
Анна Аркатова
США

СИСТЕМА КЛЮЧЕВЫХ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ
В ЭПОПЕЕ А. СОЛЖЕНИЦЫНА «КРАСНОЕ КОЛЕСО»

*Жизнь и творчество Александра Солженицына:
на пути к «Красному Колесу»: сборник статей / сост.
Л.И. Сараскина. М. : Русский путь, 2013. С. 459–469*

Эпопея А. Солженицына «Красное Колесо» — произведение с ярко выраженной исторической направленностью, одной из ведущих парадигм которого является идея о нецелесообразности революционного пути развития России. Антиреволюционный дискурс эпопеи многогранен. Его создание задает множество тематических, жанровых, идейных пластов и достигается посредством стройной системы художественных приёмов. Разработка антиреволюционной линии вовлекает и персонажей произведения, проходящих нравственную проверку и подвергающихся авторской оценке согласно их причастности к революционным событиям и лично-субъективному отношению к ним.

Среди героев эпопеи, участвующих в формировании авторского видения истории, преобладают мужские персонажи. Именно мужчины определяют ход событий и формируют основные «перцептуальные миры», отображающие общеисторические, идеологические и культурные процессы, происходившие в России в начале XX века. Большинство из них являются реальными историческими лицами, художественно переосмысленными писателем. Немалую роль играют и вымышленные мужские характеры, находящиеся во взаимодействии с реальными историческими персоналиями (Воротынцев—Гучков).

Масштабно-эпопейный характер произведения многосторонне отражает повседневную картину эпохи в её не только историческом, но и любовно-семейном и эмоционально-психологическом проявлении. Эта его особенность позволяет идентифицировать и ряд женских характеров. Несмотря на их количественно меньшее присутствие в произведении и относительную (а иногда и абсолютную) зависимость от жизненных миров мужских героев, они играют ключевую и равноправную роль в выражении историософской концепции автора и создании антиреволюционного дискурса эпопеи.

В данном отношении особый интерес представляют не художественно переработанные писателем реальные исторические героини (императрица, А. Коллонтай, И. Арманд и др.), не авторски воссозданные, а авторски созданные, придуманные авторским воображением и принадлежащие чисто ху-

дожественной перспективе произведения женские персонажи. Среди них — представительница студенческого купечества, охваченная культурными идеями Серебряного века Ликоня; грешница и христианка Зинаида Алтанская; представительница дворянской, профессорско-интеллигентской среды Ольга Андозерская и молодая крестьянка Екатерина Благодарёва.

Эти героини, иногда находящиеся на периферии преимущественно мужского и реального исторического художественного мира эпопеи, позволяют читателю более полно осмыслить исторически-философскую логику писателя. Их участие в оформлении антиреволюционной тональности эпопеи наиболее интересно тем, что жизнь данных героинь и их внутреннее женское и духовное осознание себя соприкасаются с революционными событиями, но во многом осуществляются отдельно от них и, согласно толстовской концепции истории, текут помимо военных и политических катаклизмов.

Текстуальное осуществление женских образов прослеживается по двум линиям: 1) линии женственности и 2) линии метафоричности.

Начнём с образа Ликони. Как правило, он «фильтруется» через призму восприятия других героев, среди которых большую роль в метафорическом обрамлении героини играют тётушки её подруги Верони — Адалия и Агнесса Ленартович, представительницы интеллигенции XIX века, прославляющие идеи революции и революционного террора. Одну из своих основных жизненных задач тётушки видят в стремлении возжечь молодое поколение, в первую очередь Веронию и Ликоню, «живым пламенем»¹ революции. Метафора огня традиционно ассоциируется с революцией, заключается в цветовой символике названия эпопеи — «Красное Колесо» (здесь и далее курсив мой; курсив автора оговаривается особо. — А.А.) и является наиболее часто употребляемым тропом в лексиконе Адалии и Агнессы.

