

Теоретико-
литературные
итоги
XX века

*Литературное
произведение
и художественный
процесс*

НАУКА

ТЕОРЕТИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЕ АСПЕКТЫ
ТВОРЧЕСТВА А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА

Интерес к творческому наследию одного из крупнейших писателей XX в. со стороны теоретиков литературы ощутим в последнее время все сильнее. Симптоматично в этом смысле обращение к творческому наследию А.И. Солженицына в «Теории литературы» И.Ф. Волкова¹, «Эстетике» Ю.Б. Борева², «Теории литературы» В.Е. Хализева³, не случайно и то, что П.А. Николаев указывает на особую значимость произведений Солженицына с теоретико-литературной точки зрения⁴. Все это – свидетельство несомненной актуальности творчества писателя для данной отрасли литературоведения.

В чем же секрет теоретико-литературной «привлекательности» произведений Солженицына? Данная статья призвана хотя бы отчасти дать ответ на этот вопрос. Разумеется, охватить, а тем более решить все теоретико-литературные проблемы, возникающие в связи с творчеством писателя, в рамках сравнительно небольшой работы невозможно, однако наметить некоторые наиболее актуальные направления теоретического осмысления его произведений представляется необходимым и весьма важным. Вместе с тем, поскольку теоретико-литературное осмысление творчества Солженицына связано с решением ряда историко-литературных проблем, наиболее естественным в данном случае является сочетание теоретико- и историко-литературного подходов.

* * *

Творчество Солженицына во многих отношениях необычно. Необычен уже сам подход писателя к художественному отражению бытия. Как известно, сама природа первичной условности, имманентной любому литературному произведению, предполагает определенное преобразование жизненного материала в соответствии с художественной концепцией писателя. Однако в данном случае ситуация усложняется, поскольку творческий метод Солженицына тесно связан с его *доверием самой жизни, бытию как таковому*. Поэтому писатель чаще всего стремится минимизировать неизбежную деформацию исходной жизненной реальности. По мысли Жоржа Нива, «Солженицын принадлежит к породе “реалистов”, писателей, которые буквально одержимы действительностью, реальностью»⁵. Очевидно, в словах фран-

цузского исследователя содержится элемент критицизма и скепсиса. Получается, что *одержимые действительностью реалисты* – в художественной литературе явление маргинальное, однако, как справедливо отмечает В.Е. Хализев, «центр и доминанту тематики искусства составляет *внехудожественная реальность*. Художественное творчество в его высоких образах, как правило, не замыкается на самом себе»⁶, поскольку «глубины внехудожественной реальности составляют едва ли не главный объект художественного познания. В творчестве больших писателей устремленность подобного рода играет решающую роль»⁷. В то же время, по словам Л.В. Лосева, художественный документализм, столь характерный для творчества Солженицына, отнюдь не случаен: «Мы имеем дело с определенно выраженным эстетическим кредо. Вопрос, который столь многим художникам представляется сложным, иногда мучительным, иногда неразрешимым, вопрос об отношении к действительности, вечная в искусстве дихотомия *Dichtung*⁸ и *Wahrheit*⁹, Солженицыным решается, по крайней мере для себя, крайне просто: описывать с наивозможной точностью то, что было»¹⁰, – подчеркивает исследователь.

Художественный документализм, актуализируемый почти всем творчеством Солженицына, несомненно, требует теоретико-литературного осмысления. Действительно, писатель чаще всего стремится не только оставаться в рамках жизнеподобия, но и с максимальной степенью точности художественно воссоздавать события и обстоятельства реальной жизни. Разумеется, при этом нельзя сказать, что Солженицын *полностью* отказывается в своих произведениях от художественного вымысла, но все же *тенденция* очевидна. В то же время попытки объяснения этой важной особенности творческого метода писателя часто недостаточно убедительны. Так, например, В.И. Кулешов обнаруживает в текстах Солженицына «бескомпромиссный натурализм», тот «черствый хлеб истины», который «примлет перестраивающееся общество» и который может в дальнейшем «подготовить почву для нового расцвета художественной литературы»¹¹. Однако, как известно, мировоззренческой основой натурализма является позитивизм¹², иначе говоря, натуралистическая типизация неизбежно связана с созданием сугубо «горизонтальной», внеметафизической картины мира, что резко противоречит художественной практике Солженицына, который воспринимает мир вещей не как единственно существующий, но как лишь одну из частей многообразной и многоликой жизненной реальности, включающей в себя не только физическое, но и метафизическое начало. Чуждо писателю и весьма характерное

для натуралистов недоверие ко «всякого рода идеям»¹³. То же можно сказать и о склонности представителей этого литературного направления к биологическому детерминизму и антиисторизму¹⁴. Очевидно, все это резчайшим образом не соответствует творческому методу Солженицына. Стремление писателя к достоверному воссозданию подлинной жизненной реальности порождено не отсутствием у него, как полагал В.Е. Максимов, «достаточно объемного воображения»¹⁵, но принципиальным самоограничением¹⁶ в сфере вымысла. Так, в Нобелевской лекции Солженицына говорится об особом типе художника, который «мнит себя творцом независимого духовного мира, и взваливает на свои плечи акт творения этого мира, населения его, объемлющей ответственности за него, – но подламывается, ибо нагрузки такой не способен выдержать смертный гений; как и вообще человек, объявивший себя центром бытия, не сумел создать уравновешенной духовной системы»¹⁷. Солженицын здесь резко отвергает не только эгоцентрический тип художника, но и *аксиологический антропоцентризм* (эгоцентризм, расширившийся до пределов общечеловеческого «мы»), противопоставляя ему иное, *теоцентрическое мировидение*. Поэтому принципиально иначе оценивается писателем и роль подлинного художника, который «знает над собой силу высшую и радостно работает маленьким подмастерьем под небом Бога»¹⁸, потому что истинный Мастер – лишь Сам Творец, а человек лишь может попытаться исполнить волю Того, Кто его направляет. Отсюда – исключительная гармоничность духовного мира Солженицына¹⁹. Он отказывается от роли демиурга, творца своего собственного, антропоцентрически автономного мира, подчиненного лишь единой направляющей воле художника. Писатель, по Солженицыну, должен осознавать, что «не им этот мир создан, не им управляется, нет сомнений в его основах», а значит, груз непосильной для человека ответственности слагается с его плеч и ему легче «ощутить гармонию мира»²⁰. Отсюда – и стремление Солженицына к почти точному художественному воссозданию подлинной жизненной реальности. Если подлинный Мастер – лишь Сам Бог, бессмысленно пытаться создать что-то *лучшее*, по сравнению с тем, что создал Он. И поэтому столь важным оказывается *принципиально новый подход к эстетическому освоению жизненной реальности*, которая, с одной стороны, воссоздается с максимальной степенью точности, а с другой – художественно преобразуется и переосмысливается, в результате чего возникает новая реальность литературного произведения, почти полностью совпадающая на фактологическом уровне с исходной жизненной реальностью, но выявляющая в ней такие эс-

тетические, структурные, символические и метафизические пласты, обнаружить которые способен лишь художник.

