



УДК 821.161.1.09-31+929Солженицын

ТЕЛЕОЛОГИЧНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТОДА А. И. СОЛЖЕНИЦЫНА В ПОВЕСТИ «РАКОВЫЙ КОРПУС»

Л. Е. Герасимова, И. Ю. Кудинова

Людмила Ефимовна Герасимова, кандидат филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского, natagerasimova@yandex.ru

Кудинова Иветта Юрьевна, аспирант кафедры русской и зарубежной литературы, Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского, ivkudinova@yandex.ru

В статье рассматривается телеологическая структура повести А. И. Солженицына «Раковый корпус». Соединение полемической по отношению к советскому роману социальной телеологии и телеологии трансцендентной анализируется на уровне системы образов-мировоззрений, на композиционном и языковом уровнях.

Ключевые слова: Солженицын, телеологичность, смысл жизни, память смертная, жертва, художественный метод.

Teleological Quality of A. I. Solzhenitsyn's Creative Method in the Novel *Cancer Ward*

L. Ye. Gerasimova, I. Yu. Kudinova

Ludmila Ye. Gerasimova, ORCID 0000-0002-1677-3388, Saratov State University, 83, Astrakhanskaya Str., Saratov, 410012, Russia, natagerasimova@yandex.ru

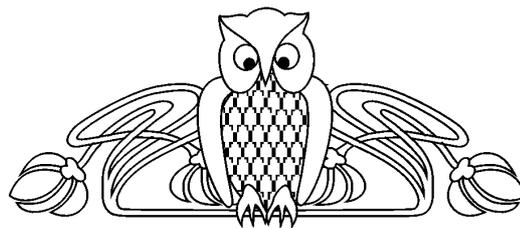
Ivetta Yu. Kudinova, ORCID 0000-0003-2431-666X, Saratov State University, 83, Astrakhanskaya Str., Saratov, 410012, Russia, ivkudinova@yandex.ru

The article considers the teleological structure of A. I. Solzhenitsyn's novel *Cancer Ward*. The combination of the social teleology polemic towards the Soviet novel and the transcendental teleology is analyzed on the level of the system of images-worldviews, on the levels of composition and language.

Key words: Solzhenitsyn, teleological quality, meaning of life, remembrance of death, sacrifice, artistic method.

DOI: 10.18500/1817-7115-2018-18-3-324-330

Об особой телеологичности художественного метода А. И. Солженицына одним из первых заговорил Майкл А. Николсон. По мнению исследователя, из горького опыта Солженицына – опыта тюрьмы, лагеря, ракового корпуса, – из стремления художественно сконцентрировать этот опыт «могла бы вырасти антисоветская, антикоммунистическая телеология, предопределяющая все стороны жизни точно так же, как её социалистическая противоположность. Однако в сочинениях и заявлениях Солженицына обнаруживается ещё вторая, трансцендентная телеология»¹.



Целеустремленность творческого сознания явлена уже в ранних поэтических и драматургических опытах Солженицына. При этом в ходе анализа М. Николсон склонен сближать трансцендентную телеологичность с публицистичностью: «В солженицынском "Раковом корпусе" телеологическая структура достаточно прозрачна. Цель её – не больше и не меньше как поиски смысла жизни»². Убедительно противопоставляя эту особенность «Ракового корпуса» идеологической заданности романов соцреализма и «оттепельных» произведений, Николсон не удерживается от сближения телеологической устремленности и схематизма. О финале романа он пишет: «...трагедия преодолевает схематичность, в том числе и трансцендентную схему»³.

Исследователи, писавшие о христианских мотивах в творчестве Солженицына, о возрождении духа, о вине и судьбе в «Раковом корпусе», так или иначе способствовали пониманию телеологичности этой повести, хотя и не употребляли такого термина.

Говоря об особой телеологичности художественного метода Солженицына, мы, по существу, проблематизируем в историко-литературном контексте общее свойство произведений искусства. В работе «Тематическая композиция романа "Идиот"» А. П. Скафтымов писал: «Созданию искусства предшествует задание. Заданием автора определяются все части и детали его творчества. <...> В произведении искусства нет ничего случайного, нет ничего, что не вызвано было бы конечной устремленностью ищущего творческого духа»⁴. Имманентные генерирующие силы текста сходятся в общей точке, избранной замыслом автора: «...каждый компонент по-своему, в каких-то предназначенных ему пунктах, должен нести общую единую устремленность всего целого, и, следовательно, по своей значимости между всеми компонентами должно всегда быть функциональное схождение», а организующие доминанты «могут оказаться и в смысле и в форме, и главная формирующая сила может колебаться между идейно-психологическим смыслом произведения и его формальной структурой»⁵.