Тётушки вербально используют огненную символику для внушения революционного настроения Вероне и критики недостатка революционных идей в окружающей её студенческой среде: «Куда подевался душевный *огонь* русского студенчества?» (8; 66); «Вера Фигнер постоянно *горела* перед глазами и вела!» (8; 68); «Как мы ярко встречали XX век, не просто как новый год, с каким *факелом надежды!* <...>» (8; 74); «А ещё понёс Антон от рождения — печать обречённости, <...> даже в детстве, странно, он был задет выражением: “умер от Антонова *огня*”, и всё спрашивал: а что это — *Антонов огонь* (курсив А.И. Солженицына. — А.А.), а почему от него умирают?» (8; 80); «*вспыхнуть и сгореть* без остатка! смерть упоительная!» (8; 81).

Первое упоминание Ликони в эпопее в воспоминаниях Шаши Ленартовича связано в художественном пространстве произведения с противоположной природной стихией — водой: «<...> а Еля, молчаливая и тоненькая, сидела на носу лодки, как та женская фигурка, которыми скандинавы украшают носы кораблей» (7; 315); «<...> с первых же дней войны вдруг как *омытая* выступила перед ним — Еля! <...>» (там же); «Как скром-

но-коварная *зыбь*, дошедшая, начинает качать, кидать корабли, — так Сашу и, более того, его будущую важную жизнь — Еленька этими колебаниями уводила, увлекала за собой» (7; 315–316). Характеризирующая Ликоню водная символика метафорически гасит любовное по отношению к ней чувство Саши и контрастирует с его «огненным» революционным вдохновением.

Следует отметить, что метафорическая оппозиция огня/воды, красного/синего цвета является последовательной в сюжетной линии взаимоотношений Ликони и Саши. В самый разгар революции (16 марта 1917 г.) Саша наносит Ликоне визит и дарит букет «с перевесом *красного*» (14; 452). Он желает быть принятым ею не только как любимый, но и как «герой наставшего времени» (14; 455), охваченный «*Краснокрылым Смыслом*», «который носился над улицами, над городами» (14; 457). Ликоня, продолжая интуитивно отвергать Сашу и его политические взгляды, принимает цветы неохотно: «Вошла, неся букет уже в вазе. Как тяжёлое, как через усилие» (14; 454).

О метафорической погружённости Ликони в водную образность свидетельствует и её внешнее облачение, и жестикауляция. В это утро встречи с Сашей она одета в алое, «тёмно-огненное платье» (14; 456), но «с *синим пробрызгом или отливом*» (14; 453). В разговоре же с Сашей Ликоня вдруг «странным движением, *как умываясь*, наложила соединённые маленькие ладони на лоб и медленно, медленно провела по лицу вниз. И оттуда вышла уже как будто с вернувшимся *смыслом* <...>» (14; 456). «Водным жестом» («*как умываясь*») героиня как бы проводит границу между своим внутренним личным «смыслом» (наполненным в этот период любовью к другому человеку) и внешним социально-революционным «Краснокрылым Смыслом» Саши.

Водная метафора, сопровождающая героиню, выступает и в качестве изначального *метафорического противовеса* убеждениям тётушек. Она задаёт одну из основополагающих художественных функций образа Ликони в произведении — *косвенное* высказывание несогласия с воззрениями Адалии и Агнессы. Одним из подобных косвенных высказываний Ликони являются вслух цитируемые ею в доме представительниц революционной династии строфы стихотворения Н. Гумилёва «Выбор» (1908).

Созидающий башню — сорвётся,
Будет страшен стремительный лёт,
И на дне мирового колодца
Он безумье своё проклянет (8; 62).
<...>
Разрушающий — будет раздавлен,
Опрокинут обломками плит.
И, всевидящим Богом оставлен,
Он о смерти своей возопит (8; 67).

Стихотворение является полем действия целого ряда антиреволюционных метафор. Первая строфа вводит образ башни — символ, содержащий отсылку к библейской истории о строительстве Вавилонской башни. Согласно мнению исследователей (П. Спиваковского, В. Краснова), образ башни отображает русский революционный проект, основанный на организации социально идеальной жизни, отрицающей Бога². Речь идёт о намерении человека возвеличиться над Божественным и разрушить «*онтологическую вертикаль*» (термин П. Спиваковского), органически отделяющую смертных от Бога (а в пространственном отношении землю от неба).