Именно поэтому невозможно согласиться с мнением А.Н. Архангельского, который утверждает, что «Солженицын слишком обостренно чувствует символичность самой жизни. (...) Но весь ужас в том, – подчеркивает критик, – что правду нельзя перенести из жизни в искусство “один к одному”. В искусстве ее место занимает правдо-подобие²¹ (...). Чтобы избежать условности, Солженицыну нужно “соврать” или хотя бы недоговорить²²; опустить “символические” подробности, которые в безбрежной реальности как бы размыты и приглушены, а в замкнутой повествовательной рамке начинают выпирать и бросаться в глаза»²³. Упомянув о во многом автобиографической повести Солженицына «Раковый корпус» (1963–1967), Архангельский утверждает: «...никто из читателей не верит, что в раковом корпусе Ташкентской больницы том Толстого и впрямь был (как было и рукописное Евангелие у прототипа Алешки-баптиста в “Одном дне...”», а не вымыслен автором, чтобы навязать одному из героев вопрос: “Чем люди живы?” Не верят именно потому, что он говорит правду. Если б врал – поверили бы»²⁴.

Критик непоколебимо уверен в том, что при создании литературного произведения *абсолютно необходимо и обязательно использование художественного вымысла*, однако В.Е. Хализев отвергает такую ригористическую точку зрения, подчеркивая: «Сообщения в текстах художественных находятся как бы по ту сторону истины и лжи. При этом феномен художественности может возникать и при восприятии текста, созданного с установкой на документальность»²⁵, поскольку, по словам Ц. Тодорова, «для этого (...) достаточно сказать (...), что нас не интересует истинность данной истории, что мы читаем ее, “как если бы” она была плодом литературного сочинительства»²⁶.

Архангельский считает, что символические подробности, выявляемые Солженицыным в самой жизненной реальности, мешают читателю поверить в *правдоподобие* изображаемого, однако не следует забывать о субъективной природе самого понятия «правдоподобие»²⁷. Действительно, для читателя, воспитанного в рамках позитивистско-материалистической интеллектуальной традиции, все метафизически значимые символические детали в произведениях Солженицына являются и в самом деле «неправдоподобными», более того – *недолжными* и воспринимаются как проявление вторичной условности или авторской «тенденциозности», однако то, что эти мотивы заимствованы из жизни, делает такого рода упрек малоубедительным. Вместе с тем для читателя, не принимающего позитивистско-материалистического

взгляда на мир, ничего «неправдоподобного» в такого рода символике нет. Она лишь выявляет «вертикальное», метафизическое измерение бытия, а то, что эти символически значимые детали заимствованы из жизненной реальности, с этой точки зрения лишь указывает на гносеологическую несостоятельность самого позитивистско-материалистического мировосприятия. Именно такой тип читательской рецепции необходим для адекватного прочтения художественных текстов Солженицына, где метафизический пласт бытия тесно связан с историческим и оба восприняты глазами художника. Вместе с тем именно жизненная достоверность изображаемого помогает принципиально более глубокому онтологическому осмыслению системы художественных символов в произведениях Солженицына²⁸.

Со стремлением писателя связать в единый «узел» художественное и документальное начала, очевидно, связан и повышенный интерес Солженицына к русской истории XX в. Наиболее показательная в этом смысле книга – эпопея «Красное Колесо» (1937, 1969–1973, 1975–1990), органически сочетающая документальную точность²⁹ в воссоздании жизненной реальности описываемой эпохи с художественным преобразованием этой реальности, порождающим сложный и многомерный мир литературного произведения. Поэтому, говоря о теоретико-литературных аспектах творчества писателя, имеет смысл рассмотреть этот текст как можно более обстоятельно. До относительно недавнего времени основное внимание исследователей было сосредоточено на ранних произведениях Солженицына, однако, как справедливо отмечает Ю.А. Азаров, «позднее творчество писателя (...) представляет для исследователя не меньший интерес. Именно в этом направлении развивается современное солженицыноведение»³⁰. По словам Д.С. Лихачева, говоря о проблеме «использования документа в художественной литературе, соотношения его с писательским вымыслом и домыслом», ныне уже невозможно игнорировать текст эпопеи «Красное Колесо»: «Любое исследование на эту тему будет теперь неполно без учета работы Солженицына, его огромного опыта»³¹. Очевидно, все это имеет самое прямое отношение к теоретико-литературной проблеме совмещения документального и художественного начал в литературном произведении³².

Фактически писатель поставил перед собой задачу *принципиального расширения сферы художественности*³³, которая, по Солженицыну, не обязательно вписывается в жесткие рамки вымысла.

Как известно, Аристотель, противопоставляя поэта (писателя, художника слова) историку, подчеркивал: «...задача поэта –

говорить не о том, что было, а о том, что могло бы быть, будучи возможно в силу вероятности или необходимости. Ибо историк и поэт различаются (...) тем, что один говорит о том, что было, а другой – о том, что могло бы быть. Поэтому поэзия философичнее и серьезнее истории, ибо поэзия больше говорит об общем, история – о единичном. Общее есть то, что по необходимости или вероятности такому-то [характеру] подобает говорить и делать то-то; это и стремится [показать] поэзия, давая [героям вымышленные] имена. А единичное – это, например, что сделал или претерпел Алкивиад»³⁴. Иначе говоря, историка интересует лишь *произошедшее*, а писателя – то, что *могло бы произойти* с тем или иным персонажем. В связи с этим имеет смысл обратить внимание на широко распространенное в настоящее время утверждение, согласно которому «история не терпит сослагательного наклонения». Однако данный тезис свидетельствует не о свойствах истории как *поступательного процесса*, а о гносеологическом самоограничении самих историков – именно они склонны воспринимать свершившееся как *единственно возможное*. Такой ретроспективный фатализм связан, по словам Ю.М. Лотмана, с тем, что «историк (...) смотрит на изучаемые тексты из настоящего в прошлое. (...) ретроспективный взгляд неизбежно подводит к выводу, что реально произошедшее – не только наиболее вероятное, но и единственно возможное. Если же исходить из представления о том, что историческое событие – всегда результат осуществления одной из альтернатив и что в истории одни и те же условия еще не означают однозначных последствий, то потребуются иные приемы подхода к материалу. (...) реализованные пути предстанут в окружении пучков нереализованных возможностей»³⁵, – подчеркивает ученый. По мысли Лотмана, «историк, “предсказывающий назад”, отличается от гадалея тем, что “снимает” неопределенность: то, что не произошло *de facto*, для него и не могло произойти. Исторический процесс теряет свою неопределенность, то есть перестает быть информативным»³⁶. Иначе говоря, ретроспективно-исторический взгляд на свершившееся как на единственно возможное недопустимо сужает восприятие исторического бытия, лишая его виртуального бытийного контекста и переводя из сферы множественности и неопределенности в сферу фаталистической единичности.

