

противоборство философских, этических, социально-политических и других идей является лишь одной из сфер художественного мира Солженицына — важной, необходимой писателю, но не единственной и не главной. Да, действительно, почти все важнейшие, сквозные для творчества этого автора идеи выражены в риторической форме, в обнаженном декларативном виде, но прямой номинацией писатель никогда не ограничивается и заключает эти же идеи в образную «упаковку», находит для их воплощения множество чисто эстетических форм и средств. В этом случае о простом «дублировании» не может быть и речи, так как ассоциативно-образно, метафорически, символически воплощенная идея не просто повторяет свой напрямую озвученный автором-повествователем или персонажами плоскостной логико-понятийный вариант, а существенно усложняет и углубляет его, делает объемным, многомерным, многозначным, по сути неисчерпаемым. Так что применительно к идейной сфере эпопеи «Красное Колесо» можно говорить о синтезе образно-художественного и рационально-логического мышления.

© Урманов А.В., 2002.

Н.М. ЩЕДРИНА

Московский университет Натальи Нестеровой

## **ПРИРОДА ЖАНРОВОГО СИНТЕЗА В «КРАСНОМ КОЛЕСЕ» А. СОЛЖЕНИЦЫНА**

*В статье идет речь о синтезе в рамках эпоейного начала: исторического, историософского, художественно-документального повествования, также говорится об использовании А. Солженицыным в «Красном Колесе» элементов драмы и кинематографа.*

Во второй половине 60-х — середине 80-х годов XX века показательны изменения в жанровых системах русской литературы, связанные с укрупнением прозы, с усилением эпической тенденции в литературе, с явлениями художественного синтеза и взаимодействия, с обращением писателей к мифологии и условности, углублением документальности, возрастанием философского потенциала прозы и народно-смеховых традиций в ней. Наметившаяся линия активизировала выход масштабных полотен: трилогии К. Симонова «Живые и мертвые», тетралогии Ф. Абрамова «Братья и сестры», «Последнего поклона»,

«Проклятых и убитых» В. Астафьева, «Блокады», «Победы» А. Чаковского, «Пирамиды» Л. Леонова.

Также происходил процесс взаимодействия романной формы с другими жанрами, результатом стало появление в 70-е годы «повествования в рассказах» «Царь-рыба» В. Астафьева, «романа-эссе» «Память» В. Чивилихина и др.

Принимая во внимание и существующую (но во многом условную) разницу между такими жанровыми формами, как эпопея и роман-эпопея<sup>1</sup>, необходимо отметить, что в искусстве XX века романная и эпопейная традиции чаще предстают в синтезированном виде. Как замечено было В. Синенко, синтез и дифференциация жанров — две стороны одного явления, связанного с изменениями в жанровой системе современной литературы, с поисками новых путей в искусстве, со сдвигами в эстетических представлениях общества<sup>2</sup>.

«Красное Колесо» А. Солженицына (1936, 1969-1973, 1975-1990) вписывается в сложившуюся в литературном процессе 70-80-х годов традицию. Исследователи обращали внимание на глубоко новаторскую художественную структуру произведения (Р.О. Якобсон, Л.В. Лосев и др.), не обойден был другими учеными вопрос о его жанровой природе. Без детальных доказательств «повествование об отмеренных сроках» причисляли к роману-эпопее (Т. Клеофастова, Ж. Нива); отыскивали в ее рамках структурные доминанты: Т.И. Дронова — контрапунктный характер историсофского и полиисторического романа (См. сб.: А.И. Солженицын и русская культура. Саратов, 1999); А.В. Урманов — эффект объемности, идущий от природы «стереофонического романа» (*Урманов А.В. Поэтика прозы Александра Солженицына*. М., 2000); П.Е. Спиваковский — «полифонию перцептивных миров» (*Спиваковский П.Е. Феномен А.И. Солженицына: новый взгляд*. ИНИОН РАН. М., 1998); Н. Лейдерман, М. Липовецкий — «жанровую форму летописи» (*Современная русская литература*. В 3-х кн. Кн.1: Литература «Оттепели» (1953-1968): Учебное пособие. М., 2001). Как видно, большинство ученых исходили из романного начала «Красного Колеса». Но немаловажным является авторское определение произведения, в котором к более очевидному для большинства добавлено — «историческое». «Красное Колесо» действительно содержит все канонические атрибуты исторического жанра, мы видим: значительный по глубине исторический период в судьбе России (с 80-х г. XIX в. до апреля 1917 г.), в центре повествования исторические личности, определявшие судьбу отечества (Николай II, Столыпин, Ле-

<sup>1</sup> Русская литература. 1976. № 1. С. 5.