Наказанием за это деяние (строительство башни) является падение в «мировой колодец». В славянской мифологии колодец предстаёт как локус, связанный с душами умерших и определяемый как граница связи с потусторонним миром³. Мотив падения, таким образом, контекстуализируется как движение по «онтологической вертикали» в противоположном направлении — вниз, в пространство смерти, что демонстрирует тщетность человеческих попыток в достижении Божественной высоты. В то же время колодец осмысливается как «чистое» место, находящееся под покровительством Божественных сил, поглощающее и очищающее от зла. Таким образом, метафора колодца, сопрягающаяся с водной репрезентацией Ликони в произведении, создаёт контраст принципу разрушения, привносимому идеями тётушек, идеями атеистического социализма и революционного террора. Стихотворение, цитируемое Ликоней, не только гасит пламя тётушкиных огненно-революционных клише, но и формирует две оппозиционно-метафорические параллели, восходящие к названию эпопеи (Колесо и Колодец). Этимологически и «колесо», и «колодец» происходят от старославянского «коло», означающего «круг». Так как революция метафорически текстуализирована как огромное огненное колесо, то падение в колодец становится наказанием за раскручивание этого колеса.

Тётушки считают, что Ликоня оказывает отрицательное контрреволюционное влияние на их племянницу и племянника, Вероню и Сашу. Это влияние настолько разрушительно, что коллективное тётушкино сознание *образно-опосредованно* отождествляет Ликоню со змеёй, отравляющей молодое поколение: «сгусток *отравы* этого времени» (8; 62); «вдвойне *ядовита* эта девица» (8; 63). Данная ассоциация подтверждается телесной репрезентацией Ликони, в частности её узкой и гибкой фигурой и особым вниманием, уделяемым Адалией и Агнессой поворотам и движениям её головы: «И голову переводила с медленным недоумением <...>» (там же); «Но что могло быть в голове этой девчёнки, такой значительно-загадочной в поворотах?» (там же).

Образ змеи сквозит в звуковых особенностях физического описания Ликони, главным образом аллитерации согласного «з»: «<...> сразу замечались её глаза с их отдельной красотой, переблескивающим значением <...>»

(8; 63); «<...> Еля постоянно ёрзала ею по фигуре узкой, почти без таза, что тоже теперь считалось модно, и ещё лелеяла эту линию, нося прямые, узкие, *гладкие* платья без пояса» (там же). В славянских поверьях змея символизирует женскость, например превращение змеи в девушку, «женственно-змеиными» атрибутами которой являются гибкость и длинные волосы⁴. Пластичность тела Ликони и красота её волос неоднократно акцентируются в произведении: «густые чёрные волосы были свободны до плеч» (там же); «двойной водопад волос» (10; 16); «а без шляпки — избыток длинных волос, назад двумя каскадами» (10; 13); «чёрную гладь, спадающую по краям лба коротко, а дальше длинно» (14; 457); «Швырять себя на кушетку! Искручиваться» (11; 205); «изгибистая девушка» (10; 16).

Декламируемые змеевидной Ликоней строфы Гумилёва приобретают особую значимость, учитывая мифологическое происхождение змеиного образа. Оно имеет прямое отношение к присутствующей в стихотворении «онтологической вертикали» между небом и землёй, Богом и человеком. Во многих мифологических системах змея изначально осуществляет взаимодействие между пространственно разграниченными сферами — небом и землёй. Исходя из амбивалентной (вредоносной и целебной) образности змеи, данное взаимодействие сочетает как положительные, так и отрицательные смыслы. Согласно славянской традиции, змеи либо «попадали на землю с небес при свержении в преисподнюю нечистой силы», либо «произошли от ангела, посланного с небес на землю Богом»⁵.

Более того, мифема змеи выступает как посредник между землёй и небом, иногда как символ их сакрального брака и равновесия человеческого и Божественного начал бытия. При крушении мира, сопровождающемся падением неба на землю, часто именно змея вновь разъединяет их и затем продолжает держать их сбалансированно-разграниченными, обеспечивая космическую гармонию⁶. Таким образом, опровергающий стихотворный ответ Ликони тётушкам двуединен: она и цитирует стихотворение, и сама есть женственно-физиологическое воплощение данной цитаты, основанной не на революционной идее «свести уже видимый идеал с неба своей души — на землю» (8; 85), а на необходимости поддержания пространственной гармонии между небом и землёй (Богом и человеком). Это своеобразная ирония против тётушек! Акцентируемая ими «змеиная ядовитость» и искусительность Ликониного образа оборачиваются мудрой, обличающей их стороной.

