

## ВОКРУГ «КРАСНОГО КОЛЕСА»

---

*В истории русской литературы XX века есть несколько произведений, которые вызывают очень сильные разночтения — и не столько даже по существу воплощенных в них концепций, сколько по самим принципам художественности, которые утверждает автор. Спор о таких книгах превращается, в сущности, в обсуждение новых путей эстетического освоения мира, которые ищет современное искусство. «Красное Колесо» принадлежит к числу подобных произведений. Предлагаем читателю несколько статей, авторы которых придерживаются разных мнений о художественной сущности исторической эпопеи Александра Солженицына.*

Н.Л. ЛЕЙДЕРМАН

Уральский государственный педагогический университет

### **ЭКСПЕРИМЕНТ НА ГРАНИ ИСКУССТВА И ИСТОРИИ (от «Архипелага ГУЛАГ» к «Красному Колесу»)**

Огромную часть творческой жизни Александра Солженицына заняла работа над двумя грандиозными сочинениями — трехтомным «Архипелагом ГУЛАГ» и «исторической эпопеей в десяти томах» «Красное колесо». Эти книги, взятые вместе, можно рассматривать как грандиозный творческий эксперимент: в них автор предпринял попытку создать художественные произведения, которые бы осуществляли одновременно эстетические и познавательные функции (уточним — не просветительские, а функции конкретного исторического знания). Причем, подобно ученому-исследователю, Солженицын ведет свой эксперимент с двух концов — на встречах курсах: в «Архипелаге» он испытывает возможности превращения конкретного факта в образ, а в «Красном колесе» — старается придать вымышленному образу убедительность неопровержимого факта.

Этот поиск, в сущности, нового вида художественной словесности в полной мере отвечает природе творческого дара Солженицына — художника и публициста, аналитика и дидакта. И в то же время он оказался «синхронным» новым веяниям в литературном процессе рубежа 60-70-х годов. Тогда вновь заговорили о преимуществах «невывдуманной литературы» перед литературой вымысла (беллетристикой), что было, как всегда в аналогичных ситуациях, симптомом очередного

художественного кризиса. Тогда появились оригинальные художественно-документальные произведения (подробнее об этом — в главе 2). Тогда же в литературоведении и критике вспыхнул интерес к теоретическим проблемам документальности<sup>1</sup>. Показательно, что теперь на первое место выдвинулся вопрос об эстетическом потенциале документального произведения и о возможностях использования документа и документальности в эстетических целях<sup>2</sup>.

## 1.

Своим «Архипелагом ГУЛАГ» (завершен в 1968 году) Солженицын первым сделал самый решительный шаг по пути синтеза искусства и истории. Не случайно он дал своей книге такое жанровое обозначение — «опыт художественного исследования».

Самым главным источником потрясения был тот фактический материал, который представил Солженицын на основании 227-и свидетельств бывших узников ГУЛАГа, бесед с разными людьми, собственных изысканий и своей биографии. Он первым дал систематический обзор преступлений правящего режима против своего народа. Не случайно «Архипелаг ГУЛАГ» называют «энциклопедией советской каторги» (Ж. Нива), «мартирологом» (Э. Эрикссон).

То эмоциональное впечатление, которое вызывали представленные в «Архипелаге» реальные факты и документальные материалы, рождало, как цепную реакцию, эффект *эстетический* — ценностное отношение читателя (чувство возмущения, отвращения, гнева, восторга и т.п.)<sup>3</sup> Нельзя не учитывать и того, что отдельные факты, приводимые Солженицыным, это, можно сказать, готовые образы, перед ними меркнет фантазия самого изобретательного беллетриста — настолько

<sup>1</sup> Журнал «Вопросы литературы» (1971, № 6) провел дискуссию «Права и обязанности документалиста», в Иваново (1971) и Белгороде (1972) прошли научные конференции, посвященные проблемам художественно-документальной литературы. Тогда же увидела свет книга Л.Я. Гинзбург «О психологической прозе» (Л., 1971), построенная на материале эпистолярной и мемуарной прозы. В Саратове вышла книга Я. Явчуновского «Документальные жанры» (1974). В академических сборниках были опубликованы статьи на эту тему: *Палиевский П.В.* Роль документа в организации художественного целого // Проблемы художественной формы в литературе социалистического реализма. В 2-х т. Т. 2. М., 1971; *Кузнецов М.М.* Мемуарная проза // Жанрово-стилевые искания современной советской прозы. М., 1971; *Дикущина Н.И.* Невыдуманная проза (О современной документальной литературе // Там же.