<sup>2</sup> *Синенко В.С.* Особенности жанровой системы современной советской литературы. Уфа, 1986.

нин, Самсонов и др.); присутствие дистанции между сложившимися событиями и временем их отображения, что позволяет говорить о соотношении прошлого и настоящего; документальность изложения, органично сочетающаяся с художественностью и историческим колоритом; доминирующий историзм как философская основа жанра.

Но эти традиционные, устоявшиеся жанровые доминанты, к сожалению, не могут адекватно выразить всю многоцветность и масштабность полотна «Красного Колеса», что и стало поводом для Н. Струве высказать мысль о «доселе не существующей разновидности исторического романа», назвав его «историческим сверхроманом»<sup>3</sup>. Как нам кажется, сверхроманом оно становится благодаря усилению авторского начала, влияющего на весь строй произведения и по сути организующего его концепцию. Авторское видение служит своеобразным камертоном в поисках главных особенностей, его метаисторических и метафизических измерений, выраженных в философии истории. Наиболее часто упоминаемые в «Красном Колесе» мыслители: Аристотель, Платон, Сократ, Демокрит, Эпикур, Фома Аквинский, Марк Аврелий, Декарт, Томас Мор, Компанелла, Макиавелли, Монтень, Вольтер, Беркли, Фрейд, Хомяков, Авенариус, Плеханов.

Философия истории А. Солженицына — крупное оригинальное явление, требующее специального изучения. Построенная на притии и одновременно на неприятии некоторых позиций Н. Бердяева, И. Ильина, Г. Флоровского, но в большей мере на столкновении с ними, его философия «устремлена» на государственное переустройство России. Россия мыслится автору «повествования в отмеренных сроках» как возрождающая себя и весь мир, «славянофильская Россия», писатель, по словам Ж. Нива, «на пути отвоевывания подлинной русскости»<sup>4</sup>. А. Солженицын выступает против русских либералов. Возможно, в этом он сродни К. Леонтьеву, который считал, что «троянский конь, внутри которого сидят свобода, равенство, братство, всеобщее благополучие и остальное», уже идет в Россию. Либералы и демократы встретят его обязательно и введут под уздцы, «радость же и счастье будут столь же велики, сколь горькими и тяжелыми последствия, которые скрыты под его лживой личиной»<sup>5</sup>.

Призывая на суд славянофилов и либералов, К. Леонтьев считал, что либералы вконец запутали Россию своими «европейскими» реформами. Уничтожая вековой уклад русской жизни, они стали невольными сеятелями зла»<sup>6</sup>. Философ предсказывал, что этот новый строй

<sup>3</sup> Русское зарубежье в год тысячелетия крещения Руси. М., 1991. С. 391.

<sup>4</sup> Дружба народов. 1990. № 5. С. 240.

<sup>5</sup> Леонтьев К. Как надо понимать сближение с народом? М., 1991. С. 8.

<sup>6</sup> Там же.

возьмет верх над всеми гражданскими идеями и порядками в России, но «не в здоровой и безобидной форме новой и постепенной государственной организации, а среди потоков крови и неисчислимых ужасов анархии»<sup>7</sup>. Попеременно кровью и мирными реформами он создаст «новое неравенство» и «новую разновидность развития». Солженицын в своих романах художнически развил эти мысли и подтвердил, что социалисты обманули — не дали равенства и свободы всем, а создали свой государственный организм, более жесткий и деспотичный, чем самодержавие. К. Леонтьев наиболее остро сформулировал разрыв между народом и космополитической элитой и считал, что если пренебречь оттенками, то русское общество можно разделить на две половины — народную, которой неведомо ничего, кроме русского, и космополитическую, которая не знает ничего русского. У Леонтьева мы находим, с одной стороны, мысль о том, что либерализм, по сути своей, враждебен национальным традициям и повсюду разлагает нацию медленно и сообразно законам, но наверняка, а с другой — что «прогресс» может быть попятным движением во всех планах. Эту идею Солженицын подхватил и развил. Философское сознание писателя сильно политизировано в силу объекта размышления, ибо к вечным философским категориям в его концепции «примешивается» реальный человеческий опыт.