Лотман обращает наше внимание и на еще одну особенность реального исторического процесса: «Неопределенность подразумевает истолкователя. И здесь приходит на ум одна параллель: художественный текст, в отличие от научного, также содержит высокую степень неопределенности и нуждается в истолкователе (критике, литературоведе, ценителе). (...) Художественный

текст есть акт создания мира, такого мира, в котором заложены механизмы непредсказуемого саморазвития»³⁷. Следовательно, *реальный исторический процесс развивается по законам, близким к художественным*. Этим и объясняется то, что, по словам Аристотеля, «поэзия философичнее и серьезнее истории» (как науки): виртуальное «саморазвитие» художественного мира оказывается типологически ближе к подлинной жизненной реальности, чем безальтернативно-схематический фатализм историков. Именно поэтому Солженицын в эпопее «Красное Колесо» уделяет так много внимания нереализованным, альтернативным вариантам в поведении персонажей этого произведения, т.е. тому виртуальному бытийному контексту, который чаще всего принципиально не интересует историка, но который абсолютно необходим художнику. Весьма симптоматично и то, что, говоря об эпохе, художественно воссозданной в эпопее, писатель подчеркивает: «Я испытываю к Первой мировой войне чувство современника»³⁸. Отказ от ретроспективного взгляда на изображаемое здесь вполне очевиден. «Вживаясь» в своих героев, воспринимая окружающий мир их глазами (подробнее об этом см. ниже), Солженицын заставляет и читателя ощутить художественно воссозданную в этом произведении эпоху как *свою собственную*, сродниться с нею, лично «пережить» все происходящее, погрузившись в мир, в котором *случившееся есть лишь один из многочисленных вариантов потенциально возможного*. Такая модель исторического процесса, очевидно, близка к пушкинской. Не случайно С.Г. Бочаров отмечает: «...пушкинские слова – “Не говорите: иначе нельзя было быть”³⁹ – можно брать эпиграфом к статье А.И. Солженицына “‘Русский вопрос’ в конце XX века”» (1994)⁴⁰. Бывают странные сближения»⁴¹. Как справедливо отмечает ученый, А.С. Пушкину был чужд «как абсолютный детерминизм, так и абсолютный индетерминизм, отдающий историю во власть индивидуального произвола и случая...»⁴², и именно такое, принципиально *нефаталистическое* осмысление исторического процесса (хотя и не отрицающее наличия в нем некоторых элементов детерминированности), несомненно, сближает исторические концепции Пушкина и Солженицына (существенно и то, что последнему близка «антитолстовская» концепция истории⁴³).

При этом автору «Красного Колеса» как христианину, очевидно, близко библейское представление о тварном мире как изначально художественном. Так, в Книге Притчей Соломоновых Божественная Премудрость, говоря о своем участии в сотворении мира, замечает: «...я была при Нем⁴⁴ художницею...» (Притч. 8: 30).

По Солженицыну, «история есть результат взаимодействия Божьей воли и свободных человеческих волей. Конечно, Божья воля проявляется, – убежден писатель, – но не фаталистично, и человеческие воли тоже проявляются. И как взаимодействие – получается история»⁴⁵. Наряду с очевидным для автора «Красного Колеса» действием Промысла, ход истории, по словам Солженицына, «определяется как личностями, так и направлением партий, и хаосом толп, и экономикой. Все это действует вместе»⁴⁶. Иначе говоря, *писатель признает наличие в истории как детерминистского, так и индетерминистского начал*, и это нашло отражение на уровне макрокомпозиции эпопеи. Так, говоря о замысле «Красного Колеса», его автор подчеркивал: «Уже давно (...) я пришёл к выводу, что надо писать эту эпопею методом Узлов. В математике есть такое понятие узловых точек: для того чтобы вычерчивать кривую, не надо обязательно все точки её находить, надо найти только особые точки изломов, поворотов или повторов, где кривая сама себя снова пересекает, – вот это и есть узловые точки. И когда эти точки поставлены, то вид кривой уже ясен. И вот я сосредоточился на Узлах, на коротких промежутках, никогда не больше трёх недель (...) А в промежутке между Узлами ничего не даю. Я получаю только точки, которые в восприятии читателя соединятся потом в кривую»⁴⁷. В то же время автор «Красного Колеса» замечает: «Я выбираю эти точки главным образом там, где внутренне определяется ход событий, не внешние обязательно события, а внутренние, – те, где история поворачивает или решает»⁴⁸. Очевидно, *писателя в наибольшей степени интересуют те моменты истории, когда индетерминистское начало преобладает над детерминистским*.

Интересно сравнить эту модель исторического развития с идеями Ю.М. Лотмана. Так, по мысли ученого, «случайное и закономерное» не являются «несовместимыми понятиями, а предстают как два возможных состояния одного и того же объекта»⁴⁹. При этом, как отмечает Лотман, «динамические процессы, протекающие в равновесных условиях, совершаются по детерминированным кривым. Однако по мере удаления от энтропийных точек равновесия движение приближается к критическим точкам, в которых предсказуемое течение процессов нарушается...»⁵⁰ Используя термин И.И. Пригожина, Ю.М. Лотман называет эти «критические точки» *точками бифуркации*. «В этих точках, – продолжает ученый, – процесс достигает момента, когда однозначное предсказание будущего становится невозможным. Дальнейшее развитие осуществляется как реализация одной или нескольких равновероятных альтернатив»⁵¹. Вместе с тем Лотман подчеркивает: «При рассмотрении исторического процесса

в направлении стрелы времени⁵² точки бифуркации оказываются историческими моментами, когда напряжение противоречивых структурных полюсов достигает момента высшего напряжения и вся система выходит из состояния равновесия. В эти моменты поведение как отдельных людей, так и масс перестает быть автоматически предсказуемым, детерминация отступает на второй план. Историческое движение следует в эти моменты мыслить не как траекторию, а в виде континуума, потенциально способного разрешиться рядом вариантов. Эти узлы с пониженной предсказуемостью являются моментами революций или резких исторических сдвигов»⁵³.

Как видим, *вероятностные модели революции в интерпретации Солженицына и Лотмана почти полностью совпадают*. Ученый даже пользуется тем же термином, что и писатель, называя точки бифуркации «узлами».

В то же время лотмановская интерпретация этой модели позволяет лучше понять специфику художественного замысла Солженицына. Особый интерес писателя к «узловым точкам» русской истории начала XX в. связан не только с тем, что именно тогда решалась судьба России и всего мира. *Солженицына-художника в наибольшей степени интересуют индетерминистские ситуации в самой жизни*, возможность активного воздействия на ход событий. Не случайно практически все его любимые герои в той или иной степени и форме противостоят детерминирующему влиянию среды. Не случайно и то, что писатель *прервал* работу над «Красным Колесом» после написания четвертого «Узла» эпопеи, «Апреля Семнадцатого» (первоначально «Красное Колесо» планировалось в двадцати «Узлах» и должно было завершиться изображением событий 1922 г.). Свое решение писатель объясняет так: «Уже и “Апрель Семнадцатого” выявляет вполне ясную картину обреченности февральского режима – и нет другой решительной собранной динамичной силы в России, как только большевики: октябрьский переворот уже с апреля вырисовывается как неизбежный. После апреля обстановка меняется скорее не качественно, а количественно»⁵⁴.