<sup>2</sup> См., в частности: *Лейдерман Н.Л.* О художественном потенциале документального произведения // О художественно-документальной литературе. Сб. 1-й. Иваново, 1972. В статье на анализе мемуаров, не претендовавших по замыслу авторов и обработчиков на художественный статус, выявляются те особенности жизненного материала и структуры документального текста, которые в определенной культурной атмосфере способствуют восприятию этих произведений как художественных феноменов.

<sup>3</sup> Такой механизм эстетической реакции описан Л.С. Выготским в его книге «Психология искусства» (гл. IX. Искусство как катарзис).

они ошеломляюще сами по себе, настолько емки по своей обобщающей силе. Эти факты к тому же изложены пластическим словом Солженицына-художника и эмоционально окрашены его нескрываемым чувством. А из сплава жизненного материала и раскаленного чувства автора-исследователя возникает определенная поэтика. Тут и грандиозные метафоры, — «мрачные зловонные трубы нашей канализации» (о советской карательной системе), «машинное отделение» (о системе судопроизводства), «архипелаг» (о сети концлагерей, тюрем и каторг) и т.п. Причем эти сквозные метафоры живут в тексте, обрастают пристройками, подробностями и деталями: у основных «потоков» в канализации появляются «ручейки, ручеечки, желобки, капельки», зловещие Органы ассоциируются с «цельным живым существом, обитающим в государстве, как солитер в человеке». Художественное чувство Солженицына не позволяет ему не отразить на «цвет небес», в который еще с царских времен почему-то облекаются российские каратели («Это — только ли маскарад? Или всякая чернота должна хоть изредка причащаться неба?»), а «сажа из лубянок труб» превращается у него в трагический символ сожженной культуры, но писатель не отказывает себе и в маленьком удовольствии поиздеваться над «говорящими фамилиями» гулаговских служаек (прокурор Трутнев, майор Шкуркин, следователь Скорохватов...). Исследователи отмечают, что документальный текст «Архипелага» явственно перекликается с классическими литературными кодами<sup>4</sup>. Все эти качества текста, конечно же, придают произведению Солженицына ярко выраженный эстетический облик.

Однако книги, чей эстетический эффект исчерпывается только особенностями фактического материала, как бы выразительно он ни был подан, это книги «короткого дыхания»: как только сам материал перестает быть «сенсационным», ошеломительно новым, они теряют художественную силу и превращаются в сугубо познавательные, просветительские труды. Но с «Архипелагом ГУЛАГ» это не происходит. Почему?

Прежде всего потому, что Солженицын в своем исследовании советской карательной системы во главу угла ставит «человеческое измерение».<sup>5</sup> Главное, на чем сосредоточено внимание автора: что ГУ-

---

<sup>4</sup> См.: *Ранчин А.М.* «Архипелаг ГУЛАГ» как художественный текст // Известия ОЛЯ РАН. 1999, № 5-6. Ученый нашел в «Архипелаге» следующие коды: чеховский код («Остров Сахалин»), код «Одиссеи», «Мертвых душ», дантового «Ада», коды мифологических и религиозных текстов (прежде всего ветхозаветной Книги Бытия).