«Красное Колесо» построено на парадоксальном историческом смещении российской истории — той, которую проповедовали в официальной идеологии, и той, которая на самом деле происходила. История, по мнению А. Солженицына — действенная категория, которая должна «служить» нации. Историческая эволюция «сметена» исторической трагедией. История в «Красном Колесе» не только предмет изображения, но и главный герой повествования. Это философский образ, наделенный метафоричностью, развернутый в большое пространство. Раскрытию философии истории А. Солженицына служат не только факты и документальные источники, философские концепции и учения видных мыслителей, но и заимствованные библейские сюжеты, евангельские мотивы. Художественная философия зиждется и на экзистенциальной проблематике, «вечных» вопросах бытия: любви, жизни, смерти, быстротекущего времени, созидания, дружбы и одиночества, мечты и разочарования. Расширению творческого освоения истории способствует «личностная» позиция писателя-историка.

«Красное Колесо» — это роман «авторских идей», рождающий и одновременно разрушающий мифологический пласт. Писатель берет сотворенные и жившие в сознании советского человека мифы о рус-

---

<sup>7</sup> Леонтьев К. Указ. соч. С. 8.

ских революциях: Первой — 1905 года и Февральской — 1917 и использует печатные материалы того времени, суждения о февральских днях Л. Андреева, Ф. Сологуба, А. Амфитеатрова, А. Философова, А. Блока, А. Серафимовича, П. Струве, Н. Чхеидзе, выдержки из «Русской воли», «Нового времени», «Биржевых ведомостей», в тексте «Марта Семнадцатого» появляется глава 546 «Февральская мифология», раскрывающая историческое явление. В этой части романа скрыт глубокий авторский подтекст и ирония: мифы священны, не всем доступны, в них верят. Называя главу «Февральской мифологией», писатель использует еще один оттенок понятия «мифология»: мифу всегда присущ объяснительный [этимологический] элемент, связь с какой-то чертой действительности. Для «объяснения мифа» о Феврале появляются такие действующие лица, как «крупная немецкая партия», «высокопоставленные иуды», «дворцовая камарилья», «царство Каинов», «времена Иуды Искарриота», «переодетая полиция», «псы мракобесия», «шпатуны и предатели», «гомерическое пьянство», «гласный суд», «диктатура безумия», «бесовское царство». Апофеоз характеристики этого страшного времени вытекает из повествования фельетониста Александра Амфитеатрова, приведенного в романе: «Царь вышел глупый-преглупый. Рожденный быть безголовым, инстинктивно был недоволен: зачем ему голова... Полная нечувствительность к эмоциям нравственного восприятия. Опасный неврастеник, может быть даже параноик... Дегенеративные начала несомненно переданы Александрой Федоровной всем своим детям... Россия может считаться счастливой, что отделалась от Александры Федоровны так дешево»<sup>8</sup>. Очевидно, это отрывок из книги фельетонов Амфитеатрова о царской семье — «Господа Обмановы». Еще в 1978-79 гг. Солженицын пришел после исторических разысканий к осуждению Февральской революции 1917 года, «либеральной революции», как он ее назвал. «Вот это и есть, — говорит писатель, — одна из центральных легенд. Если вникнуть в повседневное течение февральских дней, в каждую мелочь и во всю реальную обстановку, то сразу становится ясно, никуда, кроме анархии, она не шла. Она заключала противоречие в каждом своем пункте. Поразительная история 1917-го года — это история самопадения Февраля. Либерально-социалистические тогдашние правители промотали Россию в полгода до полного упадка»<sup>9</sup>.