Иными словами, последняя по-настоящему исторически значимая точка бифуркации (за период 1914–1922) была пройдена Россией именно в апреле 1917 г., а затем *сделанный в это время выбор фактически предопределил будущую победу большевиков, сделав ее неизбежной*. Вот что пишет о ситуациях такого типа Ю.М. Лотман: «Случайный до реализации, выбор становится детерминированным после. Ретроспективность усиливает детерминированность. Для дальнейшего движения он – первое звено новой закономерности»⁵⁵.

Солженицын убежден: «Революция не была неизбежна, но могла произойти»⁵⁶. И в этой ситуации писателя интересуют прежде всего проявления свободной воли людей, их характеры: «...моя художественная задача – как можно глубже проникнуть в (...) исторических лиц, изображая их изнутри, всех»⁵⁷, – подчеркивает писатель.

Вместе с тем, создавая художественную модель исторического процесса, Солженицын не отказывается и от вымысла. Так, писатель замечает: «У меня 90% действующих лиц – исторические, крупные или мелкие, но реально тогда существовавшие». При этом вымышленные персонажи, по словам Солженицына, «вносят ощущение какой-то склейки, течения жизни, это напоминание: а жизнь течет, жизнь сама по себе продолжается»⁵⁸. Используя вымысел, писатель подчиняет его своей художественной задаче: «...вымысел есть для художника средство концентрации действительности»⁵⁹, – убежден автор «Красного Колеса». «Не выходя из строгих фактов, – отмечает Солженицын, – даю только психологическую трактовку. Психологическую трактовку я могу в какой-то степени давать свою, потому что не все исторические лица себя открывали: очень многие в мемуарах пишут неискренне, а я даю, как я это чувствую. Но так я поступил в очень немногих случаях (...). А если я брал историческое лицо, но почему-то должен был немного изменить его биографию или немного изменить его обстоятельства, тогда я и не оставлял его истинное имя. (...) Когда я их беру и немножко меняю, то я тоже меняю им что-нибудь: или фамилию, или имя, или отчество. Это дает мне чуть большую свободу»⁶⁰. Но в основном, – всех главных действующих лиц, и царскую семью, и великих князей, и всех министров, всех главных деятелей Временного правительства, всех главных деятелей Совета рабочих депутатов, – я всех даю точно с их биографиями, с их подробностями, с их действиями, – так, как оно было»⁶¹.

При этом, как справедливо отмечает Н.А. Струве, «у вымышленного Воротынцева, и у вполне реального Гучкова, или у почти реального Ковынева (писатель Крюков) сходные семейные проблемы. Да и царь прежде всего семьянин, отчасти ради семьи и больных детей жертвующий трон и Россией. Даже у Ленина, поглощенного политикой, то и дело в мыслях мелькает Инесса Арманд»⁶². Иначе говоря, *достоверность изображаемого нисколько не препятствует выявлению в каждом конкретно-историческом характере и судьбе общезначимого содержания*. По словам Ю.М. Лотмана, «произведение искусства, являясь моделью определенного объекта, всегда остается воспроизведением единичного, но помещаемого в нашем сознании в ряд не

конкретно-индивидуальных, а обобщенно-абстрактных понятий. Сама конкретность получает характер всеобщности. (...) Все случайности личной биографии Герцена, которые были бы иными, если бы жизнь писателя протекала иным образом, становятся в “Былом и думах” элементами художественной типизации»⁶³.

Вместе с тем необходимо учитывать и то, что «Былое и думы» принято рассматривать как произведение в художественном смысле маргинальное, поскольку А.И. Герцен отказался от использования в нем художественного вымысла. Один из крупнейших литературоведов первой русской эмиграции К.В. Мочульский в своей статье «Кризис воображения (Роман и биография)» отмечал: «Фантазия как будто исчерпывает понятие творчества. Потому все литературные жанры, в которых воображение не играет господствующей роли, оттесняются, как второстепенные. Это – литература не “высокая”: не широкая дорога, а отдельная дорожка. В учебниках истории литературы XIX века о них не упоминается вовсе. Я говорю о биографиях, мемуарах, письмах, дневниках, исторических записках, путешествиях, публицистике и научно-художественных произведениях. Элемент воображения первенствует, “память” из искусства изгоняется в науку: там ей место»⁶⁴. Вместе с тем «роман-фикция», занимавший лидирующее положение в литературе, находится, по словам исследователя, в состоянии кризиса (статья Мочульского была написана в 1927 г.), и этот кризис связан с тем, что «послевоенное поколение» (вступившее в жизнь после Первой мировой войны, – к нему принадлежит и Солженицын, родившийся в 1918 г.) «к вымыслу относится подозрительно, как к материалу недоброкачественному. Верит только испытанной фирме – действительности»⁶⁵. Налицо, таким образом, «кризис воображения»⁶⁶.

«Отсюда, – по мнению исследователя, – повышенный интерес к истории и постепенная перестройка исторических жанров в литературные (...)»⁶⁷. В связи с этим особые надежды Мочульский связывал с жанром *художественной биографии*, автор которой «соблюдает объективность, ничего явно не выдумывает», но его герои «качественно» (художественно) не отличаются «от героев “фикций”, например Жюльена Сореля или Пьера Безухова (...)»⁶⁸. Дело в том, что «они незаметно перенесены в другую плоскость – не просто показаны, а построены. Получается цельность, единство и законченность»⁶⁹, и все это характерно именно для *художественного произведения*.

Вместе с тем, говоря о жанре художественной биографии, Мочульский отмечал: «...средний уровень этого жанра еще крайне низок. (...) Но скудость талантов вовсе не свидетельствует о

том, что самый жанр плох. Плохих жанров нет, – утверждал исследователь, – есть плохие писатели. (...) Конечно, Моруа – не Бальзак, и “Ариэль” не стоит на уровне “Человеческой комедии”. Но ведь новый жанр еще в процессе становления. Он еще ждет своего Бальзака»⁷⁰, – подчеркивал Мочульский.

Предсказание исследователя о грядущем расцвете жанра художественной биографии сбылось лишь отчасти. Несмотря на большую популярность этой жанровой формы в XX в., в художественной литературе она не стала доминирующей. Однако, говоря о «кризисе воображения», Мочульский верно уловил одну из важнейших тенденций века – *утрату доверия к вымыслу*, его аксиологическую девальвацию.

По словам исследователя, «Достоевский канонизировал криминальный бульварный роман: захудалого пасынка литературы вывел в люди»⁷¹. То же можно сказать и о Солженицыне, авторе «Красного Колеса»: художественно-документальный жанр, казалось бы, находящийся на периферии «большой» литературы, под пером писателя радикально преобразуется, и перед читателем возникает подлинно новаторское произведение, исключительно сложное, многоплановое и глубокое⁷².