<sup>5</sup> «В «Архипелаге ГУЛАГ» нравственная и художественная правда и, в частности, язык этой правды, лежат между «планом жизненного опыта» и «планом его эстетического истолкования», вдоль подвижной границы, проходящей внутри человеческого сердца — линии правды и морального выбора», — отмечает исследователь русской автобиографической прозы XX века Джейн Харрис. (*Харрис Д.Г.* «Архипелаг ГУЛАГ» и «лите-

ЛАГ делает с человеческой душой? Солженицын показывает, как целенаправленно и беспощадно ГУЛАГ растлевал душу отдельно-го человека, как системе удавалось добиваться растрепания миллионов («массовой паршой душ» называет автор эту эпидемию) и в чем это растрепание проявлялось (страх, ложь, скрытность, жестокость, стукачество, а главное — рабская психология). Но растрепание — не диво для ГУЛАГа, это скорее его норма. А Солженицын нацеленно ищет те судьбы, которые свидетельствовали бы о способности человека сохр а н я т ь «душу живую» в тюремных камерах, в «зонах» и ссылках. Ему крайне важно обязательно разглядеть, как происходит в о с х о ж д е н и е. На опыте множества человеческих судеб он устанавливает, что «никакой лагерь не может растрепать тех, у кого есть устоявшееся ядро». Оно может быть разным, это ядро, но всегда нравственным по своей сути. Будь то религиозная вера, от которой не отступился выдающийся хирург Войно-Ясенецкий, он же епископ Лука. Или философский стоицизм, на котором стоит бывалый каторжанин Анатолий Ильич Фастенко. Или инстинкт свободы, который управляет «убежденным беглецом» Георгием Павловичем Тенно.

А в качестве главного предмета исследования тех процессов, которые происходили (или могли происходить) в психологии человека «советской выделки» в мире ГУЛАГа, Солженицын избирает самого себя: Автор-субъект одновременно становится персонажем-объектом, повествование — исповедью, эпический сказитель — лирическим героем. Такое решение явилось самым сильным ходом в преобразении документального исследования в художественное произведение.

Солженицын предупреждает читателя: «Эта книга не будет воспоминанием о собственной жизни», но он же ответственно заявляет: «Я пишу за Россию безъязыкую». И если он рассказывает о своей гулагостской судьбе, то только потому, что в ней его авторскому анализу доступнее те глубины души обычного гулагостского узника, одного из миллионов, которые невозможно разглядеть посторонним взглядом. Солженицын, герой исповеди, не сосредоточен эгоцентрически на себе, очень часто он ставит себя на место другого, даже на место одного из тех, кого презирает: «А повернись моя жизнь иначе — палачом таким не стал бы и я?» И, проделав беспощадный анализ возможностей р а с т л е н и я, которые в нем были заложены всей системой воспитания, образом жизни, господствующими нравами, вспомнив постыдные эпизоды из своей жизни, он отвечает: «Я приписывал себе бескорыстную самоотверженность. А между тем был — вполне подготовленный палач. И попади я в училище НКВД при Ежове — может быть, у Берии

вырос бы как раз на месте?...» Далее Автор с иронией оценивает политические убеждения, с которыми оказался на Лубянке. И то, как вскипел, услышав: «Ильич, сегодня парашу ты выносишь?», только потому, что считал «вообще кощунством называть кого бы то ни было Ильичем, кроме единственного человека на земле!». И то, что в глазах европейски мыслящего эстонца Сузи он выглядел «странной смесью марксиста и демократа», «да, диковато у меня тогда соединялось», — соглашается Автор.

В сущности, воспоминания Автора о своих постыдных поступках и о своих прежних политических убеждениях носят характер покаяния. И с этого начинается процесс его духовного восхождения. Солженицын отмечает основные ступени, по которым поднимается душа узника ГУЛАГа: тут и уроки умственного самостоянья, извлекаемые из общения с умными людьми, с которыми его свела тюремная доля, тут и трезвое осознание несоизмеримости своей собственной беды с эпическим разливом трагедии миллионов, жертв тирании. И наконец, это близкое к религиозной идее великомученичества благодарное чувство к своему узилищу: «Благословение тебе, тюрьма! (...) Я — достаточно там сидел, я душу там взрастил и говорю непреклонно: — Благословение тебе, тюрьма, что ты была в моей жизни!»

