

Н.В. Ковтун

Сибирский федеральный университет, Красноярск

**Тема отлучения от свободы
в ранней новеллистике А.И. Солженицына¹**

Аннотация: Статья посвящена анализу ранней прозы А.И. Солженицына, рассматривается проблема взаимообусловленности духовной и эмпирической свободы, процесс отлучения народа от осознания самой необходимости свободы как условия полноты человеческого бытия. Образ лагеря в рассказе «Один день Ивана Денисовича» представлен художественной моделью государства, в котором зек становится более узнаваемой фигурой, чем свободный человек.

The paper analyzes the early prose of A.I. Solzhenitsyn; it considers the problem of the interdependence of spiritual and empirical freedom and the process of weaning people from realizing the very need of freedom as a condition for the completeness of human life. The image of the prison camp in the story «One Day of Ivan Denisovich» is presented as an artistic model of a state in which a prisoner becomes a more recognizable figure than a free man.

Ключевые слова: Солженицын, рассказы, лагерь, свобода, Иван Денисович Шухов, «голый» человек.

Solzhenitsyn, stories, prison camp, freedom, Ivan Denisovich Shukhov, «naked» person.

УДК: 82.01.

Контактная информация: Красноярск, пр. Свободный, 82а. СФУ, Институт филологии и языковой коммуникации. Тел. (391) 2230727. E-mail: nkovtun@mail.ru.

Известно, что творчество А.И. Солженицына монолитно, он приходит в литературу зрелым мастером, до конца остается верен избранным темам [Латынина, 1991, с. 46]. В принципиальном для писателя тексте «Как нам обустроить Россию: Посильные соображения» (1990) сформулирована важнейшая идея его произведений – идея «сбережения народа» как основа «русской идеи» в целом [Солженицын, 1990, с. 32]. Судьбы крестьянства и революции, ленинизма – ключевые проблемы и «Красного колеса» (1936–1989), где развернуто художественное исследование трагедии национальной истории, тех нравственных устоев, что позволили народу в этой истории выстоять. Уже в ранних текстах автора, в рассказах «Один день Ивана Денисовича» (1959), «Матренин двор» (1959), «Захар-Калита» (1965), дана типология героев, на чьих плечах и стоит Русь: крестьянский праведник (образ Матрены), каторжанин (образ Ивана Денисовича Шухова) и Святой воин, воплотивший сам дух родной земли (образ Захара-Калиты). Изображая современность в картинах лагеря, нищей провинции с вымирающим народом, художник

© Н.В. Ковтун, 2012

¹ Работа выполнена в рамках интеграционного проекта СО РАН «Литература и история: сферы взаимодействия и типы повествования».

подчеркивает разительный контраст между абсурдностью бытия и нравственной одаренностью сокроленного героя. Персонажам русской классики вольно было обсуждать проекты преобразования сущего, у них был выбор и возможность этим выбором воспользоваться, каковы же шансы обретения свободы, духовной и социальной, у тех, кто заперт в мире, сдвинувшимся до размеров угла, зоны?

Одной из причин русской трагедии – Революции 1917 года – автор «Красного колеса» считает патологию власти и раскол нации, истоки которого можно увидеть во временах Иоанна Грозного, введшего опричнину, закрепостившего мужика, и Петра I, когда высшие слои общества пусть и силой приобщаются к западному прогрессу, крестьянство же остается в устоях XV века. Фактически это были уже не разные сословия, но разные народы, чуждые друг другу даже на уровне языка. Периодические попытки интеллигенции преодолеть пропасть, разделяющую ее и подневольное большинство, наталкиваются на непонимание, топор. Почти интуитивное чувство собственного несправия, униженности, тоска по воле, питают русские бунты, беспощадные, но никогда не бессмысленные, по Солженицыну. (Бунт для писателя – возможность подняться над рабством в себе самом, которое инквизитор Достоевского считал неискоренимым в природе человека). Отмена крепостного права мало что изменяет во внутренней жизни общины, даже к эмпирическому пониманию *свободы как свободы выбора* и ответственности за него нельзя было приобщиться вдруг. Права на личную судьбу у русского мужика почти никогда и не было, отдельный человек, крестьянин, находился в жестких рамках законов общины, крепостной зависимости, позже, под ярмом коммуны. Во многом отсюда характерные для безмолвствующего большинства доверчивость, инфантильность, покорность судьбе и ставшие одной из причин успешности большевистской авантюры.

