второго этажа и даже на улице стояли» (О.В. Гаркавенко, филолог). «В тот день нас сняли с третьей пары и отправили в Большую физическую аудиторию. Мы пришли. Народу было

очень много. Мы сидели на самом верху, но люди и в проходах стояли, яблоку негде было упасть. Все ждали. Человек очень известный. Зашел в аудиторию худощавый человек, мне сначала показалось, что невысокого роста. Хоть там и много народу было, но наступила идеальная тишина, когда он вошел. Он к микрофону даже редко обращался. Он представился, хотя это было не обязательно. Мы и так все знали, кто он» (О.А. Янюшкина, в то время студентка 1 курса исторического факультета).

«Среднего роста, с окладистой бородой, подчеркнуто скромно одетый – в полувоенном френче <...> писатель был встречен бурными и долго не смолкающими аплодисментами»¹, «Когда я его увидела, я вспомнила слова Ахматовой, когда она описывала встречу с Солженицыным: “Глаза, как драгоценные камень”. Это заметно только вживую. Даже на фотографии не передать. В тот день они, и правда, были сапфирового цвета. Он производил впечатление очень молодого, очень энергичного, хотя ему было тогда за 70. Порывистость движений, собранность, энергичность. Было ощущение, что какая-то волна прошла, порыв ветра, энергия. Мой знакомый тоже заметил, что ощутил подъем с приходом писателя» (О.В. Гаркавенко). Цель приезда Солженицына – «прирастить свой интеллект народной мудростью, выслушать рассуждения, мнения, мысли всех категорий населения»². В ходе встречи основную массу вопросов задавали бывшие политзаключенные, их никто не прерывал. Студенты сначала не решались выступать, находясь под впечатлением от встречи с Солженицыным («Я сидела, смотрела и не могла поверить, что мы “соприкасаемся с историей”» (О.А. Янюшкина)), а потом время вышло. «Студенты задавали вопросы, но их было мало: и потому что далеко

¹ Алифанов В.А. И. Солженицын: «Без роста души мы все погибнем».

² Там же.

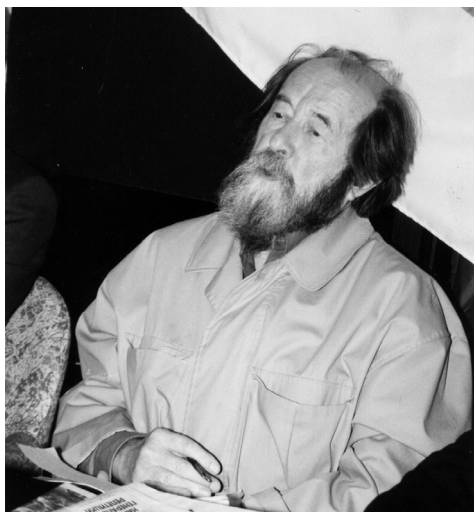
сидели, и потому что не каждый рискнет» (Л.Е. Герасимова). Но один из студентов успел задать вопрос о том, есть ли будущее у гуманитарных наук в век «засилья техники и информатизации». Солженицын ответил: «Юноша, я с вами не согласен в том, что сейчас век “засилья техники”, в России техническая наука находится в кризисе, сейчас расцвет гуманитарных наук: литературы, истории». Солженицын был убежден, что многие школьники необдуманно выбирают гуманитарный профиль, потому что через некоторое время эти люди себе работу не найдут, так как спроса не будет: «Молодёжь не думает о будущем, все ринулись в сферу гуманитарного образования, причём не всегда самые умные ребята. Все идут с целью: получить престижную профессию, а куда с ней дальше – не задумываются. Техническая сфера наоборот страдает». В итоге один из саратовских журналистов написал тогда, что «судя по всему, Александр Исаевич ожидал большего от встречи со студентами, чей голос он в сущности так и не услышал»¹.