Однако на этой патетической ноте Солженицын не смог завершить главу. Опыт ГУЛАГа заставил его поколебать стройную лестницу восхождения, и он добавляет в скобках: «А из могил мне отвечают: — Хорошо тебе говорить, когда ты жив остался!» Это возражение в скобках очень показательно для мировосприятия Автора в «Архипелаге». Он акцентирует внимание на изначальной противоречивости человеческого характера («Но линия, разделяющая добро и зло, пересекает сердце каждого человека. И кто уничтожит кусок своего сердца?»), он подчеркивает несводимость жизненных явлений к одному общему знаменателю. Однако же, все это служит для Солженицына лишь объяснением нравственных отступлений и преступлений, но не оправданием их. И в «Архипелаге» писатель не отказывается от аввакумовской взыскательности к человеку. Но здесь нравственный суд осуществляет авторитетнейший субъект — сам Автор как персонаж, один из тех, кто на собственной шкуре испытал все ужасы ГУЛАГа, кто буквально на глазах читателя совершил мучительный акт покаяния и медленно прошел по всем ступеням духовного восхождения. И та назидательность, которая всегда чревата нарушением органики художественного целого, здесь, в «Архипелаге», звучит совершенно естественно — она оправдана личным опытом, судьбою, выстраданными убеждениями Автора-персонажа.

И Солженицын-моралист в полной мере использует права, обретенные Автором-персонажем. На страницах «Архипелага» Автор резонерствует, размышляет об общих вопросах (о границах добра и зла в человеке, о сути понятия интеллигентности), он спорит с воображаемым оппонентом «Историком-Марксистом», язвительно иронизирует над «передовым учением». Но прежде всего — он делает фундаментальные обобщения о времени и об обществе, придавленном ГУЛА-Гом («Наша привычка к покорности (...) Мы утратили меру свободы»). И он судит. С сарказмом, а порой и с гневом обличает — за трусость, за предательство, за черствость («Современники! Соотечественники! Узнали вы свою харю?») И он величает тех, кто сумел выстоять, кто поднялся душою над ГУЛАГом — академика Вавилова Николая Ивановича, выдержавшего 400 допросов и не признавшего своей вины, гордого инженера Юрия Венгерского («Если бы все мы были так горды и тверды — какой бы тиран удержался?»), неустанного борца с несправедливостью Анну Скрипникову («Если бы все были вчетверть такие непримиримые, как Анна Скрипникова, — другая была бы история России»).

И все же художественная сущность «Архипелага ГУЛАГ» не остается бесспорной. Главным свойством художественного произведения является его особая целостность, которая преобразует все компоненты текста в эстетическую модель мира. А в книге Солженицына целостный образ ГУЛАГа как «модели мира» должен возникать из относительно самостоятельных проблемно-тематических частей, подчиненных логике исследования карательной системы и ее компонентов, а не логике сюжетного саморазвития художественной реальности и судьбы героя.<sup>6</sup> В такой конструкции образ Автора как персонажа, сюжет его судьбы, динамика его духовной жизни выполняет очень важную роль — он «цементирует» логику исследования органикой своей судьбы. Однако нельзя сказать, что линия Автора прочерчена в книге последовательно и равномерно. Там, где он как персонаж со своей судьбой уступает место хроникеру, комментатору, публицисту, эстетическое единство произведения начинает шататься.

Таковы опасности, которые, по-видимому, таятся в самой структуре художественно-документального произведения.

---

<sup>6</sup> Как отмечает А. Коджак: «Использованный Солженицыным метод сбора материала отразился в структуре книги. Во-первых, огромный эпос оказывается мозаикой. Некоторые разделы открыто автобиографичны, другие состоят из цитат и немногих доступных документов или же реконструируют свидетельские показания очевидцев; третьи представляют собой точное изложение личных воспоминаний, переданных Солженицыну участниками конкретных событий.» (*Kodjak A. Alexander Solzhenitsyn. Boston: Twayne Publs. 1978. P. 136.*)