Начиная с ранних текстов, в фокусе авторского внимания оказывается не столько сама история (хотя ею Солженицын интересуется неустанно), сколько отдельные судьбы людей, в эту историю вплетенные. Ход истории предрешен, но остается ответственность личности за сделанный в истории выбор (или отказ от него). Здесь писатель смыкается с традицией христианского экзистенциализма, тень Достоевского угадывается уже в рассказе «Один день Ивана Денисовича». Нас будет интересовать проблема *взаимообусловленности духовной и эмпирической свободы, процесс отлучения народа от осознания самой необходимости свободы как условия полноты человеческого бытия*, исследуемый Солженицыным на протяжении всего творчества. На уровне поэтики ключевые идеи художника переданы через сквозные образы-символы: пути-дороженьки (метафора истории) и мчащейся по ней Руси-Тройки.

Главный герой рассказа «Один день Ивана Денисовича» сберегает этические нормы (доброту, отзывчивость, совесть) в противостественных обстоятельствах лагеря. Он – один из немногих, названный автором по имени / отчеству, как и потомственный крестьянин – бригадир Андрей Прокофьевич Тюрин. (По отчеству Иван Денисович обращается и к соседу по бараку – режиссеру Цезарю Марковичу, но это, скорее, дань крестьянской привычке почтительного отношения к барствующим). На первой же странице текста звучит наставление бывалого лагерника: «Здесь, ребята, закон – тайга. Но люди и здесь живут» [Солженицын, 1991, с. 5]¹. Шухов, при внешнем подчинении власти, сохраняет трезвое, порой ироническое отношение к ней. Его мужицкая сноровка, трудолюбие, хитрость позволяют притерпеться к обстоятельствам, сохраниться физически, однако вопрос о духовном статусе героя вызывает жесткие споры в критике по сей день [Урманов, 2003, с. 11–45; Лейдерман, Липовецкий, 2003, с. 263–268].

Автор изображает один день зэка почти исключительно в горизонтальной проекции. Все усилия Ивана Денисовича сосредоточены на добывании еды

¹ Далее страницы этого издания приводятся в круглых скобках.

и одежды, тягостная, всеобъемлющая забота о хлебе насущном не оставляет места хлебу духовному. Даже воспоминания о долагерной жизни сосредоточены на том, сколько и чего тогда ели. Желудок в буквальном смысле вытесняет и заменяет собой душу: центром лагерного мира осознается столовая (гротескный низ), образ которой пародийно развернут в сторону церкви. Вход в столовую преграждает дневальный по кличке Хромой, названный главным героем «князь» – повелитель тьмы. Появление Хромого, как и «черного» старика Фаддея в «Матренином дворе», влечет за собой страх, увечье, раскол. Пространство лагеря расходится концентрическими кругами, с каждым из которых связана утрата эками атрибутов личного бытия, вплоть до нательного белья, изымаемого при обыске. По древним верованиям «тело человека есть (его) одежда», расставание с которой символизирует смерть [Афанасьев, 1994, с. 526]. Лагерь напоминает Тартар, заполненный не людьми – их отражениями, тенями.

Образ Ивана Денисовича погружен в детали быта, герой держит в памяти тысячи мелочей (как просушить валенки, не забыть старые портянки, бечевочку, тряпочку-намордник от мороза...), и каждое утро буквально собирает себя по частицам из небытия. Автор фиксирует каждую деталь этого акта самотворения, не случайно лагерь представляется Ивану Денисовичу местом, не имеющим отношения к божественному Творению. Экам некогда, а часто и незачем поднимать лицо к небу: «руки держа сзади, а головы опустив, пошла колонна, как на похороны. И видно тебе только ноги у передних двух-трех да клочок земли утопанный, куда своими ногами переступить» (26). Для Шухова, мысль о Боге не оставившего, зона – место, откуда молитвы не доходят или ответ краток – «в жалобе отказать» (107). В зоне и говорить можно о чем угодно, ибо Слово утрачивает свое значение, смысл: «чем в каторжном лагере хорошо – свободы здесь от пуза. В усть-ижимском скажешь шепотом, что на воле спичек нет, тебя садят, новую десятку клепают. А здесь кричи с верхних нар что хочешь – стукачи того не доносят, оперы рукой махнули» (97). На уровне персонажа вопрос о спасительности Слова, молитвы снимается тогда сам собой, даже «старые бендеровцы, в лагере пожив, от креста отстали. А русские – и какой рукой креститься, забыли» (12). Исключителен в этом отношении образ Алешки баптиста, подсвеченный авторитетом Алексея Божьего человека (одного из самых почитаемых святых на Руси [Адрианова, 1917, с. 127]) и Алеши Карамазова Достоевского, включенный в парадигму юродствующих, для которых ценность земного бытия невелика. Для Солженицына же «с его пониманием литературных задач и целей именно сердечность, любовь к бытию (“существующему”) не просто окрашивает (или не окрашивает) литературу, а является ею» [Иванова, 2000, с. 184], отсюда и нравственный опыт Алешки сколь исключителен, столь и периферийен.