В связи с этим И.Л. Волгин замечает: «...если говорить о собственно прозе, думается, что Солженицын гениально ощутил то, что можно было бы назвать самосознанием жанра – поистине мировую его (жанра!) тоску по документу и факту. “Чистый” беллетризм переживает кризис не потому, что он исчерпал себя, а потому что жизнь **вдруг** оказалась “художественнее”»⁷³. По мысли ученого, «дело в прежде абсолютно неведомом и рационально непостижимом опыте, через который пришлось нам пройти в нынешнем веке»⁷⁴. Не случайно Ю.Б. Боров также указывает на нечто подобное: «Уникальный трагический жизненный опыт, который в страданиях обрела наша интеллигенция, и великие традиции нашей художественной культуры не могут не привести к созидательному акту сотворения нового художественного мира, к созданию истинных шедевров»⁷⁵. Очевидно, в данном случае речь идет не об *уникальности самих страданий* (к примеру, страдания Сервантеса в рабстве едва ли были легче) и не о страданиях одной лишь интеллигенции (как известно, в русской истории XX столетия крестьянство пострадало ничуть не в меньшей степени), но об *уникальном жизненном опыте, приобретенном всей Россией*. Именно к этому общенациональному трагическому опыту и приобщились представители русской интеллигенции, прошедшие через опыт ГУЛАГа. Однако *подавляющее большинство из тех, кто приобрел этот уникальный по своей ценности опыт, погибли*. Солженицын писал о том, что

огромное количество «русских интеллигентов бросили сюда не на экскурсию: на увечья, на смерть, и без надежды на возврат. Впервые в истории такое множество людей развитых, зрелых, богатых культурой оказалось без придумки и навсегда в шкуре раба, невольника, лесоруба, шахтёра. Так впервые в мировой истории (в таких масштабах) *слились* опыт верхнего и нижнего слоев общества!⁷⁶ (...)

Опыт верхнего и нижнего слоев слились – но носители слившегося опыта умерли...

Так невиданная философия и литература еще при рождении погреблись под чугунной коркой Архипелага⁷⁷»⁷⁸.

Главная тема всего творчества Солженицына – судьба России в XX столетии. И конечно, основное событие века – революция, ее первопричины и последствия – вот то, что интересует писателя в первую очередь. *Солженицын – прозаик конца XX в.*, и это немаловажно. Всем своим творчеством писатель *п о д в о д и т и т о г и* целого столетия. Именно поэтому столь важно для него приобщение к индивидуальному опыту огромного множества других людей, к тому *новому*, что несет в себе этот опыт.

Вместе с тем писатель считает, что принципиально новая жизненная реальность, возникшая в XX в., неизбежно требует и *новых форм* для ее адекватного художественного воссоздания: «...после Толстого и Достоевского вырыта в русской истории бездна. Мы пришли в Двадцатый век – в условия жизни как бы другой планеты. Сознание нашего народа сотрясено до такой степени, что всякие линии связи с Девятнадцатым веком и параллели с Девятнадцатым веком становятся трудными, их очень осторожно надо проводить. (...) Я очень предан традиции русской литературы XIX века, – замечает автор “Красного Колеса”. – Однако в обстановке этого нового мира и мы должны иначе себя вести и иначе писать»⁷⁹. Таким образом, историзм мышления писателя распространяется и на сферу поэтики.

Не случайно поэтому Солженицын столь часто и охотно использует в своих произведениях элементы нереалистической художественной структуры. Как замечает С.Г. Бочаров, уже первое опубликованное произведение писателя, «Один день Ивана Денисовича», было написано «объемно-сложно (...), – получужой, полусказовой, виртуозно выработанной несобственно-прямой речью, в духе и стиле почти авангардной прозы XX века⁸⁰»⁸¹. Но не меньшая сложность и художественная многомерность обнаруживается и в других произведениях писателя. Так, например, эпопея «Красное Колесо», по справедливому замечанию В.М. Живова, «получает структуру, совершенно отличную от традиционного реалистического романа», а «формальная новиз-

на» этого произведения до сих пор продолжает «приводить в смятение критиков»⁸². Средства сценарной драматургии («экран»), монтажи газетных материалов⁸³, главы, состоящие из фрагментов (каждый в несколько строк), смелое языковое новаторство и многие другие черты модернистской поэтики⁸⁴ соседствуют здесь с такими элементами художественной структуры, которые заставляют вспомнить даже и о поэтике постмодернизма. Например, как будет показано ниже, *единый имплицитный образ автора в этом произведении подвергается своего рода деконструкции* (которая, однако, далеко не тождественна постмодернистской деконструкции). К тому же Солженицын весьма далек как от концепции «смерти автора», так и от релятивистской аксиологии, характерной для постмодернизма. Не случайна и резкая критика последнего⁸⁵. Однако, при глубочайшем различии между автором «Красного Колеса» и постмодернистами, все же очевидна и их некоторая типологическая близость в сфере поэтики. Деконструкция единого имплицитного образа автора, частое использование монтажного стыка, коллажа и ряда других приемов, конечно, не превращают Солженицына в «постмодерниста», но еще раз демонстрируют, что в *конце XX в. некоторые идеи носят в воздухе*, и вместе с тем окончательно разрушают широко распространенную в наше время идеологически мотивированную легенду о писателе-«архаисте»⁸⁶. Не случайно Л.В. Лосев подчеркивает: «(...) Солженицын сугубый новатор, которого упорно пытаются читать как архаиста»⁸⁷.

Вместе с тем элементы модернистской и постмодернистской художественной структуры сочетаются в «Красном Колесе» не с характерной для модернизма деформированной картиной мира и тем более не с глубоко чуждым Солженицыну постмодернистским тотальным обесмысливанием бытия, но со стремлением к правдивому изображению действительности, характерным для реалистической традиции. Показательны слова писателя в его Нобелевской лекции (1971–1972): «ОДНО СЛОВО ПРАВДЫ ВЕСЬ МИР ПЕРЕТЯНЕТ»⁸⁸. Причем *правда* понимается Солженицыным не только и даже не столько как сугубо идеологическая категория, но прежде всего как следование единственно существующей невымышленной реальности (отсюда и стремление писателя к документально точному воспроизведению истории). В то же время именно потому, что многие особенности композиции «Красного Колеса» обусловлены тем, что в этом произведении писатель соединяет *активное использование элементов не реалистической художественной структуры с преимущественно реалистической картиной мира*, композицию солженицынской эпопеи было бы неверно рассматривать лишь в контексте

поэтики XIX в. Более того, попытки воспринять художественную структуру его произведений в рамках «традиционной» реалистической эстетики иногда приводят к довольно-таки «странным» результатам.

В 1971 г. в нью-йоркской газете «Новое русское слово» была напечатана статья известного историка, писателя и литературного критика второй русской эмиграции Николая Ивановича Ульянова⁸⁹ «Загадка Солженицына». Ее автор, перечислив все области «действительной жизни», в которых Солженицын обнаруживает удивительную осведомленность, в конце концов утверждал: «Произведения Солженицына не написаны одним пером. Они носят на себе следы трудов многих лиц разного писательского вкуса и склада, разных интеллектуальных уровней и разных специальностей»⁹⁰. Ульянов высказал мнение, что никакого Солженицына вообще не существует и что он «сфабрикован» литературной мастерской КГБ «в целях выколачивания валюты». Один человек, по мнению Ульянова, столько реальности вместить способен⁹¹.

Разумеется, это мнение (образца 1971 г.) анекдотично. Но столь наивное прочтение сочинений писателя имеет и свои преимущества. Оно указывает на важнейшую особенность нарративной структуры крупных эпических произведений Солженицына – *отсутствие в каждом из них единого имплицитного автора*.