## 2.

Если в «Архипелаге» эстетический эффект достигался только посредством документа и личного авторского свидетельства, то в «Красном Колесе» писатель стремится создать художественное целое *из сплава* документа с беллетристическим вымыслом (fiction). Свою историческую эпопею Солженицын задумал еще в 1936 году, а непосредственно работал над нею с 1969 года по 1982-83 годы, в окончательном виде это грандиозное полотно составило 10 томов. Практически все, писавшие о «Красном Колесе», разделяют точку зрения, высказанную Э. Эриксоном: «Солженицын пытается здесь совершить нечто необыкновенное, беспрецедентное. Он пытается сохранить верность как природе прозы, так и природе исторической науки»<sup>7</sup> Однако именно «Красное Колесо» Солженицына вызвало самую сильную полемику, мнения критиков разделились. Основным поводом для полемики стала собственно историческая концепция писателя, изложенная в эпопее: объяснение причин революции 1917 года, которую он трактует как историческую катастрофу, его представления о национальном своеобразии России и об основах российской государственности. Одни критики стали называть Солженицына «реакционным, авторитарным, шовинистическим» писателем (Д. Ламбер). Другие утверждают, что «пожалуй, ни одна книга XX века не сокрушила такого числа догм, предрассудков, стереотипов и мифологем с такой некрикливой основательностью и наглядностью, как четыре Узла «Красного Колеса». (Д. Штурман)<sup>8</sup> В принципе, и оценка художественного качества эпопеи Солженицына определяется согласием или несогласием с исторической концепцией писателя. Для не разделяющих эту концепцию романы, входящие в «Красное Колесо», «дидактичны, скучны, напыщенны, тяжеловесны» (Д. Ламбер), для поддерживающих — «это живопись в чистом виде» (Д. Штурман). Высказываемые суждения можно считать предварительными, «пристрелочными», основательное академическое изучение грандиозной исторической эпопеи Александра Солженицына еще впереди. В этих заметках я также остановлюсь лишь на тех проблемах «Красного Колеса», которые связаны с продолжением разработки писателем новой эстетики и поисков им новой поэтики.

А в том, что в «Красном Колесе» Солженицын продвигается дальше в «зону риска» по сравнению с «Архипелагом ГУЛАГ», сомневаться не приходится. Хотя в эпопее Солженицына, в отличие от «Архипелага ГУЛАГ», встречаются вымышленные герои, есть также

<sup>7</sup> Ericson Ed.E. Alexandr Solzhenitsyn :The Moral Vision. Grand Rapids. 1980. P. 118.

<sup>8</sup> Штурман Д. Остановимо ли Красное Колесо? (Размышления публициста над заключительными Узлами эпопеи А. Солженицына) // Новый мир. 1993. № 2. С. 149.

беллетристические сюжеты (отношения Воротынцева с женой, Сани Лаженицына с Ксеньей), однако «человеческое измерение», которое было «конфликтообразующим» принципом в «Архипелаге», здесь, в романах «Красного колеса», не играет решающей роли. Главный предмет эпопеи Солженицына — собственно история, цель писания — правда об историческом событии (катастрофе России в 1917 году), человек же интересен автору не как самоценная личность, а прежде всего как историческая функция. И здесь автор эпопеи «Красное колесо» явно расходится с автором эпопеи «Война и мир». Лев Толстой писал, объясняя принципы своей работы над этим произведением: «Для историка, в смысле содействия, оказанного лицом какой-нибудь одной цели, есть герои; для художника, в смысле ответственности этого лица всем сторонам жизни, не может и не должно быть героев, а должны быть люди. Историк обязан иногда, пригибая истину, подводить все действия исторического лица под одну идею, которую он вложил в это лицо. Художник, напротив, в самой одиночности этой идеи видит несообразность с своей задачей и старается только понять и показать не известного деятеля, а человека»<sup>9</sup>.

Александр Солженицын так не считает. Он полагает — то, что Толстой объявляет сугубой прерогативой историка, тоже может обрести художественное качество. И для того, чтобы добиться превращения исторического повествования в художественную реальность, автор «Красного колеса» проявляет огромную изобретательность.