В «Раковом корпусе» художественно воплощен переломный момент судьбы писателя, который существенно повлиял на его мировоззрение и творческое сознание: «Однако я не умер (при моей безнадежно запущенной остро-злокачественной опухоли это было Божье чудо, я



никак иначе не понимал. Вся возвращённая мне жизнь с тех пор – не моя в полном смысле, она имеет *вложенную цель* (курсив наш. – авт.))»⁶. Следовательно, возвращение в 1963 г. к пронзительному замыслу, вспыхнувшему более десяти лет назад в Ташкенте, – глубокое внутреннее задание, часть этой цели.

Начиная с момента первых публичных обсуждений повести, была отмечена острая социальная телеологичность «Ракового корпуса». Об этом свидетельствовали сторонники автора: «...роман Солженицына – самый полный документ о советской жизни, который до сих пор оттуда к нам появился» (В. Ризер), «понимаешь мало-помалу, что это – роман о нашем времени, о том, что в России произошло за последние пятьдесят лет, о том, что сделало время с людьми» (Г. Адамович), «мне кажется, что Солженицын поместил в «Раковый корпус» почти всю советскую Россию, что это книга об итогах пятидесятилетней перестройки России по определенной идеологии» (Н. Струве)⁷. Поляризованы оценки противников публикации повести и скептиков: «... избыток горючего материала, а тут ещё большая тема спецпереселенцев» (Б. Закс), «разговор о ленинградской блокаде и другие пятнышки раздражённости» (А. Кондратович)⁸, «кое-где есть публицистический перхлест, и действиями автора за горло хватает все пережитое» (Л. Кабо), «самое трудное поле боя – это столкновение с нормативной эстетикой, с тем, как мы хотим, чтобы писали о народе» (А. Турков)⁹. Возникли горячие споры о названии повести: «Твардовский сразу определил: «Больные и врачи». Печатаем в проспекте. Манная каша, размазанная по тарелке! Больные и врачи!.. Я отказался»¹⁰, – подчеркивал Солженицын. В восприятии повести читателями «гамиздата» и «самиздата», в перестроечной рефлексии традиционно большое внимание уделялось социальной пронизанности «Ракового корпуса»: «Человек умирает от опухоли – как же может жить страна, прорашенная лагерями и ссылками?»¹¹

«Горючая» современность, безусловно, дорога автору. Однако в сложной телеологической организации произведения она сочетается с метафизической устремленностью. Художественные пути Солженицына, пролегая по жестоким маршрутам XX столетия, неизменно стремятся к общим и вечным вопросам человеческого бытия. На излете 1953 г. он писал: «Смерть – не как пропасть, а смерть – как гребень, / Кряж, на который взнеслась дорога. / Блещет на чёрном предсмертном небе / Белое Солнце Бога»¹².

Магистральная телеологическая структура повести может быть представлена в виде оппозиции *небесного* начала и *земного* начала, внутри которой композиционно слагается целая система противопоставленных друг другу образов, хронотопов, аксиологем. На протяжении всего повествования автор осуществляет непрерывный и сложный творческий поиск, пробует органично

соединить две стереоскопичные реальности в рамках художественного целого: «...закон поэзии – <...> воспринимать *сущее* с точки зрения *вечности* (курсив наш. – авт.)»¹³. Пересечение земного и высшего придает особую значимость всему происходящему в повести, актуализирует отнесенность к последним вопросам. Это остро почувствовал Г. Газданов: «...все, что они [герои повести] говорят, полно огромного смысла, и это именно какие-то последние вещи. Поэтому роман производит такое необыкновенное впечатление»¹⁴.