Романную структуру «Красного Колеса» трансформируют многочисленные публицистические отступления. Большая их часть посвя-

---

<sup>8</sup> Солженицын А.И. Красное Колесо. Повествование в отмеренных сроках в 4 узлах. В 10 т. М., 1993-1997. Т. 7. С. 543. В дальнейшем цитируется по этому изданию, в скобках указан том и страница.

<sup>9</sup> Дружба народов. 1990. № 5. С. 240.

цена историческому пути России и личности государственного лидера, реформатора Столыпина. «В истории самые трудные линии действия — по лезвию, между двух бездн, сохраняя равновесие, чтобы не свалиться ни в ту, ни в другую сторону. Но они же — и самые верные: между двумя революциями, между двумя враждующими массами, между двумя посредственностями и пошлостями» (2, 201).

Художник и публицист, Солженицын изобразил в своем романе две стороны тогдашней действительности: страну, полную неисчерпаемых возможностей, и пробуждающиеся для их осуществления силы, подтягивающие это возрождение; общество, готовое не только строить, но и губить. Рисуя объективную картину состояния старого режима, Солженицын как бы «подбрасывает» читателю ранее знакомые ему сомнения в действиях революционных партий, он показывает необдуманность шагов как правых, так и левых элементов, разлагающих Россию, которую надо было строить, а не разрушать. И тем самым утверждает мысль о необходимости реформирования государства: «...такие благородные изменения уже начинались при Александре I, но предусмотрительно были отвергнуты и покинуты: победа над Наполеоном затмила умы александровским мужикам» (2, 200).

«Быть может, главная причина, по которой рушатся государственные системы: круги, привыкшие к власти, не успевают — потому что не хотят уследить и поспеть за изменениями нового времени: начать благоразумные упрёки еще при большем перевесе сил у себя... Мудр тот, кто уступает, стоя при оружии, а не опрокинутый навзничь. Начать уступать — это ведь трудно для человеческой натуры» (2, 200), — размышляет автор.

В России должна была появиться личность, которая взвалила бы на себя весь этот нечеловеческий груз реформ. Ею оказался П.А. Столыпин. «Главный узелок нашей жизни, все будущее ядро ее и смысл, у людей целеустремленных завязывается в самые ранние годы, часто бессознательно, но всегда определенно и верно. А затем — не только наша воля, но как будто и обстоятельства сами собой стекаются так, что подпитывают это ядро» (2, 165). Авторские отступления о «вечных проблемах России», «людях земли», о том, «как легко с лакированной трибуны XX века поставить неторопливую, прожеванную, проголосанную законность выше вопиющей неотлагаемой нужды», как «не всякому даже в жизни раз дается такой день публичного беззащитного позорища «медленной казни» служат раскрытию личности Столыпина. Не раз проводится в романе авторское сравнение Столыпина с Петром I: «Это опять был Петр над Россией — такой же энергичный, такой же неутомимый, такой же радетьель производительности народного труда, такой же преобразователь, но с мыслью иной, и тем отличался

от императора Петра... [и далее дается авторское резюме]. Линия Столыпина стала кристаллизующим стержнем и к нему притягивались по всей России все те образованные — увы, уже — еще? — немногие, в ком сохранились непостыженные остатки или раскрывались неуверенные начатки русского национального самочувствия и православной веры» (2, 221).

Повествователь стремится к итоговым заключениям. Например, глава 73 «Августа...» завершается глубокими размышлениями писателя о параличе власти, следовавшем после безответственного отношения царя к убийству Столыпина, о предательстве Государственного Совета, в чьих руках была судьба страны: «Да куда ж им было соревноваться с революционерами? Те жертвовали своими жизнями в 18-25 лет, шли на безусловную смерть, только бы выполнить задуманное. Эти — в 40-50 и даже в 70 лет почти поголовно думали об одной карьере, а значит — о своем непременно сохранении для нее. Думать о России — среди них было почти исключение, думать о кресле — почти правило...