Прежде всего, это проявилось в выборе жанровой формы. Все исследователи справедливо говорят о синтетичности жанровой структуры «Красного Колеса», но несомненно, что конструктивной доминантой этого произведения, которая и позволяет собрать под одной крышей множество разнообразных жанров, является *летопись*, этот едва ли не самый специфический жанр русской словесности<sup>10</sup>. Жанровая форма летописи, которую избрал Солженицын в качестве главного конструктивного принципа, традиционно обладает определенными свойствами, ставящими ее на границе между историографией и искусством. Американский славист Эндрю Вахтель, рассматривающий «Красное Колесо» как возрождение традиции русских исторических летописаний, начиная с карамзинской «Истории государства Российского» (исследователь называет их в соответствии с западной терми-

<sup>9</sup> Толстой Л. Несколько слов по поводу книги «Война и мир» // Толстой Л. Собр. соч. В 20 т. Т. 7. М., 1963. С. 385.

<sup>10</sup> О жанре летописи как об «объединяющем жанре», как о «жанре-ансамбле», органически включающем в себя множество иных жанров, сочетающем повествования о прошлом и текущие подневные записи, достоверные истории и домыслы, см.: Лихачев Д. С. Русские летописи и их культурно-историческое значение. М.-Л., 1947; *его же*. Развитие русской литературы X-XVII веков. Л., 1973. С. 50-52.



нологией «хрониками»), в этой связи пишет: «Занимая архаическую позицию хроникера, Солженицын отвергает тем самым формальные ограничения и эстетические ожидания, связанные как с беллетристической, так и историографией (хотя и при этом он следует русской традиции смешения этих жанров). (...) Как всякие хроники, его романы написаны не ради эстетического наслаждения, а скорее ради определенных (скрытых или явных) политических целей. (...) Возрождая традиции хроник, Солженицын, по-моему, надеется избежать как требований, предъявляемых к эстетически сбалансированному литературному текст, так и к объективным историям»<sup>11</sup>.

Стержневой осью любой летописи являются «погодные записи». И Солженицын выстраивает весь событийный ряд в своей исторической эпопее строго по «летам» — как «повествование в отмеренных сроках». Но из четырех лет, в течение которых протекали исторические события (с августа 1914 по начало мая 1917 года), он выбирает для своей летописи только четыре Узла: «Август четырнадцатого» — с 10 по 21 августа, «Октябрь шестнадцатого» — с 14 октября по 4 ноября, «Март семнадцатого» — с 23 февраля по 18 марта, «Апрель семнадцатого» — с 12 апреля по 5 мая (все — по старому стилю). Автор объясняет выбор именно этих «узлов» объективными причинами: «Я выбираю эти точки главным образом там, где внутренне определяется ход событий, не внешние обязательно события, а внутренние, — те, где история поворачивается или решает»<sup>12</sup>. Но колоссальная плотность событий создает и особое эмоциональное напряжение, которое не может не передаваться читателю. И это напряжение усиливается к третьему и четвертому Узлам, когда хроника событий приобретает лихорадочный характер, буквально стенографируя адскую суматоху тех дней, когда совершилась революция.

Далее, поскольку хроникальная канва в «Красном Колесе» дана с «разрывами» Узлов, А. Солженицын изыскивал специальные средства, которые позволили бы ему с максимальной полнотой охватить всю историческую панораму, создать целостную полифоническую картину переломного времени. В интервью с Никитой Струве писатель упоминает о восьми видах повествования, которые он использовал в «Красном Колесе». На самом деле их даже больше. Это

1. собственно сюжет хроники, образуемый сцеплением исторических событий и поступков реальных исторических деятелей;
2. портретные очерки исторических фигур (от памфлетно заостренного психологического портрета Ленина, почти академического

<sup>11</sup> *Wachtel A.B.* An Obsession with History: Russian Writers Confront the Past. Stanford, California. 1994. P. 215, 218.

<sup>12</sup> Александр Солженицын: телеинтервью на литературные темы с Н.А. Струве. Париж, март 1976 // Лит. газета. 1991, 27 марта. С. 9.