Отношение к официальному православию моделируется в тексте через воспоминания главного героя о сельском попе, который «трем бабам в три города алименты платит, а с четвертой женой живет. И архиерей областной у него на крючке, лапу жирную наш поп архиерею дает. И всех других попов, сколько их присылали, выживает, ни с кем делится не хочет...» (108). Церковь, сотрудничающая с государством, формализуется, превращается в подобие вертепа, несет равную с властью ответственность за соблазнение и развращение народа. Однако и нарочитая вера баптистов воспринимается Иваном Денисовичем как еще один вариант принуждения: «эти баптисты любят агитировать, вроде политруков» (19). В стороне от крестьянского прагматизма Шухова, не привыкшего полагаться на Бога, и одержимости сектантов стоит образ старообрядческой деревни, сохранившей в неприкосновенности русский язык, «древнюю» веру, однако он подчеркнута внеположен описываемому миру. (Старообрядчество для Солженицына к сектантству отношения не имеет, это исконный вариант православия). Только раз в слове Ивана Денисовича оживает древняя народная легенда о Боге, что крошит старый месяц на звезды, ибо «звезды – те от времени падают, пополнять

нужно» (72). Поэтическая зарисовка диссонирует с рациональным объяснением исчезновения с небосвода луны, данным кавторангом Буйновским, читатель на мгновение приобщается к красоте народного слова.

На уровне авторской наррации эпизод имеет и более глубокое прочтение. В тексте Откровения описан сюжет, когда хвост дракона увлекает с неба треть звезд, что указывает на падение злых ангелов, увлекаемых сатаной (Откр. 12:4). Иван Денисович замечает, что над зоной «небо белое, аж с сузеленью, звезды яркие да редкие» (104). Образ дракона проецируется на изображениедвигающейся колонны заключенных, напоминающей длинное, извивающееся чудовище, что «хвост на холм вывалило» (79), и поглощает отдельных людей, превращая их в безликую, агрессивную массу, всегда ведомую. С этим связан сквозной мотив похорон: «Идут ээки размеренно, понурясь, как на похороны» (79). Движение колонны направлено «против краснеющего восхода», символизирующего ценность живого, акт обновления. В мире ээков солнце свое – волчье – «так у Шухова в краю ино месяц в шутку зовется» (104). Образ волка проецируется и на фигуры конвоиров – апостолов лагерного мироустройства. Они «хуже любого пастуха», не способны не только сберечь вверенное им «стадо», но элементарно пересчитать его. Действие в тексте погружено в атмосферу холода, голода, темноты и глухоты, ставшими традиционными приметами ада [Темпест, 1998, с. 129].

В контексте ортодоксальной советской литературы колонна – эмблема единства, динамичности советского общества, указание на праздничность, значительность его свершений (такова семантика образа в романах «Цемент», «Железный поток», «Журбины», «Битва в пути» и многих других). В рассказе движение колонны воссоздано как движение на тот свет, ээки двигаются по снежной пустыне: «голый белый снег лежал до края, направо и налево, и деревца во всей степи не было ни одного» (27), символизирующей власть небытия. В бытине путь в царство смерти лежит через поле, усеянное мертвыми костями, над которыми кружат вороны: «представление о неведомой стране, в которую ведет далекий и трудный путь, – характернейший мотив сюжета о загробных странствиях» [Велецкая, 1978, с. 20]. Заметим, описание белого, почти лишнего звезд неба дублируется картиной бескрайнего заснеженного поля в отсветах желтых фонарей, укрепленных на лагерных вышках. «Верх» и «низ» оказываются взаимозаменяемы, мир утрачивает вертикаль. Ежедневные марши через мертвое пространство делают заключенных нечувствительными не только к ценностям жизни, но и к страху смерти.