Встреча длилась больше двух часов, в конце все подходили к писателю за автографами, так как в начале встречи Солженицын предупредил, что никого без автографов не оставит. Солженицын не просто подписывал книги, а продолжал разговаривать с подошедшими, отвечать на вопросы, задавать свои, слушать, и все остальные терпеливо ждали своей очереди. «Еще я заметила, что он очень концентрировался на человеке, с которым общается. Такое чувство, что он не видит больше никого вокруг. А когда общение закончилось, как будто кнопка переключалась. Всё, он видит кого-то другого и общается с ним. Он, совершенно к этому не стремясь, был не такой как все. Это очень ощущалось из его простоты, из его внимания к каждому собеседнику. Даже когда задавали вопросы из зала, он слушал только этого человека» (О.В. Гаркавенко), «Было чувство, что этот человек слышит себя и собеседника и говорит осознанно» (А.И. Романов, историк).

Утром 14 сентября 1995 года Александр Исаевич Солженицын по Волге отправился в г. Маркс, куда и прибыл в 10.00 по приглашению Николая Дмитриевича Цыганка, в то время председателя исполкома г. Маркса, и Александра Андреевича Арефьева, тогда директора завода «Радон» (входил в АО «Тантал»). Для писателя была разработана обширная программа: встреча в речпорту и в администрации города, осмотр музея краеведения, экскурсия по центру города, встречи с местными жителями в центральной библиотеке, посещение православного храма, новопостроенного католического храма и др.² В течение нескольких часов в напряженном графике Солженицын общался с учителями, молодежью,

¹ Цит. по: *Исаев Л.* У студентов СГУ вопросов к Солженицыну нет // Саратовский университет. 1995. № 10 (Окт.). С. 1.

² См.: Памяти Александра Солженицына. Епископ Клеменс Пиккель: «Наш диалог был христианским» // URL: <http://www.procatholic.ru/katoliki-v-rossii/zhivaya-pamyat/78-vospominaniya/887-pamyati-aleksandra-solzhenitsyna-episkop-klemens-pikkel-nash-dialog-byil-khristianskim?tmpl=component&print=1&layout=default&page=> (дата обращения: 15.03.2017).



А.И. Солженицын
в редакции
газеты «Земское
обозрение»
Саратов
14 сентября 1995
Фотография
А. Самылкина

рабочими, беженцами, представителями немецкой общественности, простыми людьми¹.

В этот же день Солженицын вернулся в Саратов и посетил редакцию газеты «Земское обозрение»². Встреча была организована председателем Саратовского земского союза Игорем Геннадьевичем Сухаревым. Активными участниками встречи стали Александр Осоков, Сергей Перепеченов, Юрий Чернышов и другие деятели земского движения Саратовской области, поднимались вопросы современного социально-политического развития России, стратегия и тактика земского движения в нынешних условиях развития страны. В неформальной обстановке была подробно обсуждена программа развития земства. Беседа длилась около двух часов. На встречу в редакцию было приглашено немно-

го людей, чтобы разговор получился обстоятельным. Был накрыт стол: легкое вино и фрукты, но Солженицын пил только воду. Он сразу сказал: «Сначала я молчу и слушаю вас, а в завершение я выступлю». Каждый, кто желал, высказался. Выступления шли в рамках программы Земского союза и оценки политической обстановки в России. У Солженицына был блокнот, в котором он все фиксировал, в ходе разговора давал оценки сложившейся в стране социально-политической ситуации и анализировал программные принципы Саратовского земского союза, говорил о стратегии и тактике развития земского движения. Как вспоминал И.Г. Сухарев, со слов самого Солженицына, впечатление от встречи у писателя осталось хорошее, для него было радостно увидеть в одном из провинциальных городов зачаток того, о чем он мечтал.

Спустя неделю в общественно-политическом еженедельнике «Земское обозрение» вышла на целый разворот статья Сергея Панкина, подробно передававшая хронику встречи³.