Как же могли они не проиграть России? Все их служебные помыслы были напряженное слежение за системой перемещений, возвышений и наград — разве это не паралич власти?... Они от Седьмого года и до Семнадцатого не несли сознания полной опасности, наступила революция — они не имели присутствия духа даже для самозащиты...

Эта медленная история поощрения убийц — открывается тем, кто не отгораживается видеть. Каждое милосердие к своре — омертвляло государство» (2, 341).

Авторскими заключениями, как правило, завершается либо глава, либо романная судьба героя: «Выстрел для русской истории несколько не новый. Но такой обещающий для всего XX века» (2, 247). Иногда подобные концовки носят отвлеченно публицистический и открыто моралистический характер, ориентированный на будущее. Например, о реформе Столыпина автор говорит так: «... это самый полный связный стройный план переукладки России, когда либо высказанный в нашей стране» (2, 194).

В качестве определяющего признака жанра солженицынского повествования выступает документальность. Характер ее проявления может быть самым различным: от выборочного знакомства с документом до тщательного изучения всей совокупности материала, от широкого включения в текст произведения документов до воссоздания на их основе образов и событий.

Для Солженицына в «Красном Колесе» важно, сохраняя достоверность документа, выявить его эстетическую сущность. Документ

для него ассоциируется с многими явлениями жизни, понимается и как отдельное звено в цепи исторических событий, и как средство выражения авторской концепции.

В композиции документ выполняет одну из ведущих функций. В «Красном Колесе» используется цитирование печатных источников, комментирование документа как факта эпохи. Через документ Солженицын передает «голос времени» на рубеже веков — голос революций 1905 года и Февральской. Например, в первом «узле» документ способствует воспроизведению хронологии военных событий. Писатель цитирует фрагменты из посланий союзнических держав к Николаю II, содержащие просьбу к русским о немедленном выступлении на Берлин. Документы воспринимаются и как предвестники военных действий. Положение русской армии, ее потери победы в упорных сражениях отражены в записках штаба и управления Верховного Главнокомандующего и в телеграмме на имя императора. Хронологическая цепь документов придает «Красному Колесу» стройность и убедительность.

Наряду с другими средствами документ используется как акцент к характеристике героя, как средство особого эмоционального воздействия на читателя. Солженицын цитирует письмо Распутина Государю, посланное из сибирской больницы, содержащее скорбь и тревогу за Россию, тонушую в крови: «Милай друг еще раз скажу грозна над Расеей беда горя много темно и просвета нету. Слес то море и меры нет а крови? что скажу? Слов нету неописуемый ужас. Знаю все от тебя войны хотят и верная не зная что ради гибели. Тяжко Божье наказание когда ум отымет. Тут начало конца. Ты царь отец народа не попусти безумным торжествовать и погубить себя и народ. Вот Германия победят а Расея? Подумать так воистину не было от веку горшей страдалицы вся тонет в крови. Велика погибель без конца печаль.

Григорий» (2, 455).

Обобщающим свойством, зачастую скрытым подтекстом, обладают многие документы, появляющиеся на страницах романа.

Говоря о тенденциях синтеза в литературе романного типа, нельзя не учитывать и формы разграничения, и усложнения, и даже распада жанра. В «Красном Колесе» такое явление можно наблюдать. В десятитомном повествовании Солженицын использует приемы совершенно другого рода, промежуточного между эпосом и лирикой, — драму. Как известно, «Красное Колесо» состоит из двух названных автором «действий»: первое — «Революция», куда входят три «узла» — «Август Четырнадцатого», «Октябрь Шестнадцатого», «Март Семнадцатого»; второе именуется «Народоправство», состоящее из последнего «узла» — «Апрель Семнадцатого». Используя такое разделение, писатель шел

по пути расширения границ повествования, повышая тем самым эмоциональную выразительность картин истории.

Исходя из реальной постановки Мейерхольдом в Императорском театре драмы Лермонтова «Маскарад», Солженицын идет к обобщению: революция — «маскарад», «маскарад» как драма жизни и судьбы.