Существование в лагере, его нечеловеческий, механический порядок отзеркаливает зловещим карнавалом, у конвоиров «с вечера до утра все наоборот поворачивается» (31), законы в лагере и государстве в целом «выворотные», направленные на планомерное уничтожение человеческого в человеке. Лагерные обычаи пародируют церковные ритуалы, что согласуется с идеей сакрализации советского быта, утверждаемой властью. Жизнь в лагере начинается с удара «молотком об рельс у штабного барака», травестирующего звуки церковного колокола, что должны защищать от нечисти. Художник, пишущий номера на шапках ээков, «точно как поп миром лбы мажет» (21); ежедневный развод на работу сопровождается «надоевшей арестантской молитвой» – напоминанием о правилах режима; дым от трубки Цезаря «как ладан в церкви» (53); «святые минуты» для ээка, когда он держит в руках миску похлебки, для этой минуты и «живет ээк» (93).

Образ бригадира одновременно разворачивается в парадигме Христа и великого инквизитора. От его усилий буквально зависит «хлеб насущный» («о большой пайке заботлив», 30), жизнь и смерть («хороший бригадир тебе жизнь вторую даст, плохой бригадир в деревянный бушлат загонит», 30). В рассказе бригадир Тюрин наделен чертами природного вождя, русского богатыря «в плечах здоров да и образ у него широкий» (30) и Благодетеля со «стальной грудью», «высокой думой» на челе, требованием абсолютной покорности: «шевельнет бровью или пальцем покажет – беги, делай. Кого хочешь в лагере обманывай, только Андрей

Прокофьевича не обманывай. И будешь жив» (30). Герой выполняет роль медиатора, связывает части лагерного мира, палачей и зэков. Наследуя здешнему начальству, принимая за бригаду все решения, он заслоняет от случайных опасностей, но и укрепляет привычку к холопству.

В восприятии главного героя зона предстает абсолютно замкнутой, неподвижной и непреодолимой, лагерь простирается от земли до неба, от края до края, приобретая мистический характер. Даже отбыв свой срок, зэк не свободен, в его судьбе ничего не меняется: «кончится десятка – скажут на тебе еще одну. Или в ссылку» (44). Отсюда нерелевантность категорий времени и пространства, срок заточения нередко превышает отпущенную человеку меру земного бытия: «конца срока в этом лагере ни у кого еще не было» (23), надежды на освобождение отличают новичков. Зона проникает в сознание, в сны персонажей, ею заполнены думы каторжан: «дума арестантская – и та несвободная, все к тому ж возвращается, все снова ворошит: не нащупают ли пайку в матраце? В санчасти освободят ли вечером? Посадят капитана или не посадят» (27). Лагерь оказывается внутри человека. И, как следствие, стирается само понятие вины, граница между «преступлением и наказанием». Зэки творчески сотрудничают со следователями, придумывая себе обвинения, воскрешается не столько обычай средневековой инквизиции, когда для приговора было достаточно признания человеком вины, сколько трагический сюжет «Приглашения на казнь» В. Набокова.

Однако и быт русской деревни, предстающий в письмах жены Ивана Денисовича, лишен внутренней логики: мужики бросают землю, «уходят повально в город на завод, или на торфоразработки», из особенно предприимчивых мастаков «красили» получают. На их коврах, созданных из старых простыней, оживают образы «Тройки» и сказочного «Оленя» – символа восхода солнца, обновления бытия. Воспроизводятся знаковые образы без участия фантазии, вдохновения, по трафаретам. Кукольный, ведомый властью народ не способен на творчество. Сами «ковры», призванные приукрасить нищету настоящего, функционально повторяют советские лозунги и транспаранты, драпирующие прорехи на тоге «совершенного» государства. В этом же ряду знаменитые «потемкинские деревни» Екатерины. Русская история, впадшая в «дурную бесконечность», меняет только фасад. Крестьяне, отставшие от земли и веры, легко пополняют шеренги пролетариев. Шухов, размышляя о судьбе деревни, вспоминает истории «вольных людей» – шоферов и экскаваторщиков, и видит, «что прямую дорогу людям загородили, но люди не теряются: в обход идут и тем живы» (29). Однако тут же герой одергивает себя – окольные пути особой развязности, нахальства требуют, он же тому «и в лагере не научился» (29). «Кривой путь» в поэтике Солженицына традиционно становится графическим эквивалентом Зла, как и движение грешников в дантовском аду совершается замкнутыми кривыми (в тени Данте прочитывается и роман «В круге первом», 1968). Коль скоро прямых дорог в России нет, а ложными не всякий пойти может, лагерь для крестьянина становится домом, Иван Денисович не знает «где ему будет житуха лучше – тут ли, там – неведомо» (109). Советское государство подано автором в дьявольской символике как соблазняющее, уничтожающее собственный народ. Для Солженицына дилемма Достоевского: «С кем быть – с Христом или с истиной?» [Достоевский, 1985, с. 176] прочитывается как «с Христом или с инквизитором», свобода совести, несносимость которой для смертных доказывает инквизитор, признается условием самоосуществления личности и нации, без чего будущее невозможно.