Помимо стихотворения, связь *Ликони* с Богом тайно присутствует в самом её имени, включающем три семантически-религиозные составляющие: 1) *Еликонида* (полное имя Ликони) — христианская мученица, 2) *лик* — образ святого или лица святого в христианстве и 3) *иконя* — вариация слова «икона». Ликоня, таким образом, противопоставлена ложным революционным «святым» — портрет анархистски-революционного дяди Антона воспринимается тётушками как «святыня»: «А Веронике меньше досталось помнить

дядю живого, она только постоянно видела *святыню его портрета* на стене в их гостиной» (8; 60); портрет Веры Фигнер — как «образ»: «В наше время благословляли девушек <...> *портретом Веры Фигнер как образом*» (8; 68); «Что за женщины! — слава России! Пробрало же старого Тургенева: *Святая, войди!*» (курсив А.И. Солженицына. — А.А.) (8; 73).

Морфемы «лик» и «иконя» суть напоминания о подлинных, настоящих иконах и об истинном Боге. *Ликоня* неслучайно декламирует стихотворение о мести «Всевидающего Бога» «у стены», «невдали» от обожествлённого Адалией и Агнессой портрета дяди Антона, заглушая и вытесняя его фальшивую святость (8; 67). Не следует, однако, забывать, что ассоциации имени Ликони с иконой сами по себе не лишены иронии: она не икона, а «иконя». Она не верующая и тем более не святая. Её стихотворно-театральный акт содержит в себе ей самой пока неведомый Божественный смысл.

Следующей героиней, фигурирующей в последовательности антиреволюционных женских персонажей, является Зинаида Алтанская. После личной трагедии далёкая от церкви Зинаида приходит к Богу, таким образом наполняя личным содержанием своё имя, означающее «Божья». Художественно исчисляемое оформление образа героини проходит по двум основным линиям: сюжетной, семейно-нравственной системе текстовых координат и метафорической линии — вхождение Зинаиды в храмовое пространство сочетается с в высшей степени метафоризированным описанием её переживаний и мыслей в церкви.

Подобно Ликоне, Зинаида аполитизирована и живёт своей внутренней жизнью, не сопричастной с политическими и военными событиями. Её мир — семья и любовь. Не найдя полноценного счастья с любимым человеком (бывшим учителем гимназии Фёдором Ковынёвым), Зинаида оказывается втянутой в жизненные сложности, сюжетно традиционные для русского романа XIX века. «Соблазнив» другого, женатого мужчину и «разломав» жизнь его семьи (10; 526–527), Зинаида скрывает беременность от матери и не приезжает на её похороны. А после, уехав на свидание с Фёдором, Зинаида не смогла предотвратить болезнь и смерть своего сына-младенца.

О её восприятии политических реалий мы узнаём от Ковынёва. Наблюдая нравы революции и поражаясь «дерзости», «хваткости» и «наглоте» (13; 295) её характера, Фёдор вспоминает, что «<...> Зинуша когда-то писала: да явись вам полная свобода — вы б и не знали, как жизнь устроить» (там же). Женско-интуитивное прорицательное видение Зинаидой будущей революции — отрицательно. В то время как вертикальный вектор революционного развития страны *антирелигиозно-нисходящий*, образность персонажа Зинаиды имеет противоположную *воцерковлённо-восходящую* направленность.

Восходящий путь героини приводит её в храмовое пространство, Уткинскую церковь в Тамбове. Сцена в церкви — одна из организующих в ху-

дожественном измерении произведения. Здесь Зинаида переживает религиозный опыт, подтверждающий существование «*онтологической вертикали*», принесённой в мир эпопеи устами Ликони. «Созидающие башню» лирические героини стихотворения Гумилёва стремятся вознестись над миром в богоборческом экстазе. Зинаида же, созерцая купольный свод, «малое круглое небо» (10; 522) храма, *восходит* к осознанию вседержимости мира Богом (Бог — «Миродержатель-Творец» (там же)) и величия Его «Силы» над людьми: «Он сам был — небо надо всем, и все мы держались — Им, и похитительною дерзостью был замысел живописца выявить Его лицо в понятии и чертах человеческих. Это не могло удаться. Но через то, что было написано, низвисало над нами — великое <...>» (там же).