Мотив маскарада<sup>10</sup> в «Красном колесе» А. Солженицына начинается на страницах «Августа...» в главах о Столыпине. Он приобретает характер «потехи»: на заседаниях государственной Думы ее члены — противники реформ — устраивают «бал», где каждый из его участников имеет свою маску. В баталиях и сменах одной Думы другой этот мотив находит свое продолжение в малоподвижном втором «узле» «Октября Шестнадцатого».

В третьем «узле» для Солженицына важен не столько факт театрализованной постановки премьеры «Маскарада» как «праздника модернистского стиля» для тех, кто «доказал понимание тонкостей сцены и мог вести диалог на восхитительных актах», сколько зрелище всех и для всех, и актеров, и зрителей. «Приобщение» читателей к «Маскараду» происходит через судьбу красавицы Ликони, говорят, а затем после спектакля вспоминают о нем и другие герои произведения. Солженицын вводит в роман несколько сходных мотивов: любви Саши Ленартовича и Ликони; трагедии как разрушения; крушения надежд при сокрытом лице, спрятанном под маской.

Наконец, в «Марте...» идет «игра» в революцию во время февральско-мартовских дней 1917 года. Сцена «спектакля» чрезвычайно расширена. От подмостков императорского театра до резиденции Думы и Комитета Советов в Таврическом дворце, от Ставки главнокомандующего до помещений Зимнего дворца, от уличных собраний и митингов до помещений императорского железнодорожного состава. Центр «маскарада» — революция. В нее «играют» политики, члены Государственной Думы, представители различных партий.

Действие «маскарада»-революции происходит в театрализованной обстановке: офицеры разбивают двуглавых орлов, спарывают с погон царские вензеля, радостно именуют отрекшегося императора «полковником», режут окорок шашкой.

В Таврическом дворце — главной бывшей цитадели Государственной Думы, а теперь революции, — Солженицын создает обстановку «человекокружения». Снуют «переодетые городовые», «барышни, по виду фармацевтки, акушерки», «раздаются листки и брошюры до этих дней нелегальные». Дума оказалась «зажата» в углу коридора в

---

<sup>10</sup> Подробно об этом см.: Метафоризация мотива маскарада в романе А. Солженицына «Красное Колесо» // Литература «третьей волны». Самара, 1996. С. 100-113.

двух комнатах, там, где раньше находилась канцелярия. «Царствуют» будущие члены Временного правительства и Совета рабочих депутатов. В этом же здании содержится и арестованное царское правительство.

Происходящие в Таврическом дворце, на улицах, в Ставке события напоминают театрално-зрелищные формы, которые тяготеют к народно-площадной карнавальной культуре. Такие ситуации в романе находятся на границах искусства и самой жизни. В сущности, это — сама жизнь, но оформленная особым игровым способом.

Кульминацией «игры в маскарад» в романе можно назвать историческое отречение Николая II от власти, в котором все присутствующие выступают в «масках», скрывающих свое истинное лицо. Их внешний вид, поведение имеют целью скрыть внутреннюю сущность. Эти «маски» воплощают игровое начало жизни, связаны с переходами и метаморфозами. Они окутаны какой-то особой атмосферой.

У «маскарада отречения» есть своя динамика. Николай II воспринимается в этой ситуации как марионетка. А «маски» готовы такой ситуацией управлять. Государь, по мысли автора, в этой сцене не имел «ни своего пространства, ни власти» (6, 616). Все, о чем он хотел узнать, вплоть до поступков, шло через генерала Рузского.

Возникает своего рода момент вседозволенности, при котором получает развитие изменение своего внешнего облика, «переодевание» (термин М. Бахтина). Солженицын внимательнейшим образом описывает утренний наряд Николая II в день отречения. После завтрака Государь, «одетый в любимый темно-синий кавказский бешмет с погонами пластунского батальона и своими полковничьими звездами, перепоясанный тонким темным ремешком с серебряною пряжкой и кинжалом в серебряных ножнах, в костюме воинственном, а с душою опавшей...», (6, 617) принял в зеленом вагоне трех генералов. И сразу попал «во власть» настаивающих на отречении. Ответом на это были две телеграммы с согласием царя: одна — в Ставку, другая — в Думу.