Сознательно замыкая систему пространственно-временных кругов, в узловой точке Солженицын собирает самых разных персонажей, предстоящих перед лицом смерти. Внешне статичный нарратив насыщен развивающимся внутренним движением, и событием для каждого героя становится само ожидание события – смерти. Авторский замысел выявляет трагическое противоречие между глубинной сложностью человеческой природы («Ведь человек же – очень сложное существо, почему он должен быть объяснен логикой? Или там экономикой? или физиологией?» (72)) и строго заданной идеологемой, не знающей полутонов («Авиету всегда огорчало, когда людские мысли не делились на две четкие группы верных и неверных доводов, а расплзались, расплзались по неожиданному оттенкам, вносящим только идейную путаницу» (248)). Усвоившие идеологический код персонажи оказываются совсем беззащитными в столкновении с болезнью и смертью: «Русанов, застигнутый этой подкадкой смерти, не только бороться с нею не мог, а вообще ничего о ней не мог ни подумать, ни решить, ни высказать. Она пришла незаконно, и не было правила, не было инструкции, которая защищала бы Павла Николаевича» (222).

Тайна смерти была неким образом вытеснена из коллективного сознания «благополучного» советского социума. Однако, получая страшный диагноз, человек принужденно оставался совершенно один: «Как бы они теперь ни волновались, ни заботились, ни плакали – опухоль задвигала его как стена, и по эту сторону оставался он один» (21). Авторская интенция в «Раковом корпусе» на многих уровнях организует принципиальный спор с литературой социалистического реализма. Самостоятельно нащупывая духовные опоры и ориентиры, восприимчивые персонажи сознают, что человек жив вовсе не «идейностью и общественным благом» (96), не «ценностью для общества» (224), не «конкретной истиной» (339). На последнем краю земного существования только и осталось времени задуматься: для чего жил? с чем уйдешь? («Умирать будешь – зачем тебе геология? Она тебе не поможет. Задумался бы лучше – чем люди живы?» (175)). Подобная сосредоточенная концентрация автора на внутренней душевной жизни каждого персонажа в некотором смысле есть особая творческая форма *самоограничения*.



Солженицын художественно исследует противоречивый и многотрудный процесс: как в душе каждого героя, всецело укорененного в бездуховной конкретно-исторической действительности, перед лицом смерти может случиться обращение к мыслям о вечности. Пороговая ситуация предстояния больных и врачей перед Вечностью в повести рождает многоголосие.

Одним из первых путей предстояния перед своей совестью начинает Ефрем Поддубов – человек своего времени, который к пятидесяти «всю страну, как бабу, перещупал» (91), «переделал пропасть разной работы <...> и так чувствовал себя и вокруг себя, что ни предела, ни рубежа не поставлено ему» (88). И вот он приговорен «подыхать. Так, со злорадством, оно даже легче получалось: не умирать – подыхать. <...> Вот тут его и заматало от окна к двери и обратно, по пять часов в день и по шесть. Это он бежал искать помощи» (90–91). Подчеркнуто грубый языковой фон связан с образом всецело земного человека, который вовсе не знал голоса совести. Под влиянием нравственных идей Л. Н. Толстого впервые растепляется душа Ефрема: «Вот эта книжечка синяя с золотым росчерком, четвертую ночь ночевавшая у Ефрема под матрасом, напевала что-то про индусов, как они верят, что мы умираем не целиком, а душа наша переселяется в животных или других людей. Такой проект нравился сейчас Поддубову: хоть что-нибудь свое бы вынести, не дать ему накрыться. Хоть что-нибудь свое пронести бы через смерть» (178–179). Совмещение телесного («шести пудам своего тела надо было передать эту волю – встать <...> и понести столб коридорами» (180)) и пробудившегося душевного начала в образе Ефрема могло показаться несколько резким, но, изучая пробуждение человеческой совести, Солженицын целеустремленно работает с конкретным характером: «Ефрем хрипло вздохнул: – Я – баб много разорил. С детьми бросал... Плакали... У меня не рассосется» (122). Толчки совести неожиданно меняют взгляд Ефрема не только на свое прошлое, но на то, что не умеет он осознать как драму смертности, как переход, как сохранение чего-то ему неизвестного. Но ощущение этого удивляет его: «...как будто сам отделялся от Ефрема Поддубова, обреченного умереть. И привыкал к его смерти, как к смерти соседа. А то, что в нем размышляло о смерти Ефрема Поддубова, соседа, – вот это вроде умереть было бы не должно» (179). «Свет совести помогает человеку разглядеть и собственную личную виновность, и возможность преодоления самого себя», – пишет Оливье Клеман и продолжает: «Если совесть – суд, то она же и преодоление, другой аспект трансценденции личности по отношению к её биологической, социальной, психологической природе»¹⁵.