Гумилёвские богоборцы низвергаются на дно метафорического колодца и оказываются «раздавленными» руинами Вавилонской башни. В отчаянии они взывают о собственной смерти. Зинаида движется в координатах идентичной с Ликоней и цитируемым ею стихотворением метафоричности. Текстуализация её *грехопадения* неоднократно сопровождается образом колодца — метафорическим дном её души. Впервые упоминаемый как предзнаменование о беде в главе 17 «Октября Шестнадцатого» («И в дождливую августовскую ночь: сын спит, ветер толчками, стучит ведро о колодезный сруб <...>» (9; 202)), он впоследствии обрамляет весь мысленно-духовный процесс её исповеди. Колодец — это *глубина* осознания Зинаидой собственной греховности, погружающей её в духовную смерть.

«Опрокинутые обломками башенных плит» гумилёвские богоборцы отзываются повторным эхом в образе Зинаиды, *грехопадение* которой текстуализируется через ряд давяще-тяжеловесных метафор: «свинцовая жизнь» (10; 527), «чугунная скованность» (10; 523), грех-камень, теснящий и удушающий её душу-колодец: «А сама, по изволу, на каждом грехе как через камень перекатываясь <...>» (10; 527), «Нет, это — как колодезной бы кошкой, три крюка в три стороны, — и надо там, на тёмном дне души, найти горячий камень, нащупать, подцепить <...>» (там же). Однако в ходе созерцания пространства храма и исповеди Зинаида преодолевает душевную «тяжеловесность» и восходит до состояния невесомости, «Духа»: «Она — всё своё выкрикнула, <...> она была и прижата, виском к распятию, и бездыханна. Но — другое Дыхание, но Дух — плывал над ней и трепетанием проникал в неё» (10; 529); «выкидывание» камней из души (10; 527), «вытягивание» свинцовой жизни (там же); «отпускающая» «чугунная скованность» (10; 523).

Путь Зинаиды очерчивается не от возвышения к падению, а от падения (*грехопадения*) к восшествию на Божественную высоту. Текстуальная демонстрация трансформации духовного пути героини снизу вверх включает несколько стадий: *высота* созерцаемого Зинаидой купольного свода, реальные и метафорические «ступеньки», по которым она *всходит* в ходе своей

исповеди, её желание «*вытянуть*» (10; 527) свою жизнь с тёмного дна колодца, метафорический процесс *поднятия* обременяющих душу камней, а также приобретённая сила Зинаиды «*вскинуть* голову со своим неостывшим вопросом» (10; 530) на отца Алония: «Она взглядом повела по арке столпа, как та плавно уходит *вверх* <...>» (10; 522), «Шаг, шаг, шаг! — пошла, незадуманно, загаданно. / А там — ступеньки, не споткнуться, *поднимаясь* на клирос» (10; 525), «А аналой — сейчас поняла: крутой *подъём!* крутой тяжёлый изволок — и этим изволоком надо *выволакивать, выволакивать* свою жизнь против тяжести и против трения» (10; 526), «<...> пока ты его (камень. — А.А.) бережно, как лучшее своё сокровище, движениями точными, ни дрогом не ошибаясь, — *поднимешь, поднимешь, дотянешь, дотянешь* — хватать! — и, пальцы обжигая, выкинула из души!» (10; 527), «Он снял епитрахиль — и она поспешно *подняла* освобождённую голову, взглянула на отца Алония» (10; 529).

Колодец — это не только «душевная могила», глубина грехопадения Зинаиды, но и глубина её духовности, морально обогащающей и трансформирующей её личность: «В лёгком состоянии души можно было этой *глубины* не заметить. Но сейчас отзывалось всё» (10; 523). Неслучайно восприятие Зинаидой внутреннего мира женщины сопрягается с глубиной — необходимостью более полного понимания себя и более осознанного переживания собственной боли: «Мужчинам живётся шире, легче, они и не пытаются себя понять, не нуждаются *проработывать себя в глубину*. А женщина живёт *тесно* — и всё *в глубину, в глубину*» (10; 515).