¹ Подробная запись (2 часа 46 минут) марковской поездки А.И. Солженицына сделана видео-оператором В.С. Ласкиным и размещена им в общедоступной социальной сети: URL: <https://ok.ru/video/19915999775> (дата обращения: 15.03.2017). Фрагменты воспоминаний о пребывании А.И. Солженицына в г. Маркс см. в новостях марковских СМИ: URL: <http://www.youtube.com/watch?v=0SiP2XA2mS8> (дата обращения: 15.03.2017); URL: http://www.sounb.ru/news/?ELEMENT_ID=1959 (дата обращения: 15.03.2017); *Краснов А.* Зачем Солженицын не единожды приезжал на могилу простой учительницы из саратовского Заволжья (Человеческая память избирательна) // URL: <http://saratov.mk.ru/print/article/1400845/> (дата обращения: 15.03.2017).

² *Перепеченов С.* Солженицын в Саратовском земском союзе // Саратовская мэрия. 1995. 22 сент. С. 5.

³ *Панкин С.* А.И. Солженицын: «Программа Саратовского земского союза очень основательно проработана» // Земское обозрение. 1995. 22 сент. № 36. С. 1.

Таким образом, за короткое время Александру Исаевичу Солженицыну удалось провести целый ряд встреч, пообщаться с сотнями людей разных социальных слоев, возрастов, национальностей, судеб, услышать большое количество мнений, ответить на множество вопросов, подарить сотни автографов.

До конца 1995 года саратовские СМИ еще периодически вспоминали о приезде знаменитого писателя¹. Наиболее обстоятельные материалы подготовила журналист Наталья Абрамова. 20 сентября 1995 года на саратовском радио вышла 18-минутная передача «Солженицын в Саратове (встреча со студентами университета)»², а затем Нижне-Волжская студия кинохроники посвятила приезду А.И. Солженицына отдельный выпуск кино-журнала «Волжские огни»³.

2 октября 1995 года в эфир должна была выйти последняя из тринадцати 15-минутных бесед А.И. Солженицына на Общественном российском телевидении. В последний момент передача была снята с эфира. Сохранились записи, которые стали основой брошюры, в которой читаем: «За последние три недели мне удалось посетить три области – Пензенскую, Самарскую и Саратовскую. Кроме многих частных встреч сюдаместились и полтора десятка публичных – с аудиториями, беспрепятственно сошедшимися, – в областных центрах, в малых городах, в районных центрах, в посёлках, в совхозах, в крупных сёлах. Встречи такие я всегда провожу не только со свободным входом любому желающему, но и без специальной повестки дня, и без моей предварительной речи, – а просто я приглашаю всех желающих выступить по 3–4 минуты и высказываться на любую волнующую их тему, всё, что лежит у них на душе: заботы, тревоги, огорчения, надежды, предложения, соображения... – а я всё тут же записываю – и лишь в конце откликаюсь на всё важное»⁴.

Наконец, важность для А.И. Солженицына саратовской поездки отмечена включением фрагментов встречи с саратовцами в публицистику писателя⁵.

¹ См., напр.: [Б.п.] Отдел светской хроники. Сретенье // Саратовский репортер. 1995. 2 окт. № 14. С. 1; *Вольский В.* Возвращение блудного сына: Александр Солженицын в поисках национальной идентичности // Саратовский репортер. 1995. 2 окт. № 14. С. 4.

² Архив фонотеки «Радио России. Саратов»: Запись № 846: «Солженицын в Саратове (встреча со студентами университета)». Хронометраж – 18.14. Дата записи – 20.09.1995. Автор – Н. Абрамова. Звукорежиссер – А. Белолопатков, редактор – Л. Бочкова.

³ Архив Нижне-Волжской студии кинохроники: «Встреча. О писателе, читателях, книгах и чтении вообще». Автор – Н. Абрамова, режиссер – Д.А. Луныков (Волжские огни. 1995. № 9). Продолжительность – 04.55.

⁴ *Солженицын А.И.* По минуте в день: цикл 15-минутных бесед на ОРТ. М.: Аргументы и факты, 1995. С. 89.

⁵ См.: *Солженицын А.И.* Встреча в Саратовском университете (13 сентября 1995) // Собр. соч.: в 9 т. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2005. Т. 8: Публицистика: На Западе. 1990–1994; В России. 1994–2003. С. 321–333.