Желание хоть немного возвыситься к небесному началу видим и у Шулубина – птицы

«с крыльями, обрезанными неровно, чтоб она не могла взлететь» (275). Трагедия мыслящего человека, который всю жизнь гнул и молчал под «небом страха» (366), следовал по пути жестоких компромиссов с совестью, дана как обоюдоострая нравственная проблема для автора и читателя. «То все его друзья и знакомые – враги народа, а он – верит? <...> Народ умен – да жить хочет. <...> Весь век я пробоялся, а сейчас бы – сменился» (364–365). Шулубин, размышляющий о «взаимном высветлении человеческих душ» (323), болен самым унижительным раком. Поддерживая интенцию внутреннего возрождения, Солженицын композиционно ставит в сильную позицию последний нравственно-философский прорыв героя, в котором он преодолевает идею конечности бытия и обращается к вечности: «– Осколочек, а?... Осколочек?... – шептал своё больной. И тут дошло до Олега, что не бредил Шулубин, и даже узнал его, и напоминал о последнем разговоре перед операцией. Тогда он сказал: “А иногда я так ясно чувствую: что во мне – это не все я. Что-то уж очень есть неистребимое, высокое очень! Какой-то осколочек Мирового Духа. Вы так не чувствуете?”» (404). Все персонажи «Ракового корпуса» выросли вне «памяти смертной», вне «чувства целого и Высшего над нами»¹⁶. Телеологическая стратегия Солженицына – испытать весь спектр подмен христианского отношения к смерти. Испытать диалогически, с чувством жалости к своим героям, но и последней ответственности. Готовность души человека к смерти – критерий, предлагаемый автором самому себе, персонажам и читателю.

Тайна смерти обостряет и сосредоточенность на тайне жизни. Обитатели раковой палаты задумываются над неотменимыми вопросами: о праве на жизнь, о справедливости и несправедливости наказания болезнью, о чуде исцеления, о человеческой воле, преодолевающей смертельную болезнь.

Диалогически представлен один из стержневых вопросов в «Раковом корпусе» – какова верхняя цена жизни? Испытывая самые разные мировосприятия, автор вступает в диалог с собой и имплицитным адресатом повести. Беспомощная перед операцией Ася, дитя «атомного века» (119), в отчаянии: «Из её опыта только и выходило: незачем теперь жить!» (325). Необычайно трудно Деме смириться с необходимостью отдать ногу: «...во всем хотелось соглашаться, вопреки своим убеждениям: и что жизнь – для счастья, и что ноги – не отдавать. Если б нога не грызла и не напоминала, что он увязил ее и ещё сколько вытащит – полголены? по колено? или полбедрца? А из-за ноги и вопрос “чем люди живы?” оставался для него из главных» (118).

Рациональные аргументы против смерти пытается выдвинуть жадный до жизни, энергичный Вадим Зацырко: «Получать спасение во имя заслуг отца не выглядело справедливым, да, – но