Следующий женский персонаж — Ольда Андозерская, типаж качественно иной. Она историк, профессор женских курсов.

В отличие от других героинь Ольда уверенно, развёрнуто и непосредственно высказывает свои политические воззрения. Её взгляды — это не только изредка высказываемые эмоциональные и нравственные порывы, но и осмысленная концепция истории, основанная на глубоких знаниях европейского и русского Средневековья. В разговорах со своими слушательницами Ольда подчёркивает, что «<...> физическая революция — как раз и не есть освобождение, напротив — это борьба против духовного начала» (8; 420). В спорах с Воротынцевым она защищает институт монархической власти. В беседе с П. Ободовским Ольда неосознанно проводит параллель с ранее цитируемым Ликоней стихотворением Гумилёва, тем самым не только метафорически, но и открыто связывая «созидающих» и «разрушающих» башню лирических героев стихотворения с революционерами: «Всё-таки *революционеров* мы привыкли чаще видеть *разрушителями*, и поэтому *революционер-созидатель* не может не привлечь внимания» (9; 319). Интересно, что данной цитате опять же предшествуют образы воды и глубины: «И зорко углядев эту первую важность их разговора, профессор Андозерская мягко и твёрдо вошла в него *как килем в воду*» (9; 318).

Мы видим Ольду в её женственном домашнем пространстве, в котором присутствует целый ряд знаковых артефактов: картина-икона святой княгини Ольги, миниатюрные фольклорно-национальные «игрушки, безделушки» (9; 367) (Иван-царевич на сером волке, Змей Горыныч, Илья Муромец, Соловей-разбойник, Иона и кит), репродукция картины М. Врубеля «Пан». Эти предметы характеризуют интеллектуальный и в то же время изящно-грациозный тип женственности Ольды, а также её мировоззрение и политические взгляды.

В это уютное феминизированное пространство входит уже увлечённый Ольдой мужественно-сильный Воротынцев. Один из первых артефактов, который он замечает, — это «крупная икона святой Ольги» (9; 367). Само присутствие изображения киевской княгини в личном пространстве героини значимо вводит в повествование религиозную и монархическую тему. Однако, размещаясь «на стенной плоскости», а «не в углу наверху» (там же), икона десакрализована. Она не освещена лампадой и являет собой более «не икону, а картину» (там же). Это декоративная оболочка, чистая эстетика, вытесняющая духовное назначение данного религиозного артефакта, а именно иконическую функцию передачи восхождения человека или мира (в данном случае России), начало преобразования мира, его освобождение от хаоса и беспорядка⁷.

Эта картина-икона соотносится с восприятием Ольдой монархизма как теоретически-идеализированной, абстрактной концепции. В частности, она считает, что ошибки монарха исправляются данной ему свыше Божественной властью. Интересно, что Воротынцев определяет философию истории Ольды как «отвлечённую» красоту (9; 373), лишённую, по его мнению, основного внутреннего смысла (подобно «отвлечённой красоте» находящейся в её квартире иконы). Такая «красота» воззрений Ольды несопоставима с текущей политической ситуацией, в которой несостоятельность Николая II как правителя и главнокомандующего будет иметь роковые последствия для России. Именно поэтому патриот и прагматик Воротынцев приходит к выводу о необходимости спасения не самого института монархии, а народа как главной составляющей процветания государства: «<...> в первую очередь надо спасать не монархию, а народ» (9; 382).

Среди миниатюрных сувениров в доме Ольды находится фигурка Соловья-разбойника, персонажа, обладающего чудовищной силой, а также особым посвистом, олицетворяющим деструктивное начало. Этот артефакт играет в тексте эпопеи любопытную роль! Он является предварительно реализованной метафорой революционного разрушителя — Ленина. Свою материализацию эта метафора получает через множество страниц и несколько томов произведения, когда Олда «с отвращением» (15; 342) наблюдает революцию на улицах Петербурга и слушает Ленина с балкона особняка Кшесинской: «Всё было до того карикатурно-мерзко, что когда вдруг по-

явился Ленин и с балкона Кшесинской засвистел Соловьём-разбойником, <...> так хоть дохнуло чем-то грозно-настоящим <...>. Это был — нескрываемо обнажённый кинжал. Ленин каждую мысль прямолинейно вёл на смерть России» (15; 343).