Каковы же пути противостояния Левиафану, открытые человеку в истории? Один из них – бунт («Сорок дней Кенгира» в «Архипелаге ГУЛАГ»), тайное сопротивление (в лагере по ночам вырезают стукачей), сниженный вариант которого – бандитизм (Тюрин, спасая от голодной смерти брата, вынужден отдать его на выучку блатным). Показательно, что и Степан Разин Шукшина не отказывается от связи с отчаянными головорезами, свободными от страха и жалости. Однако бунт,

восстание – выбор немногих, исключительных натур, масштаба Разина, Пугачева. «Мужеством непротivления» (Д. Лихачев) можно считать самостояние Матрены, двор которой не случайно уподоблен ковчегу [Ковтун, 2009, с. 261–280]. Вызов власти бросает Захар-Калита, охраняющий Куликово поле как символ освобождения Руси, о котором современники предпочитают забыть. Образ Шухова в означенный ряд вписывается далеко не безусловно. Он – «человек робкий», конвою не перечит, незаконным «шмонам» подчиняется, даже заболев, не в состоянии постоять за себя – в медпункте «Шухов сел на скамейку у стены на самый краешек» (16). Он живет, буквально под собой земли и страны не чуя, не имея своего места (след Ивана Денисовича угадывается в судьбе героини В. Распутина из рассказа «В ту же землю...», которую в городе и похоронить оказывается негде [Распутин, 2007, с. 237–285]). У Матрены есть крестьянский двор-ковчег, у Захара – Поле, эти знаки человеческой веры уже тронуты чертами распада, гибели, но их смысл сохранен, принадлежит вечности. Иван Денисович в каждый момент существования должен заново отстаивать свое право быть – дышать, есть, ходить. Его подлинная, крестьянская натура проявляется только в труде, ибо труд – возможность остаться в границах жизни, сохранить способность к созиданию в мире всеобщего разрушения. Исключительное трудолюбие крестьян отмечает и В. Шаламов: «крестьяне работают в лагерях отлично, лучше всех» [Шаламов, 1998, с. 71].

Подчеркнем, труд не был в числе безусловных ценностей традиционной культуры, в чем сказалось влияние крепостного права. Сакрализация труда осуществляется в период утверждения советской доктрины, тогда же обосновывается его подневольный характер. Чем тяжелее, бесперспективнее становится работа в колхозах, тем большей патетикой она окружается на митингах, в официальной прессе, ибо труд – единственный способ создать новый мир вместо божественного домостроительства. Иван Денисович хорошо понимает, что работа в лагере – еще один способ закрепощения, «такое устройство, чтобы не начальство эзков понукало, а эзки друг друга» (39), но в том-то и парадокс, что рядовой заключенный, крестьянин с генетически укорененной в нем памятью страдания, не видит иной защиты, как в отце / бригадире, иной возможности обнаружить себя, как через личное мастерство. На фоне окружения – отчаянного кавторанга Буйновского, не умеющего сдержаться перед конвоем, но сохраняющего веру в непогрешимость власти, и барствующего интеллигента Цезаря, нашедшего общий язык с лагерным начальством – Шухов исключительно «нормален рассудком» (определение Солженицына). Он полагается только на себя, научается жить без иллюзий и надежд, сохранять в себе человеческое, насколько это открыто его духовному опыту.