И м п л и ц и т н ы й а в т о р, или *а б с т р а к т н ы й а в т о р*, – это образ автора, не воплощенный в художественном тексте в виде персонажа-рассказчика. Этот образ возникает лишь в сознании читателя. В то же время имплицитный автор – это повествовательная инстанция, которая, по представлениям нарратологии, вместе с соответствующей ей парной коммуникативной инстанцией, *имплицитным читателем* (т.е. образом «идеального» читателя, правильно понимающего все авторские интенции), обеспечивает художественную коммуникацию всего произведения в целом⁹². В то же время, как известно, имплицитный автор в *разных* произведениях *одного и того же писателя* может быть различным⁹³. По словам Бахтина, «все, что стало образом в произведении (...), является созданным, а не создающим. “Образ автора”, если понимать под ним автора-творца, является *contradictio in adjecto*; всякий образ – нечто всегда созданное, а не создающее»⁹⁴, – подчеркивал ученый. Таким образом, повествовательные инстанции *реального автора* (*автора-творца*) и *имплицитного автора* оказываются четко разграниченными. Первый является реальным создателем художественного текста, второй – лишь созданием, образом в самом тексте. А следовательно, как и любой другой

образ, он находится во власти автора-творца и может быть преобразован в соответствии с художественными намерениями последнего⁹⁵. Как замечает А.Ю. Большакова, возражения Бахтина против термина *образ автора* «часто основаны на неприятии смешения реальной биографической личности автора и специфического литературного образа – но это неприятие сближает Бахтина с Виноградовым...»⁹⁶.

В связи с этим заслуживают внимания слова В.В. Виноградова из его письма 1927 г. к Н.М. Виноградовой-Мальшевой: «Я поглощен мыслями об образе писателя. Он сквозит в художественном произведении всегда. В ткани слов, в приемах изображения ощущается его лик. Это – не лицо “реального” житейского Толстого, Достоевского, Гоголя. Это – своеобразный “актерский” лик писателя»⁹⁷. В книге «О языке художественной литературы» Виноградов подчеркивал, что «“образ автора” открывается во внутренней связи всех элементов повествования»⁹⁸. Очевидно, что Виноградов писал как раз о той повествовательной инстанции, которая в современной нарратологии обозначается термином «имплицитный автор».

Как правило, в литературном произведении присутствует лишь *один* имплицитный автор и он, соответственно, «отвечает» за все произведение в целом, однако иногда этот образ подвергается своеобразному «расслоению». Так, например, О.В. Творогов отмечает: «В “Мертвых душах” Гоголя (...) мы встречаемся, видимо, с двумя образами автора. Один из них почти адекватен авторскому “я”⁹⁹ – это автор лирических отступлений поэмы. Другой – это основной повествователь – своеобразная «авторская маска», словоохотливый балагур и остряк, не лишенный, впрочем, ума и тонкой наблюдательности»¹⁰⁰. В свою очередь, Ю.В. Манн обнаруживает «расслоение» имплицитного образа автора и в романах Достоевского. Так, например, по словам ученого, в романе «Идиот» образ автора имеет «вместо одного – несколько обликов...», в частности перед читателем возникает «несколько проблематичный автор, чья аффектированная моральная ориентация на одного персонажа (Радомского) сменяется ориентацией на другого (Мышкина), менее явной, но зато, по-видимому, более искренней»¹⁰¹»¹⁰². По словам исследователя, «тут начинают колебаться не только авторские оценки происходящего, но и сам образ автора, который словно расслаивается на ряд составляющих. И каждый из его ликов представляет определенную точку зрения или, точнее, определенный способ мышления»¹⁰³. Вследствие этого Манн приходит к выводу, что «контуры автора у Достоевского твердо не фиксируются. В этом случае, – замечает ученый, – уместнее говорить именно об авторских ли-

ках или, может быть, еще лучше – о граничащих друг с другом *точках зрения*»¹⁰⁴.

Солженицын идет в этом направлении еще дальше, чем Гоголь и Достоевский. Он подвергает единый имплицитный образ автора своего рода деконструкции и, используя эту повествовательную инстанцию в качестве нарративной маски, как правило, *максимально удаляет имплицитного автора от своей собственной точки зрения*. В главах, посвященных одному персонажу, имплицитный автор и повествователь совпадают по точке зрения в плане идеологии, психологии и частично фразеологии¹⁰⁵ с изображаемым персонажем. Сам Солженицын говорит об этом следующее: «...для меня главный герой тот, кому посвящена данная глава, и я должен строить всю главу полностью в его психологии¹⁰⁶, и стараюсь передать его правоту¹⁰⁷. Больше того, я свой язык – не прямую речь, а свой авторский язык – строю так, чтобы он был верным фоном именно этому герою, именно в этой главе¹⁰⁸. И вот у меня столько точек зрения в романе, сколько героев»¹⁰⁹. Результатом такого авторского «слияния» с точкой зрения героя (но только в пределах главы, посвященной данному персонажу) оказывается читательское ощущение (рецептивная иллюзия), что автор чрезвычайно близок *именно этому герою*. Такой повествовательный прием был использован Солженицыным уже в рассказе «Один день Ивана Денисовича» (1959), но там имплицитный автор был един и максимально приближен по точке зрения в плане идеологии, психологии и, частично, фразеологии к Шухову. Еще в 1963 г. Ф.Ф. Кузнецов отмечал: «Автор как бы перевоплощается в своего героя и ведет повествование от его имени, его языком, создавая уже этим – интонациями и красками народной речи – законченный, четко очерченный характер»¹¹⁰. Затем, в 1965 г., Т.Г. Винокур дала развернутый анализ этого нарративного феномена¹¹¹.

Несколько иная картина – в «Красном Колесе». Солженицын использует повествовательную структуру «Одного дня Ивана Денисовича» в качестве своего рода «кирпичика», многократно заставляя имплицитного автора отождествлять свою точку зрения с точками зрения многочисленных персонажей «Красного Колеса». В результате единый имплицитный образ автора распадается, и перед нами оказывается произведение *в полном смысле слова полифоническое*, поскольку субъективность персонажей осмысливается здесь как «авторская».

* * *

Как известно, музыкальный термин *полифония* (один из видов многоголосия; от греческого πολύς – *многочисленный* и φωνή – *звук, голос*) был переосмыслен и введен в литературовед-

ческий обиход М.М. Бахтиным в его книге «Проблемы творчества Достоевского» (1929). *Полифония* предполагает особую позицию автора по отношению к своим героям, которые, обладая внутренней свободой и «самостоятельностью», оказываются неподвластны окончательной и завершающей авторской оценке. Вместе с тем слово героя (и его мировоззрение) оказывается столь же полномерно и авторитетно для читателя, как и авторское слово и мировоззрение. Полифоническая композиционная структура предполагает «равноправное» взаимодействие голосов персонажей и голоса автора. Согласно научной концепции Бахтина, в полифонических романах Достоевского все эти голоса находятся в состоянии принципиально бесконечного конфликтно-диалогического взаимодействия. При этом объектом художественного изображения становится сложнейшее столкновение идей персонажей¹¹².