очерка жизни и деятельности П.А. Столыпина до кратких сведений о Богрове, его убийце);

3. собственно авторские аналитические обзоры (субъективная хроника событий и комментариев к ней, «обзор военных действий за 14 августа», анализ действий Временного правительства);

4. документы (телеграммы официальных лиц, «от штаба Верховного Главнокомандования», «письмо Распутина государю», «обмен письмами между царем и царицей», листовки, воззвания, «справка причту Благовещенской церкви», донесения в Военную комиссию, «Срочное сообщение всем от Исполнительного комитета Рабочих и Солдатских депутатов» и т.п.);

5. подборки из газет («Вскользь по газетам», а иногда с указанием политической ориентации издания — «по «Известиям СРКД», «по социалистическим газетам», «по свободным газетам», «по западной прессе»);

6. картины социальной жизни (от развернутых бытовых новелл о рабочей среде и деревенском быте до кратких уличных сенок — «На Петроградской улице», «Фрагменты народопрравства» и др.);

7. то, что автор вводит под рубрикой «Экран»: это тоже фрагменты событий, но в высшей степени динамизированные не только по содержанию, но даже по ритмическому строю дискурса, порой даже графически размещенные, как стихотворные тексты;

8. лирические медитации повествователя (своеобразные стихотворения в прозе), здесь чаще всего содержанием движет не логика мысли, а развертывание экспрессивного образа — в высшей степени показательна медитация «Красный крест...», где «крест всемирного милосердия», сдвинутый по оси, вращаясь все быстрее, «рябит — и сливается! — в красное колесо» («Март семнадцатого», глава 453)<sup>13</sup>;

9. народные изречения (поговорки, пословицы, частушки), строки из стихотворений — в роли своеобразных (чаще всего иронических и саркастических) резюме к главам;

10. «Из записных книжек Фёдора Ковынёва» — симбиоз бытовых сенок, пейзажных зарисовок, «пошехонских» рассуждений, афоризмов, дающих представление о народных нравах и народном менталитете;

11. «персональные» сюжеты судеб вымышленных героев — поручика Воротынцева и Саши Ленартовича в их отношениях с историческими событиями;

12. цепочка внутренних монологов женщин (Алины, Ксеньи, Ликони), переживающих «личную жизнь».

Это, собственно, и есть те жанры (литературные и речевые), из которых Солженицын соорудил грандиозный «жанр-ансамбль» своей летописи, своего «повествованья в отмеренных сроках». «Персональ-

<sup>13</sup> Стоит заметить, что в предшествующем Узле («Октябрь шестнадцатого») образ красного креста еще не вызывал трагические ассоциации, а наоборот, служил источником скабрезной шутки, которую занес в свою записную книжку очеркист Федор Ковынев: «Крест на крест: георгиевский кавалер, поручик, — и сестра милосердия». Но глумление над крестом — это тоже знак распада.

ные» сюжеты судеб вымышленных героев, равно как и переживания героинь, занимают в событийном течении эпопеи весьма незначительное место. Жажда «личной жизни», которой так проникнуты женщины, выглядит чем-то претенциозно неуместным в сопоставлении со свершающимся историческим действием: «Но ты сравни всё-таки, сравни, — потерянно говорил он, — масштабы нашей семейной жизни и тех событий, которые волочат нас всех за шиворот. И есть долги...», — увещевает Воротынцев Алину. А участие в эпическом сюжете того же Воротынцева, как и других вымышленных героев, Солженицын намеренно свел к минимуму: «Семейные линии, личные линии даны пока что очень немного, — рассказывал писатель в 1976 году, когда были закончены только два Узла, — но они и все время будут не на первом месте, потому что главная цель показать ход русских событий, а личные судьбы, они очень наполнены для самих персонажей, для людей, а на ход истории не всегда влияют»<sup>14</sup>. В сущности, из двенадцати видов повествования только первый можно считать органической формой воплощения саморазвития изображаемой реальности, да и то с определенными оговорками (ибо душевная жизнь многих реальных исторических лиц, действующих в пространстве эпопеи, остается terra incognita для повествователя). А все же остальные виды повествования (их девять) представляют собой *риторические* способы систематизации материала. При помощи этих приемов автор «Красного колеса» старается восполнить крайнюю слабость собственно сюжетного саморазвития художественного мира связями конструктивными (архитектоническими), иными словами — возместить явную неразвитость организмики художественного мира организацией повествовательного текста. О рискованности подобной тактики сам А. Солженицын писал, когда анализировал роман Юрия Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара»: «Автором движет проработанная схема и почти нигде порывистое чувство (...) А нет силы чувства — так и исторические сопоставления не вызывают мурашек», и далее — «получается слишком разумная схема»<sup>15</sup>.