По Солженицину, революция — это уличное явление, балаган насилия. Ольда считает, что «всякая революция любит зрелища, и любит смотреть сама на себя» (там же) (одно это замечание заслуживает развёрнутого бахтинского анализа). Личное же пространство Ольды замкнуто и отрезано от исторического процесса. Её квартира становится временным убежищем от истории и для Воротынцева. Время, проведённое с Ольдой, отменило все его запланированные государственные дела. К вторжению революции в своё личное пространство Ольда относится крайне отрицательно. Для неё оскорбительно пожертвовать деньги на освобождение политических заключённых пришедшим без предупреждения к ней домой слушательницам, Вероне и Фане. Ольда с возмущением наблюдает, как несколько солдат и прапорщик Ленартович обыскивают её дом. Лишь фотографический портрет на стене, в котором Ленартович узнал Воротынцева, спасает квартиру Ольды от дальнейшего разгрома.

Следующим женским персонажем, участвующим в оформлении антиреволюционного дискурса эпопеи, является Екатерина — молодая крестьянка из села Каменка, жена Арсения Благодарёва, главного героя из крестьян в эпопее. Её образ представляет собой последовательность контрастов по сравнению с предыдущими героинями. Она: 1) замужем и счастлива в браке; 2) в гораздо меньшей степени рефлексивна и интровертна; 3) чужда городской универсально-высшей культуре. Как крестьянка, привязанная к земле и хозяйству, она органически связана со своей средой.

Три предыдущие героини ищут, находят, теряют счастье. Екатерина же просто живёт своей спонтанно-органичной жизнью со своими радостями (материнством, любовью) и печалью (тревогой о муже, который на фронте; о том, что принесёт будущее). Однако этой цельной, гармонически сложенной жизни угрожает революция, хаос надвигающегося «красного колеса», который инстинктивно отвергают Ликоня и Зинаида, против которого протестует и приводит аргументы Ольда. Екатерина непричастна к политическому дискурсу, но само содержание её жизни, в которую революция не приносит, да и не может (если выйти за пределы повествования) принести, положительного начала, — есть само по себе свидетельство ненужности и безнравственности этого исторического явления.

Мы не знаем будущую судьбу других героинь. Однако мы можем с уверенностью сказать, что жизнь Екатерины, её семьи и сословия обречена. Екатерина напоминает не только о возможностях счастья и путях его достижения, но и о его уязвимости в зависимости от внешних исторических обстоятельств.

Примечания

¹ См.: Солженицын А.И. Красное Колесо: Повествование в отмеренных сроках // Солженицын А.И. Собр. соч.: В 30 т. М.: Время, 2007. Т. 8. С. 60. Далее цитируется это издание с указанием в скобках тома и страниц; сохранена авторская орфография и пунктуация.

² См.: Спиваковский П.Е. Символика Вавилонской башни и мирового колодца в эпосе А.И. Солженицына «Красное Колесо» // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2000. № 2. С. 27–39; Krasnov K. Solzhenitsyn and Dostoevsky: A study in the polyphonic novel. Athens (Ga): Univ. of Georgia press, 1980. Pp. 180–181.

³ О мифологических значениях образа колодца здесь и далее см.: Валенцова М.М., Виноградова Л.Н. Колодец // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. / Под общ. ред. Н.И. Толстого. М.: Междунар. отношения, 1999. Т. 2. С. 536, 538.

⁴ См.: Гура А.В. Змея // Там же. С. 334.

⁵ См.: там же.

⁶ См.: Змей, змея // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. / Под ред. С.А. Токарева. М.: Сов. энциклопедия, 1980. Т. 1. С. 468–470.

⁷ Более подробно о смысле и содержании иконы см.: Успенский Л. Богословие иконы. М.: Паломникъ, 2001. С. 119–163.