Разумеется, полифоническая композиционная структура уже самим фактом своего существования ставит перед исследователями великое множество самых разнообразных вопросов и проблем, причем не только историко-, но и теоретико-литературного плана. В частности, одним из важнейших является вопрос о *возможности существования иных разновидностей полифонии*.

Так, весьма оригинальное преломление идей Бахтина было предложено Б.О. Корманом, который обнаружил полифонию в лирике Н.А. Некрасова, рассматриваемой в качестве «единого целого»: «На уровне лирической системы многосубъектность создается сочетанием стихотворений, в которых представлены разные “я”. (...) многосубъективность обнаруживается также на уровне отдельного произведения, использующего поэтическое многоголосье (...). В каких-то местах лирического монолога происходит речевое перевоплощение говорящего героя: речь основного носителя текста скрывает в себе реплики героев; он, перевоплощаясь в героев, говорит за них; речь его окрашивается интонациями героев; в монолог говорящего влетают голоса героев...»¹¹³

Едва ли все же в данном случае уместно говорить о *полифонии*. Скорее мы здесь сталкиваемся с особой разновидностью ролевой лирики. Композиционная структура некоторых стихотворений Некрасова действительно содержит определенные *элементы полифонической поэтики*, однако этого недостаточно, для того чтобы говорить о полифонии как о *целостном композиционном феномене* на уровне каждого конкретного стихотворения. Еще бóльшие возражения вызывает осмысление стихотворений Некрасова в качестве своеобразного полифонического

метатекста. Полифония может существовать лишь на уровне *единичного конкретного произведения*, каковым лирика Некрасова в ее совокупности, очевидно, не является. Невозможно говорить о композиции группы художественных текстов как целого, если они как минимум не объединены автором в единый цикл, иначе само понятие «композиция» в данном контексте теряет смысл.

Вместе с тем, к сожалению, весьма часто приходится сталкиваться с «расширительной» интерпретацией самого понятия *полифония*, что, в свою очередь, приводит к «размыванию» границ этого феномена в сознании интерпретаторов научного наследия Бахтина. Как справедливо отмечает Д.П. Ивинский, «...“полифонию” обнаружили, кажется уже у всех русских классиков...»¹¹⁴. В частности, многие зарубежные исследователи используют в своих работах бахтинскую концепцию полифонии, весьма популярную в западных научных кругах¹¹⁵, однако далеко не всегда рецепция идей великого ученого оказывается в достаточной мере корректной. В частности, это относится и к анализу полифонии в творчестве Солженицына.

Так, например, известная австрийская переводчица и исследовательница творчества Солженицына Элизабет Маркштайн в своей в целом весьма интересной и ценной статье, посвященной книге «Архипелаг ГУЛаг», утверждает, что в этом произведении присутствует «полифония голосов, усиленная сменой повествовательных перспектив...»¹¹⁶. Исследовательница подчеркивает: «Повествователь (...) диалогически активен, он перебивает своих персонажей, вступает с ними в пререкания (...). Он подхватывает чужие мысли, аргументирует “за” и “против”, размышляет, строит образ и тут же одергивает себя: “Нет, не так...” (...). Ради этого страстного и напряженного диалога он и “впускает” чужие голоса в свое повествование»¹¹⁷.

Разумеется, в тексте книги «Архипелаг ГУЛаг» присутствует *диалогическое начало* (в бахтинском смысле), и Э. Маркштайн совершенно справедливо указывает это, однако само по себе наличие диалогических элементов в тексте художественного произведения не превращает данное произведение в полифоническое. В «Архипелаге ГУЛаге» нет «равноправия» между высказываемыми точками зрения, имплицитный автор, несомненно, стоит на стороне зэков, а не на стороне их мучителей, и его точка зрения, очевидно, является господствующей. Вместе с тем Маркштайн права, когда говорит, что эта точка зрения лишается индивидуальной «обособленности», «вбирая» в себя жизненный опыт жертв ГУЛага. Солженицын стремится художественно выразить то, что не смогли высказать другие, погибшие или не умеющие

вятно донести до мира свой страшный опыт. Поэтому на страницах книги столь часто присутствует *чужое слово*, однако из этого отнюдь не следует, что перед нами полифонический художественный текст.

Вместе с тем полифония уже давно привлекает внимание Солженицына. Так, еще 23 июня 1967 г. в 25-м номере журнала «Посев» было напечатано интервью, в котором писатель, в частности, указал на то, что считает наиболее интересным жанром «полифонический роман, точно определенный во времени и пространстве. Без главного героя». По словам Солженицына, «автор романа с главным героем поневоле больше внимания и места уделяет именно ему». При этом полифонизм писатель определил так: «Каждое лицо становится главным действующим лицом, когда действие касается именно его. Тогда автор ответственен пусть даже за тридцать пять героев. Он никому не даст предпочтения¹¹⁸. (...) Однако ему нельзя терять почву под ногами. Именно таким методом я написал две книги и намерен написать еще одну»¹¹⁹. Как справедливо замечает В.Г. Краснов, «две книги, на которые ссылается Солженицын, это, несомненно, “Раковый корпус” и “В круге первом” (...). Намерения же насчет еще одной явно указывают» на эпопею «Красное Колесо»¹²⁰. В 1984 г. в беседе с Н.А. Струве А.И. Солженицын подчеркнул: «Полифоничность, по мне, метод обязательный для большого повествования¹²¹. Я его придерживаюсь и буду придерживаться всегда»¹²².

В 1970-е годы в научной литературе о Солженицыне среди исследований, посвященных поэтике его произведений, стали появляться и работы о полифонии. Наиболее детально эту проблему исследовал Владислав Георгиевич Краснов¹²³.

По мнению исследователя, и «В круге первом» (1955–1968), и «Раковый корпус», и «Август Четырнадцатого» – полифонические романы, в художественной структуре которых Краснов находит чрезвычайно много общего с поэтикой романов Достоевского и поэтому считает возможным применить к ним бахтинскую концепцию полифонического романа. Так, Солженицын, по словам исследователя, использует в «Августе Четырнадцатого» «подлинную полифонию идеологических голосов, разнообразных, ясных и фактически независимых от него самого»¹²⁴, – полифонию, основанную на диалоге¹²⁵. Однако, как справедливо замечает Ж. Нива, «солженицынская полифония решительно лишена драматизма театра Достоевского, той почти равной напряженности сталкивающихся голосов, того невыносимого равновесия *pro* и *contra*, которые возникают, по-видимому, независимо от воли самого автора»¹²⁶, а это означает, что описанный Бахтиным *полифонический диалог*, который Краснов приписывает всем трем вы-

шеупомянутым произведениям Солженицына, в сущности, малохарактерен для творчества писателя. Это означает и то, что солженицынская полифония *построена на каких-то иных принципах*, сильно отличающихся от тех, которые описал Бахтин¹²⁷.