зато трикратно справедливо было получить это спасение во имя собственного таланта, о котором, однако, не могли знать распределители золота. Носить в себе талант, еще не прогремевший, распирающий тебя, – мука и долг, умирать же с ним – еще не вспыхнувшим, не разрядившимся, – гораздо трагичней, чем простому обычному человеку, чем всякому другому человеку здесь, в этой палате» (322). Масштаб ницшеанским спорам Вадима со смертью придает пучок ассоциаций с русской классической и советской литературой. Размышления Вадима о справедливости и разумности, «чтоб именно он остался жив!» (380), схожи с концепцией «право имеющего» Родиона Раскольников. Декларируемый приоритет полезного над прекрасным напоминает интонацию Евгения Базарова: «... наука и не должна создавать нравственных ценностей, – объяснил Вадим. – Наука создает ценности материальные, за это ее и держат» (323). Заметим также акцентированное сходство героя с Михаилом Лермонтовым: «Двадцать семь – это лермонтовский возраст. Лермонтову тоже не хотелось умирать. (Вадим знал за собой, что немного похож на Лермонтова: такой же невысокий, смоляной, стройный, легкий, с маленькими руками, только без усов.)» (216). При этом Вадим Зацырко вскормлен новой историко-социальной действительностью. Его образ, созданный в духе несгибаемого положительного героя соцреалистических романов, стимулирует подтекстовый спор с советской литературной традицией. Зацырко абсолютно убежден: нравственные идеи Л. Н. Толстого «не для нашего века. Слишком бесформенно, неэнергично. А по-нашему: работай больше! И не в свой карман» (175). «Собранный, гордый и вежливый» (257), он не терпит «мяклого, религиозного» утешения (257). Вадиму досадны перерождение Поддуева, его «водянистая блёкля правдёнка» (219). Узнав о смерти Ефрема, Вадим «не почувствовал сожаления. Поддуев не был ценным для общества человеком <...>. А человечество ценно все-таки не своим гроздящимся количеством, а вызревающим качеством» (224). Категория «полезности», применяемая для оценки человеческой жизни, таит угрозу полной переоценки нравственных норм. Писатель показывает, что впитанные Вадимом идеологемы способны отодвинуть мысли о смерти, однако не в силах отменить смерть. Герой может возглавить геологическую экспедицию, сделать научное открытие, но он же, «человек интеллекта» (216), беспомощен перед смертью. Невозможно ему «найти формулу – как жить с ней по соседству?» (216). В сознании Зацырко постепенно возникают отчаянные сомнения в его «направлении жизни» (91): «Обвисла его струнная способность к занятиям. По утрам уже не так часто он просыпался, чтоб заниматься в тишине, а иногда и просто лежал, укрывшись с головой, и наплывало на него, что может быть поддаться да и кончить – легче, чем бороться. Нелепо и

жутко становилось ему от здешнего ничтожного окружения, от дурацких разговоров, и разрывая лощеную выдержку, ему хотелось по-звериному взвыть на капкан: ”ну, довольно шутить, отпусти ногу-то!”» (258). Взлеты гордого духа и атрофия его – тяжелая драма смертности, переживаемая человеком, которая не исчерпывается в повести до конца, как и иные варианты предстояния перед смертью, но включается в телеологически устремленный поиск смысла жизни.

Бедная удачами жизнь Костоглотова и тот «ледяной мир» (396), который сформировал его душу, не однажды остро ставили вопрос о спасении любой ценой. Позиция Солженицына, с одной стороны, сближается со взглядом героя («Многим из нас лагерь помог установить, что предательство, что губление хороших и беспомощных людей – цена слишком высокая, того наша жизнь не стоит» (255)), с другой стороны, автор дистанцируется, создавая образ Олега. В пространстве повести Костоглотов поставлен перед новым суровым выбором: «...такая цена: за сохранение жизни заплатить всем тем, что придает ей же краски, запахи и волнение? Получить жизнь с пищеварением, дыханием, мускульной и мозговой деятельностью – и все. Стать ходячей схемой. Такая цена – не слишком ли заломлена?» (255). Внутренняя диалектика образа героя связана с явной антитезой женских характеров. Совершенно земная Зоя пробуждает «все страсти жизни» (151) в выздоравливающем теле Олега. О лучших свойствах его души, по мысли Солженицына, призвана напомнить «чуть сгущенная из воздуха» (280) Вега. Борьба с раковой опухолью оказывается глубокой психологической борьбой героя с собственными страхами, подозрениями, предрассудками, жестокостью сердца.

Используя сложную нарративную организацию, Солженицын, как опытный хирург Лев Леонидович, слой за слоем вскрывает судьбу Костоглотова. В начале повествования большой с «отходящим безразличием остро-исхудалого лица» (60) обижает Вегу предубеждением: «Бумажечку верните! Знаем мы эти приемчики!» (62). Сквозь лагерное прошлое так сложно прорастать человеческому состраданию: «А с другой стороны, нельзя было не сжалиться над этим сипящим горлом, потерявшим человеческую звонкость, которую совсем мы не дорожим, имея. <...> Почему же он, столько лет лишенный всяких прав, должен был учить этих свободных людей изворачиваться под навалившейся глыбой? <...> Если все кинутся Масленикову писать, то уж Костоглотову второй раз ответа не дожидаться» (129).