Главная же опасность состоит в том, что архитектурные приемы податливы организующей воле автора-творца, они могут служить конструктивными блоками любой умозрительной концепции, а органическое саморазвитие мира, в основе которого лежит конфликтное со-бытие человеческой души с реальностью, способно сопротивляться умозрительному замыслу, вносить в него коррективы (вспомни-

<sup>14</sup> Александр Солженицын: телеинтервью на литературные темы с Н.А. Струве. Париж, март 1976 // Лит. газета. 1991, 27 марта. С. 9.

<sup>15</sup> Солженицын А. О «Вазир-Мухтаре» Юрия Тынянова // Новый мир. 1997. № 4. С. 195, 197.

нается пушкинское признание про то, что Татьяна с ним, автором, «удрала штуку: она взяла и вышла замуж»). Так что Алина с ее требованием «личной жизни» и даже смешная Ликоня, млеющая в ожидании встречи со своим кумиром, не такие уж и незначительные фигуры в этом летящем в тартарары мире с его кровопролитными войнами и разрушительными революциями...

Но, возможно, при определенных условиях риск автора «Красного колеса» оправдает себя: либо в те времена, когда вновь крайне обострится потребность в историческом знании, и фактическая значимость документального материала опять обретет ценность эстетического феномена; или — наоборот — когда информационная емкость исторического факта настолько утратит свою значимость для читателей, что на первое место в нем выступит семантика «вечного», то есть когда конкретное историческое знание превратится в мифологию, а хроника исторического события превратится в сюжет о судьбах человека, народа, человечества. Вероятно, судьбу «Красного колеса» решит Большое Время — лишь оно определит место этого произведения в культуре: то ли в ряду многочисленных субъективных версий исторического катаклизма 1914-1917 годов, то ли среди великих художественных эпопей человечества.

Однако эксперименты, которые в своих новых произведениях (мемуарах, «двучастных рассказах») продолжает Александр Солженицын «на стыке» истории и искусства, поиски им разных комбинаций документа и вымысла очень существенны. Прежде всего, в них с особой силой проявляется творческая индивидуальность писателя, который обладает удивительным даром превращать буквально вчерашние события в напряженные сюжеты, биографии реальных лиц — в судьбы колоссальной емкости, их отношения между собой в духовно значимые конфликты<sup>16</sup>. (Сохраняя при этом прямой контакт с внехудожественной действительностью, острое чувство подлинности!) А кроме того, эти эксперименты обогащают художественную культуру — и творческими обречениями, и опытом проб и ошибок.

© Лейдерман Н.Л., 2002.

---

<sup>16</sup> Показательный пример. Мемуары Солженицына «Бодался теленок с дубом. (Очерки литературной жизни)» (1974), где автор рассказывал о еще дымящихся событиях, связанных с его борьбой против цензурного и политического гнета, где фигурируют известные писатели (А. Твардовский, К. Симонов, К. Федин и др.), совписовские начальники, сотрудники редакции «Нового мира», и вызвавшие — именно как документальное свидетельство — обиды одних, возражения других, в критике были восприняты совсем иначе. Борис Парамонов назвал это произведение «наиболее удавшимся романом Солженицына» (*Парамонов Б.* Мандельштам о Солженицыне // Независимая газета. 1992, 12 февраля. С. 8), а Виктор Чалмаев уточнил — «роман, притворившийся мемуарами» (*Чалмаев В.* Александр Солженицын: жизнь и творчество. М., 1994. С. 177).