Когда же царь узнает, что к нему едет делегация, в его мыслях возникает ситуация «обратности»: возможно обойтись и без отречения? Свита настаивает, чтобы Государь отобрал у Рузского телеграммы: «Это какая-то интрига ... он [Рузской] пошлет и совершит отречение обманом» (6, 659).

Затем Солженицын воспроизводит момент абсурда, когда пришедший генерал Воейков выкатив глаза стал объяснять, «что Государь не имеет права отказываться от престола только по желанию думского Комитета да главнокомандующих фронтами. Просто вот так — в вагоне, на случайной станции, отречься — перед кем? почему?!» (6, 658).

Наконец, зрелищной, со всеми атрибутами и аксессуарами, выглядит заключительная сцена отречения. Писатель скрупулезно описывает «обличие» присутствующих. Государь вошел «не обычной своей молодой легкой походкой... стройный, как всегда, еще и в пластунской серой черкеске с газырями в полковничьих погонах. Лицом он был отменен» (6, 716). «Худой глубоколетний желтовато-седой генерал с аксельбантами», министр Двора граф Фридерикс, «был безупречно наряжен, и портреты трех императоров в бриллиантах на голубом банте напоминали дерзким депутатам, куда они явились» (6, 715).

Прибывший на переговоры думский депутат Шульгин ощущал себя «совсем не к императорскому приему, не вполне помыт, не хорошо побрит, в простом пиджаке, уже четыре дня в таврическом сумашестве» (6, 716). Гучков вел себя как «победивший полководец, приехавший диктовать мир». «Неприглашенный коренастый генерал» Данилов желал «протолкнуть царя через предстоящую хлябь колебаний и сомнений» (6, 717). «Они сошлись как лица несомненные и в обстоятельствах несомненных», — замечает Солженицын: Гучков, Шульгин и Рузский.

Поединок царя с генералом Рузским, «укравшим» отречение, заканчивается победой. Но когда телеграммы вновь оказываются у Николая, в романе вновь возникает ситуация абсурда: граф Нарышкин, «ведший запись беседы», принесший из канцелярии «нужный свод законов Российской империи», не нашел в нем «раздела об отречении вообще». «Двадцать лет боролись, желая ограничить или убить царя, — никто не задумался о законе, вот штука», — произносит повествователь. В конце всего «представления», после подписания отречения, государь обыденно и иронично замечает: «Как долго они меня задержали!» (6, 731).

Вновь мотив «маскарада» в романе Солженицына возникает в тот момент, когда находящийся в Швейцарии Ленин, получив известие о начавшейся в России революции, решает туда вернуться. В его сознании вдруг всплывают сцены-воспоминания недавно происходившего в Цюрихе «дурацкого карнавала»: «перли оркестры в шутовских одеждах, отряды усердных барабанщиков, пронзительных трубачей, то фигуры на ходулях, то с паклевыми волосами в метр... катили на колесах карусели, магазины мертвых великанов, пушки... трубы выплевывали конфетти...» (6, 671). Это зрелище кажется Ленину ненужным: «половину бы тех сил двинуть на всеобщую забастовку!» (6, 668). В этом всплывшем в сознании Ленина шествии метафорически переплелось в его мыслях пестрое революционное движение, неоднородное в своем качестве, имеющее в различных ипостасях оправданную цель.

В читательном зале, куда приходит Ленин, чтобы удостовериться в полученной информации о революции в России, Солженицын рисует атмосферу гротескного безумия: «разглагольствующие революционеры», «щебечущие дамы». К «сощурившемуся» Ленину суются «рукомахальщики» эмигранты «с аминокшонскими ухватками» и «маниловскими проектами». «Один ... с оттянутым сбитым галстуком, подбегал к тому, к другому, хлопал руками, как петух крыльями, и не договорив и не разборчиво — дальше. А одна, высокая, только знала — нюхала букетик снежных колокольчиков: кто что ей ни скажет — а она только качалась изумленно и нюхала» (6, 667). Как видим, в приведенных примерах эпическое сливается с лирическим, что и является особенностью драмы, тяготеющей к внешне эффектной подаче изображаемого. Театральное зрелище возникало из массовых празднеств, связанных с смеховой сферой.