Костоглотов, по его словам, внутренне пережил смерть: «За эту осень я на себе узнал, что человек может переступить черту смерти, еще когда тело его не умерло. Еще что-то там в тебе кровообращается или пищеварится – а ты уже, психологически, прошел всю подготовку к смерти. И пережил саму смерть. Все, что видишь вокруг,



видишь уже как бы из гроба, безстрастно. Хотя ты не причислял себя к христианам, и даже иногда напротив, а тут вдруг замечаешь, что ты-таки уже простил всем обижавшим тебя и не имеешь зла к гнавшим тебя» (35). Герой поднимается до очень высокого, по существу, христианского состояния духа, но не удерживается на нем, внутренняя борьба продолжается.

После первого жадного возврата жизни непростое лечение вновь угнетает Олега. Переживающий сложный комплекс чувств герой сквозь череду испытаний постепенно движется к приоткрывшейся ему духовной реальности. Начало возрождения героя – появление доверия, сочувствия к ближнему. Сила духа и чистота Веги помогают Костоглотову преобразиться: отталкиваясь от земного, «как в вагончике подвесной канатной дороги над немислимой пропастью человеческого непонимания, они плавно скользят, поверив друг другу» (289). Ожившее сердце способно заметить и принять чужую боль: «Костоглотов присел к нему на край щита. – Шараф! Ходят слухи упорные: всю ссылку распустят. <...> Не веришь?.. Домой поедешь? Увел Сибгатов глаза на свой потолок. Растворил безучастные губы: – Мне – раньше надо было. Олег положил ему руку на руку, а та была на груди, как у мертвеца» (394). «Чужие беды, окатывая, смывали с него [Олега] свою» (402).

О. Клеман обращает внимание на то, что в произведениях Солженицына часто упоминается сердце, как «орган познания любви, по библейской символике, усвоенной православной духовностью и перенятой русской религиозной философией XIX и XX веков», при этом «личность вбирает в себя и обобщает человеческое бытие (и бытие мира) в "сердце"»¹⁷. В «Раковом корпусе» спасение мыслится как духовно-телесное. Так, возрождение Олега передается как особое *физическое* состояние и одновременно с тем как *духовное* самоощущение героя: «Возникло и присутствовало какое-то внутреннее напряжение, но не утомляющее, а – радостное. Он даже точно ощущал, в каком месте это напряжение: в передней части груди, под костями. Напряжение это слегка распирало – как горячеватый воздух; нлыло приятно; и, пожалуй, звучало – только не звуками земли, не теми, которые воспринимает ухо» (360). Возвращающееся духовное зрение дается Костоглотову как неожиданно новое звуковое-осязательное ощущение. Мелодию из «Четвертой симфонии» Чайковского, внутренне слышимую им, Олег истолковывал так: «...герой, то ли вернувшись к жизни, то ли быв слепым и вот прозревающий, – как будто нащупывает, скользит рукою по предметам или по дорогому лицу – ощупывает и боится верить своему счастью: что предметы эти вправду есть, что глаза его начинают видеть» (135).

Узловой точкой, в которой пересекаются смыслы жизни земной и небесной, является

добровольный отказ Костоглотова от любимой женщины. Будучи неполноценным, он не вправе жертвовать счастьем Веги. Решение это в полной мере является результатом внутреннего драматического развития характера героя: «Он не мог сейчас думать о ней ни с жадностью, ни с яростью – но наслаждением было пойти и лечь к ее ногам, как пес, как битый несчастный пес. Лечь на полу и дышать в ее ноги, как пес. И это было бы – счастьем изо всего, что только можно было придумать. Но эту добрую звериную простоту – прийти и откровенно лечь ничком около ее ног – он не мог, конечно, себе позволить» (426). Этому состоянию героя предшествовали постепенное смирение со ссылкой, самоумаление, казалось бы, неожиданное для его характера проявление кенозиса. Бывший заключенный, вечный ссыльный – обретает истинную свободу через самоограничение. Не только «от рака не умер» (447) Олег, но «там, где сердце, или там, где душа, – где-то в главном месте груди» (447) жив остался.