ОБ АВТОРАХ

АБЕЛЮК ЕВГЕНИЯ СЕМЕНОВНА – преподаватель лицея № 1525 «Воробьевы горы», заслуженный учитель Российской Федерации, зав. лабораторией по изучению творчества Ю.П. Любимова НИУ ВШЭ.

АЛТЫНБАЕВА ГУЛЬНАРА МОНЕРОВНА – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Института филологии и журналистики Саратовского национального исследовательского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского.

АШИМБАЕВА НАТАЛИЯ ТУЙМЕБАЕВНА – кандидат филологических наук, доцент, директор петербургского Литературно-мемориального музея Ф.М. Достоевского, заслуженный работник культуры России.

ВАРТАНОВ АНРИ СУРЕНОВИЧ – доктор филологических наук, зав. сектором медийных искусств Государственного института искусствознания.

ГИРИН ЮРИЙ НИКОЛАЕВИЧ – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела литератур Европы и Америки Новейшего времени Института мировой литературы РАН; ведущий научный сотрудник отдела ибероамериканского искусства Государственного института искусствознания.

ГОЛУБКОВ МИХАИЛ МИХАЙЛОВИЧ – доктор филологических наук, профессор МГУ, зав. кафедрой истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова.

ДЕЛЬ АСТА АДРИАНО – преподаватель русского языка и литературы в Католическом университете Бреши (Италия), член международного научного комитета журнала «Новая Европа».

ДЕНИСОВ АЛЕКСЕЙ ГРИГОРЬЕВИЧ – российский журналист, главный редактор познавательного телеканала ВГТРК «История», режиссер документального кино.

ЖЕНЬ ГУАНСЮАНЬ – профессор Пекинского университета, переводчик русской литературы на китайский язык.

ЖУЙКОВА ЕЛЕНА ВИКТОРОВНА – аспирантка кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова.

ИВАНОВ Владимир Владимирович – профессор, театральный педагог, режиссер Театра им. Е. Вахтангова, художественный руководитель Центрального Дома Актера, заслуженный артист, заслуженный деятель искусств России.

ИСААКЯН Георгий Георгиевич – художественный руководитель, главный режиссер Московского государственного академического детского музыкального театра им. Н.И. Сац. Председатель Пермского отделения Союза театральных деятелей России, заслуженный деятель искусств Российской Федерации.

КАБАКОВ Александр Абрамович – русский писатель, публицист.

Климов Алексей Евгеньевич – профессор, специалист по русской литературе, председатель Русской академической группы в США.

КОЛБАНОВСКАЯ Елена Юльевна – кандидат химических наук, старший научный сотрудник сектора А.И. Солженицына Государственного литературного музея.

КОРНЕЕВ Евгений Александрович – дизайнер книг и журналов, преподаватель в Высшей академической школе графического дизайна. Академик Академии графического дизайна.

КОТЕЛЬНИКОВ Владимир Александрович – доктор филологических наук, главный научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский дом) РАН.

КУДИНОВА Иветта Юрьевна – аспирантка Саратовского национально-исследовательского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского.

Кузовкин Геннадий Валерьевич – историк, директор исследовательской программы «История инакомыслия в СССР. 1954–1987» Научно-исторического и просветительского центра «Мемориал».

Любимов Борис Николаевич – кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор, ректор Высшего театрального училища им. М.С. Щепкина, заместитель художественного руководителя Государственного академического Малого театра России, заведующий кафедрой истории театра России ГИТИС.

МАЛЬЦЕВА Ольга Николаевна – доктор искусствоведения, доцент кафедры русского театра, ведущий научный сотрудник Российского института истории искусств, профессор кафедры русского театра Российского государственного института сценических искусств.

МАРТЫНОВ Иннокентий Алексеевич – историк-источниковед, координатор проектов исследовательской программы «История инакомыслия в СССР. 1954–1987» Научно-исторического и просветительского центра «Мемориал».

МИРОШНИЧЕНКО Сергей Валентинович – российский кинорежиссер-документалист и сценарист, педагог, профессор. Заслуженный деятель искусств России.