Прибегая к нетрадиционным для прозы авторским ремаркам, Солженицын в «Красном Колесе» использовал их, как и в драматургии, для общения автора со зрителем. Ремарки способствуют введению в произведение сценической интриги, раскрытию черт характера героев, передают его психологическое состояние, поведение, жесты, интонацию, выявляют динамику сюжета. Например, в «Марте Семнадцатого» ремарки служат средством раскрытия поведения царицы после смерти Распутина: «Хоронили Распутина ночью, при факелах, и сам Николай с Протопоповым, с Воейковым нес гроб... И все равно — не смягчалась Аликс до конца, так и осталось ее сердце с тяжестью (Одинокими прогулками она ездила теперь тосковать и молиться на могиле. А злые люди подсмотрели и в первые же дни осквернили могилу. И пришлось поставить там постоянную стражу — пока восстановится на том месте и закроется часовня)» (5, 9).

Используя в «Красном Колесе» кинематографические приемы: экранные главы, «киноглаз» Дос Пассоса, многоголосие, Солженицын сам выполняет функции режиссера, сочетающего различные плоскостные и временные измерения. В «экранных» вставках идет преобразование жизненного времени в единый кинокадр, имеющий свой центр, план, эмоциональную окраску. С помощью киноэкрана нарисованы в «Красном колесе» массовые сцены: бегство корпуса генерала Благовещенского, уличные сцены в Петрограде. «Наступает такой момент, — говорит Солженицын, — когда повествователь мешает. Он становится стеной между читателем и материалом. Лучше дать сразу в глаза читателя, чтоб он все это увидал»<sup>11</sup>. И тогда внутри главы появляется «настоящее кино», перед «просмотром» которого автор предлагает

<sup>11</sup> Солженицын А. Публицистика. Paris, 1989. С. 528.

зрителю видимые ориентиры: где расположен сам экран, откуда идет звук, как начинается съемка.

В экранной вставке главы тридцатой первого «узла» есть своя определенная хронология. Паническое отступление войск начинается после шести часов вечера — времени «военного покоя», когда стали пролетать фугасы в сторону Менсгута, слышались выстрелы. Заканчивается наступление с заходом солнца, когда город охвачен «единым пожаром».

Попытка охватить эпическое пространство и передать динамику поражения русских оказывается возможной приемами кино. На «экране» возникают ближние и дальние планы, к характеристике которых сам писатель дает пояснение: «И в даль. Крупней», «Еще крупней, ближе» (1, 495). Вдали «в едином пожаре» горит город и «садится солнце». Крупным планом: обезумевший обоз — с телеги «скатился зарядный ящик», люди в страхе прыгают от него. У автора есть возможность на этом «экране» представить «частное» психологическое время отдельных участников отступления, раненых лошадей с окружением их обгорелых телег и линейного колеса.

В «Красном Колесе», как мы наблюдали, синтезированы в рамках эпопейного начала: историческое, историософское, художественно-документальное повествования, а также использованы особенности драмы, а именно, — мистерии и трагедии с элементами катарсиса, привлечены кинематографические приемы. Это многогранное произведение, над рождением которого, по словам Н. Струве<sup>12</sup>, склонились три Музы: Клио (история), Мельпомена (трагедия) и Каллиопа (эпическая поэзия). Но авторская концепция истории и ее истинный ход в то же время разрушали и текст — «за хаосом истории пришел хаос повествования», что дает право назвать «Красное Колесо» антиэпопеей<sup>13</sup>.

Однако это несколько не умаляет значения «Красного Колеса» — несомненно этапного, вершинного творения не только русской, но и мировой литературы, вобравшего в себя исторические, философские, религиозные, нравственные и этические проблемы рубежей веков, когда на смену XIX приходил XX, а на смену XX пришел XXI век.

© Щедрина Н.М., 2002.

---

<sup>12</sup> Русское зарубежье в год тысячелетия крещения Руси. М., 1991. С. 391.

<sup>13</sup> *Нива Ж.* Возвращение в Европу: Статьи о русской литературе / Пер. с фр. Е.Э. Архангельского. М., 1999. С. 228.