Жертвенность в повести противопоставлена сытому и успокоенному существованию. Как «постоянное красование, награды и клавиатуру прав» (301) понимал свое положение главврач диспансера Низамутдин Бахрамович. А старый доктор Орещенков годами доказывал свое право помогать всем, кто в этом нуждается, право на частную врачебную практику: хотел «только медной дощечки на двери и звонка, доступного прохожему» (352). Отзывчивый к «требованиям времени» (242) Русанов скрывается от нравственного суда. А доктор Донцова ни на минуту не может забыть о своей ответственности перед больными.

Не только в социальной реальности сталкиваются добро и зло. Об онтологическом зле задумывается Костоглотов в зоопарке, видя несчастную обезьянку, ослепленную злым человеком: «О нем сказано было только, что он – злой. И вот это поражало: зачем же он просто так – злой?» (424–425). Сложные взаимоотношения социальной и метафизической реальности в художественном мире произведения по замыслу автора ведут каждого героя к индивидуальному выбору между *падшестью* и *возрождением*.

Персонажам с чистым сердцем и спокойной совестью автор сообщает особенное – легкое и благодарное приятие жизни. В главе «Воспоминания о прекрасном» появляются дружные супруги Кадмины, которые оказались в глухом и знойном ссыльном уголке: «И еще бы было им теперь не радоваться жизни! не полюбить Уш-Терек! И свою глинобитную хибарку! Какого еще им было желать другого доброденствия?» (233). Вопреки изломам суровой судьбы, «отношения сердец» и «точка зрения на <...> жизнь» (232) делают героев счастливыми. В Уш-Терек Кадмины будто бы заново открывают для себя прекрасный и удивительный мир.



Миру, пронизанному на многих уровнях раковыми опухолями, противопоставлена первозданная сотворенная красота, которую возможно увидеть только незамутненным зрением. Сквозь «мудрость жизненных жертв» (130) к этому приходит Олег Костоготов в конце повествования: «Это было солнце той весны, до которой он не рассчитывал дожить. И хотя вокруг никто не радовался возврату Олега в жизнь, никто даже не знал, – но солнце-то знало, и Олег ему улыбался. Хотя б следующей весны и не наступило никогда, хотя б эта была последняя, – но ведь и то лишняя весна! и за то спасибо! <...> Ничто не могло показаться ему неинтересным, дурным или безобразным в его новосотворенном мире!» (413). Солженицын исследует путь, пройденный Костоготовым от серого предсмертного безразличия, грубого земного бунта, волевого подчинения судьбе («Сердце сжать – и не верить! Ничего не ждать от будущего – лучшего! То, что есть, – будь рад тому!») (238)) до благодарного и радостного восхищения данной жизнью, как нежно-розовым уроком в цвету. Не «по растянутым дорогам страны» (429), но в душе героя началось это главное восхождение. И хотя финал произведения является событийно открытым, читатель интуитивно надеется, что жизненный и духовный путь Олега Костоготова будет продолжен.

Майкл А. Николсон, противопоставляя «Раковый корпус» соцреалистическим романам, утверждает: «Образ отражённой в спокойном пруду луны, которую увидел старый доктор, – это не видение блестящего будущего, к которому приближает нас диалектика истории, а вневременный и недостижимый идеал»¹⁸. Разделяя иронию исследователя по отношению к советским романам, не можем не заметить, что и метафора, и размышления доктора Орешенкова об «изображении вечности, зароненной каждому», – не формула недостижимого идеала, а воплощение особого предрелигиозного состояния души, важного момента кумулятивной мысли всей повести.

К моменту начала работы над повестью биографический автор опередил своих героев в понимании религиозного смысла жизни, о чем свидетельствовала, например, написанная в 1963 г. «Молитва». В «Раковом корпусе» автору-повествователю важно дать исторически-конкретную картину сознания людей безрелигиозной эпохи, не способных выйти на метафизический уровень, мучительно ищущих смысл жизни в категориях социальных и исторических. Горизонт взгляда повествователя вбирает противоречивое множество точек зрения героев, пересечения земного и высшего в их судьбах; при этом сохраняется устремленность к истине – мировоззренческой и языковой, – устремленность самого повествователя.