МОСКВИН Виктор Александрович – кандидат исторических наук, директор Дома русского зарубежья им. Александра Солженицына.

- НИВА ЖОРЖ** – французский историк литературы, славист, профессор Женевского университета, Академик Европейской академии (Лондон)
- НИКОЛСОН МАЙКЛ** – исследователь русской литературы, профессор Оксфордского университета (Великобритания).
- ПЕТРУШАНСКАЯ ЕЛЕНА МИХАЙЛОВНА** – кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора медийных искусств Государственного института искусствознания.
- ПОПОВ ЕВГЕНИЙ АНАТОЛЬЕВИЧ** – русский писатель, заслуженный работник культуры Российской Федерации, президент Русского ПЕН-центра.
- ПШЕБИНДА ГЖЕГОШ** – профессор русистики Ягеллонского университета, член редколлегии журнала «Новая Польша» (Польша).
- САЛЬНИКОВА ЕКАТЕРИНА ВИКТОРОВНА** – доктор культурологии, ведущий научный сотрудник сектора медийных искусств Государственного института искусствознания.
- САРАСКИНА ЛЮДМИЛА ИВАНОВНА** – доктор филологических наук, главный научный сотрудник сектора медийных искусств Государственного института искусствознания.
- СИПОВСКАЯ НАТАЛЬЯ ВЛАДИМИРОВНА** – доктор искусствоведения, директор Государственного института искусствознания.
- СОЛЖЕНИЦЫНА НАТАЛИЯ ДМИТРИЕВНА** – Президент Русского благотворительного фонда Александра Солженицына.
- СПИВАКОВСКИЙ ПАВЕЛ ЕВСЕЕВИЧ** – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы XX века филологического факультета МГУ, ведущий научный сотрудник отдела по изучению наследия А.И. Солженицына в научно-исследовательском центре Дома русского зарубежья.
- ТЕМПЕСТ РИЧАРД** – американский славист, профессор, директор Русского, восточноевропейского и евроазиатского центра Иллинойского университета (США).
- ТОПИЛИНА ДАРЬЯ ВЛАДИМИРОВНА** – секретарь Русского благотворительного фонда Александра Солженицына.
- ТЮРИНА ГАЛИНА АНДРЕЕВНА** – кандидат исторических наук, зав. отделом по изучению наследия А.И. Солженицына Дома русского зарубежья, руководитель семинара по творчеству Солженицына в научно-исследовательском центре Дома русского зарубежья.
- ХРЕНОВ НИКОЛАЙ АНДРЕЕВИЧ** – доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник сектора зрелищно-развлекательной культуры Государственного института искусствознания.
- ЩЕДРИНА НЭЛЛЯ МИХАЙЛОВНА** – доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы XX века Московского государственного областного университета.

Научное издание

**ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО
А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА В СОВРЕМЕННОМ
ИСКУССТВЕ И ЛИТЕРАТУРЕ**

Материалы Международной научной конференции,
посвященной столетию со дня рождения А.И. Солженицына
Москва, 15–17 марта 2017 года

Редактор-составитель:

Сараскина Людмила Ивановна

Редактор *О.Б. Василевская*

Корректор *Г.А. Мещерякова*

Оформление: *И.Б. Трофимов*

Компьютерная верстка: *Н.В. Мелкова*

Подписано в печать 29.10.2018

Формат 70×100¹/₁₆

Уч.-изд.л. 33,15. Усл.-печ. л. 32,0

Гарнитура PT Serif Pro

Тираж 300 экз.

Государственный институт искусствознания

125009, г. Москва, Козицкий пер., д. 5

Тел.: (495) 694-03-71. Сайт: sias.ru. E-mail: institut@sias.ru

ЗАО «Издательство «Русский путь»»

125009, г. Москва, Газетный пер., д. 1/12, стр. 6, кв. 64

Тел.: (495) 629-04-82. E-mail: info@rp_net.ru

Сайт издательства: www.rp-net.ru или русский_путь.рф

Сайт книжного магазина: www.kmrz.ru