Если в контексте образа Буйновского фигура идеального военного, что привык командовать и подчиняется приказам, то интертекстуальное поле образа Цезаря включает символику древних тираний, фигуру первого русского царя и его опричников. Цезарь – единственный из рядовых эзков носит богатую шапку – пародийно сниженный атрибут царских полномочий, указывающий на включенность героя в череду лагерных придурков – шутов власти. Шапку «белого пуха без номера, ни у кого из вольных такой шапки нет» (89) носит заведующий столовой, «отличная кожаная» шапка у десятника Дера. В этой же парадигме знаменитый посох Хромого, отсылающий к образу Иоанна Грозного, и «кожаная, крученая» плетка начальника режима Волкова, напоминающая об опричнине. Традиционная параллель «царь – шут» получает у Солженицына свое развитие, мир лагеря заполнен рабами, отражениями, здесь каждый играет множество ролей, ибо собственной судьбы отлученный от свободы не имеет. В изнаночном мире шут легко становится палачом, а палач жертвой. Отсюда и сострадание Шухова к участи конвоиров: «Потом и они реже кричать стали: ветер сечет, смотреть мешает. Им-то тряпочками завязываться не положено. Тоже служба неважная...» (26). Барская небрежность, с которой принимает заботу о себе Цезарь: «Цезарь оборотился,

руку протянул за кашей, на Шухова и не посмотрел, будто каша сама приехала по воздуху» (54), сколь показательна, столь и нелепа, отсылает к модели античного рабства, где за раба все же платили (режиссер делится с Иваном Денисовичем содержанием посылок, которые регулярно получает из Москвы). Цезарь, его собеседники-интеллектуалы воспринимаются Иваном Денисовичем как «чудаки», язык, нравы которых пристали иностранцам: «Они, москвичи, друг друга издаля чувуют, как собаки. И, сойдясь, все обнюхиваются по-своему. И лопочут быстро-быстро, кто больше слов скажет. И когда так лопочут, так редко русские слова попадают» (87).

На общем фантазмагорическом фоне выделяется фигура высокого старика Ю-81, приговоренного еще до советской власти, и этим отчасти исключенного из истории ее преступлений. В плоскостном мире лагеря образ заключенного суть воплощение духовной вертикали: «Из всех пригорбленных лагерных спин его спина отменна была прямизною, и за столом казалось, будто он еще сверх скамейки под себя что подложил» (94). Подлинное, сквозящее в каждой черте героя достоинство, опорой имеет чувство собственной правоты, внутренней свободы. Старику-заключенному оказывается близок персонаж романа А. Битова «Пушкинский дом» – Модест Платонович Одоевский, для которого тюрьма стала личным выбором, формой протеста, определившей судьбу. В портрете Ю-81 очевидны иконографические черты: прямизна, взгляд, погруженный глубоко в себя: «глаза старика не юрили вслед всему, что делалось в столовой, а поверх Шухова невидяще уперлись в свое» (95), символика апостольства: «Лицо его все вымотано было, но не до слабости фителя-инвалида, а до камня тесанного, темного» (95). Если усилия эзков сосредоточены на добывании пищи, то старец и ест по-особенному: «мерно ел пустую баланду ложкой деревянной, надшербленной, но не уходил головой в миску, как все, а высоко носил ложку ко рту», «трехсотграммовку свою не ложит, как все, на нечистый стол в расплесках, а – на тряпочку стиранную» (95). Всем своим видом, поведением герой демонстрирует внутреннюю независимость, отсылающую к устоям стоицизма. Население лагеря и распределяется меж двух полюсов: неотмирной духовной высоты Ю-81 и шакальего поведения бывшего советского чиновника – доходяги Фетюкова. Каждый из названных человеческих типов имеет свою историческую проекцию: идеализированный образ добольшевистской России и Соцгородк как эмблему «светлого будущего». На строительстве последнего трудится и Ю-81, по рукам героя Иван Денисович узнает в нем работника: «И по рукам, большим, в трещинах и черноте, видно было, что не много выпало ему за все годы отсиживаться придурком» (95). Сближает образы старца и крестьянина Шухова не только мастерство, но и общая вина: Ю-81 несет нравственную ответственность за судьбу народа как пастырь, не уберегший приход от дьявольского соблазна.