Композиционные приемы в повести определяются не только сюжетным движением, но и

«эмоционально-психологическим состоянием» (Скафтымов) автора. Писатель строго выверяет композиционную конструкцию. Сказка о том, сколько живет человек, легенда о Китоврасе, литературные цитаты и реминисценции, письма – дают особые углы обзора тем и проблем повести. Значимые элементы намеренно выносятся в сильные позиции. Отточен конец каждой главы: «Тут, между челюстью и ключицей, была судьба его. Его правосудие. И перед этим правосудием он не знал знакомств, заслуг, защиты» (172). Диалогические отношения возникают между названиями глав: «Тревоги больных» – «Тревоги врачей», «Все страсти возвращаются» – «И тени тоже», «Правосудие» – «Каждому свое», «Счастливый конец» – «Потяжелей немного». Художественный вектор движется от главы «Вообще не рак» до «Последнего дня».

Таким образом, в ходе анализа повести «Раковый корпус» становится видна единая установка творческого сознания автора: она направлена не на иллюстрацию и экспликацию готовых, оформившихся идей, но на постепенное «выращивание» их в рамках эстетического целого. Пробы органично совместить социальную и трансцендентную телеологичность, Солженицын находится в художественном поиске. Формируя свой творческий метод, писатель вступает в сложные диалогические отношения с советской и классической литературной традицией. Крепкая телеологическая организация произведения связана с особенностями творческой лаборатории писателя. Авторская устремленность, организующая ранние произведения, в 1960-е гг. укрепляется в ходе работы над большим эпическим повествованием. Телеологичность является важным свойством творчества писателя, коренным свойством художественного метода Солженицына.

Примечания

- ¹ Николсон М. Солженицын как «социалистический реалист» // Солженицын : Мыслитель, историк, художник. Западная критика, 1974–2008 : сб. ст. М., 2010. С. 482.
- ² Там же. С. 489–490.
- ³ Там же. С. 490.
- ⁴ Скафтымов А. Тематическая композиция романа «Идиот» // Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 23.
- ⁵ Там же. С. 25, 29.
- ⁶ Солженицын А. Бодался теленок с дубом : Очерки литературной жизни. М., 1996. С. 11.
- ⁷ О романе «Раковый корпус» А. И. Солженицына : Беседа за «круглым столом» в парижской студии радио «Свобода» // Вестн. РХД. 1988. № 154. С. 116–117.
- ⁸ Солженицын А. Бодался теленок с дубом... С. 144–145.
- ⁹ Стенограмма расширенного заседания бюро творческого объединения прозы московской писательской организации СП РСФСР // Слово пробивает себе дорогу :



- сборник статей и документов об А. И. Солженицыне. 1962–1974. М., 1998. С. 259–289.
- ¹⁰ Солженицын А. Бодался теленок с дубом... С. 91.
- ¹¹ Солженицын А. Раковый корпус. // Солженицын А. Собр. соч. : в 30 т. Т. 3. М., 2012. С. 436. В дальнейшем ссылки в тексте даются на это издание с указанием страницы в скобках.
- ¹² Солженицын А. Раннее // Солженицын А. Собр. соч. : в 30 т. Т. 18. М., 2016. С. 250.
- ¹³ Солженицын А. Бодался теленок с дубом... С. 14.
- ¹⁴ О романе «Раковый корпус» А. И. Солженицына : Беседа за «круглым столом» в парижской студии радио «Свобода». С. 119.
- ¹⁵ Клеман О. Возрождение совести // Солженицын : Мыслитель, историк, художник... С. 151–152.
- ¹⁶ Солженицын А. Интервью немецкому еженедельнику «Ди Цайт» // Солженицын А. Публицистика : в 3 т. Ярославль, 1995–1997. Т. 3. С. 458.
- ¹⁷ Клеман О. Указ. соч. С. 157.
- ¹⁸ Николсон М. Указ. соч. С. 490–491.

Образец для цитирования:

Герасимова Л. Е., Кудинова И. Ю. Телеологичность художественного метода А. И. Солженицына в повести «Раковый корпус» // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2018. Т. 18, вып. 3. С. 324–330. DOI: 10.18500/1817-7115-2018-18-3-324-330.

Cite this article as:

Gerasimova L. Ye., Kudinova I. Yu. Teleological Quality of A. I. Solzhenitsyn's Creative Method in the Novel *Cancer Ward*. *Izv. Saratov Univ. (N. S.), Ser. Philology. Journalism*, 2018, vol. 18, iss. 3, pp. 324–330 (in Russian). DOI: 10.18500/1817-7115-2018-18-3-324-330.