В итоге складывается всеобъемлющая картина мира как лагеря, главным лицом которой становится ээк – «голый» человек, лишенный всего, что необходимо для жизни: «На Шухове-то все казенное, на, щупай – грудь да душа» (24). В традиционной культуре такого героя сопровождает смех, но смех сквозь слезы (знаменитые Фома и Ерема). Заключенный не имеет собственного имени, веры, слова, земли, близких, права на жизнь и смерть, на историю и личную судьбу, однако его усилиями возведена страна: «Колонна прошла мимо деревообрабатывающего, построенного ээками, мимо жилого квартала (собирали бараки тоже ээки, а живут вольные), мимо клуба нового (тоже ээки все, от фундамента до стенной росписи, а кино вольные смотрят), и вышла колонна в степь» (27). Россия, стоящая на каторжанах, низведшая мужика-кормильца до ээка, представляется автору пространством хаоса, адом, у нее нет и быть не может будущего. Отсюда столь дорогая Солженицыну идея зачинания новой христианской державы на чистых, неоскверненных рабством землях.

На уровне поэтики сближение образа зэка с архетипом «голового» человека не только демонстрирует многослойность хрестоматийной фигуры Ивана Денисовича, но позволяет судить о причинах неиссякаемого интереса к ней. В поразительной устойчивости, выживаемости Шухова, его готовности к любым испытаниям и ситуациям, из которых он всегда выходит равным себе, угадываются черты трикстера. «Голой» человек заперт в «дурной бесконечности» механических действий, текстовых повторов, преодолеть которые, выйти к настоящему он сам не в состоянии. Идея удвоения реальности воплощается в рассказе и через кольцевую композицию: повествование начинается и заканчивается сценой в лагерном бараке, Иван Денисович проживает свой «почти счастливый» день, вплетенный в бесконечную череду ему подобных: «Таких дней в его сроке от звонка до звонка было три тысячи шестьсот пятьдесят три. Из-за високосных годов – три дня лишних набегало» (111). Данный прием вписывает прозу Солженицына в традицию классической литературы – тексты с зеркально-кольцевой структурой передают вечную обеспокоенность авторов проблемой будущего Руси – какие бы события в ее истории не происходили, их смысл всегда один и тот же. Кромешный, изнаноchnый мир, нарастая в «голости» и бедности, вытесняет и заменяет собой мир суший. Зек в советской России становится более узнаваемой фигурой, чем свободный человек. Из этой ситуации выход – бесчувственность (свидетельство – проза В. Шаламова), которая заканчивается там, где начинается сострадание, явление трикстера содержит в себе обещание героя-избавителя.

Актуальность, которую рассказ «Один день Ивана Денисовича» сохраняет по сей день, в его **экзистенциальной проблематике**. Необходимость осознания ценности свободы как условия сохранения человеческого в человеке, без чего личная судьба, история народа – соборной личности – бессмысленны, подтверждается современностью. Сострадание к обездоленному герою соседствует с чувством нравственного протеста, понуждает к неустанному движению внутрь себя, чтобы однажды зэк не глянул на тебя из зеркала.

Литература

- Адрианова В.П. Житие Алексея человека Божия в древней русской литературе и народной словесности. Пг., 1917.
- Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. М., 1994. Т. III.
- Велецкая Н.Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов. М., 1978.
- Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1987. Т. 28. Л., 1985. Кн. 1: Письма 1832–1859.
- Иванова Н. «Меня упрекали во всем, кроме погоды...» (Александр Исаевич об Иосифе Александровиче) // Знамя. 2000. № 8.
- Ковтун Н.В. Деревенская проза в зеркале утопии. Новосибирск, 2009.
- Латынина А. За открытым шлагбаумом. Литературная ситуация конца 80-х. М., 1991.
- Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература. 1950 – 1990-е годы: В 2 т. М., 2003. Т. 1.
- Распутин В. Собр. соч.: В 4 т. Иркутск, 2007. Т. 4.
- Солженицын А. Как нам обустроить Россию: Посильные соображения. М., 1990.
- Солженицын А. Малое собрание сочинений. – М., 1991. Т. 3. Далее текст цит. по этому источнику с указанием страниц в скобках.
- Темпест Р. Геометрия ада: поэтика пространства и времени в повести «Один день Ивана Денисовича» // Звезда. 1998. № 12.
- Урманов А.В. Творчество А. Солженицына. М., 2003.
- Шаламов В. Левый берег. М., 1998.