Весьма интересные соображения о солженицынской полифонии были высказаны Жоржем Нива. Французский исследователь считает, что в отличие от Достоевского «речи у Солженицына играют роль намного менее важную», а «настоящая полифония выражается у него не во внешних, а во внутренних речах»¹²⁸. Ж. Нива отмечает тяготение писателя к несобственно-прямой речи: «...постоянное впечатление, будто это не автор говорит, размышляет, иронизирует, возмущается, а кто-то из персонажей. (...) эта неизменная окрашенность “устной речью” может быть определена как полифонический сказ, т.е. скрещение голосов различных рассказчиков, среди которых автор делает, конечно, свой выбор, но не в большей мере, чем автор телепередачи “с места событий”, который должен немедленно выбрать между тремя или четырьмя одновременными планами»¹²⁹.

Важно подчеркнуть особую значимость для поэтики Солженицына внутренней речи персонажей. Однако, если обратиться к идее Нива о «полифоническом сказе», то, очевидно, сказ никак не может быть основой солженицынской полифонии, поскольку писатель использует этот тип повествования лишь при изображении «простонародных» персонажей (в «Красном Колесе» это Арсений Благодарёв, Терентий Чернега, Козьма Гвоздев, Тимофей Кирпичников и другие), а они в эпопее Солженицына сравнительно немногочисленны.

Проблема полифонии в творчестве Солженицына современным литературоведением до сих пор не решена. Очевидно, что здесь мы сталкиваемся с *принципиально новой разновидностью полифонии*, основанной на весьма своеобразной деконструкции единого имплицитного образа автора, поскольку субъективность подавляющего большинства персонажей поочередно осмысливается здесь как «авторская».

Так, например, в 43-й главе «Октября Шестнадцатого», посвященной В.И. Ленину, в речи повествователя нетрудно обнаружить идеологическую, психологическую и частично фразеологическую (языковую) точку зрения персонажа:

«Во всех отношениях, со всеми людьми, Ленин всегда добирал свою высоту, занимал достойную. А здесь – не мог, здесь – не было высоты. Он мог только – скрывать за шутками смущение. Просить»¹³⁰.

Речь идет об отношениях Ленина с Инессой Арманд. В этом фрагменте текста выражения «добирал свою высоту, занимал до-

стойную», «не было высоты», а также подчеркивание при помощи парцелляции слова «просить» недвусмысленно свидетельствуют о том, что повествователь описывает персонаж с точки зрения самого этого персонажа. Вместе с тем взгляд повествователя – это взгляд «снаружи»: взгляд на его персонажа с точки зрения его нарративного alter ego. В то же время речь повествователя часто и легко «перетекает» в несобственно-прямую речь (взгляд «изнутри»). Это сочетание двух форм повествования позволяет слушателю (нарратору) услышать рассказ о персонаже и «изнутри» и «снаружи», но при взгляде «снаружи» пространственные точки зрения повествователя и персонажа не совпадают:

«Еще 400 лет назад решительный Цвингли отобрал ее у попов и передал в гражданское пользование»¹³¹.

Вот и сам он стоял впереди реквизированной церкви, на черном мраморе в несколько постаментов, со вздернутым носом, с книгой и мечом, упертыми между ног. Всегда на него Ленин покашивался с одобрением. Правда, книга та – библия¹³², а всё-таки для XVI века превосходная решимость, сегодняшним социалистам бы подзанять. Отличное сочетание: книга – и меч. Книга, продолженная мечом»¹³³. Здесь несобственно-прямую речь сменяет речь повествователя, а затем снова дается несобственно-прямая речь. Столь «легкий» переход от одного типа повествования к другому объясняется тем, что на протяжении каждой главы, посвященной одному персонажу, точка зрения остается неизменной. В целом неизменным остается и тип дискурса – речевая маска, связанная с данным персонажем. Все это и порождает феномен имплицитного автора, совпадающего с персонажем по точке зрения в плане идеологии, психологии и частично фразеологии. Иначе говоря, объект изображения получает права субъекта, «независимого» от реального автора (автора-творца), а субъективность персонажа поднимается на aukториальный уровень (уровень имплицитного автора).

По мнению Нива, «неоспоримо, что Солженицын вкладывает частицу самого себя» в образ Ленина, «в этого противника, которого он называет своим главным героем и от которого не отходит ни на шаг. Не оттого ли, что, парадоксальным образом, ленинское презрение к “либералу” близко ему самому? А иначе – зачем это, вроде бы незаметное, сравнение Ленина с великими реформаторами, с Цвингли, на статую которого перед церковью в Цюрихе Ленин бросает одобряющий взгляд?»¹³⁴

В то же время, вопреки утверждению Нива, писатель решительно отрицает приписываемое ему психологическое «родство» с Лениным: «Я собирал о нём каждую мелочь, и моей единственной целью было воссоздать его живым, какой он был. Конечно,

ни один персонаж художника не создается без вклада автора. Какая-то доля автора вдыхается в самого враждебного героя: нельзя отразить ничье тело, если в него не вдохнуть душу. Если я описал за это время двести человек, в каждом из двухсот что-то от меня есть обязательно. Однако я думаю, что, сравнивая нас, поддаются внешним несущественным признакам»¹³⁵. Что же касается утверждения Нива, согласно которому Солженицын якобы считает Ленина своим главным героем, то писатель, говоря о «Красном Колесе», неоднократно подчеркивал: «У меня ведущего героя вообще нет. И чем дальше, тем больше это будет выясняться»¹³⁶. Невозможно согласиться и с мнением Нива, который считает, что Солженицыну близко ленинское «презрение к либералу»: из написанного в 1979 г. предисловия писателя к выпущенной под его редакцией книге В.В. Леонтовича «История либерализма в России» недвусмысленно следует, что Солженицын отнюдь не склонен с презрением относиться к либерализму. Писатель лишь выступает против весьма распространенной подмены либерализма революционным радикализмом: «...слишком долго в русских XIX–XX веках второй¹³⁷ называл себя первым¹³⁸, и мы принимали его таким, – и радикализм торжествовал над либерализмом на погибель русскому развитию»¹³⁹, – подчеркивает Солженицын.

И наконец, вызывает возражение интерпретация солженицынского сравнения Ленина с Ульрихом Цвингли, которого Нива уважительно называет великим реформатором: отношение писателя к воинствующему секуляризму выдающегося швейцарского протестанта, превратившего храм в библиотеку, явно не может быть положительным. Это следует, в частности, из текста Темплтоновской лекции (1983) Солженицына, где говорится о «тонко-ядовитом ветерке секуляризма»¹⁴⁰. Очевидно, что, по мнению автора «Красного Колеса», существует определенная преемственность между религиозным революционером Цвингли и революционером-антиистинистом Лениным, однако эта преемственность имеет явно негативный смысл.

И все же *Нива прав*, когда считает, что *автор* с симпатией относится к Цвингли, да и к самому Ленину. Прав и тогда, когда говорит, что *автор* психологически и идеологически напоминает Ленина. Только этот автор – не *реальный автор* (А.И. Солженицын как автор-творец), а *имплицитный автор глав, посвященных Ленину*, совпадающий с ним по точке зрения и, как и сам Ленин, симпатизирующий антицерковным действиям Цвингли. Как видим, недостаток анализа французского исследователя состоит в том, что он *имплицитного автора смешивает с реальным автором*. Писатель, говоря о полифонии в «Красном Колесе», не

случайно подчеркивал: «...я сочувствую каждому тому герою, которого я описываю в данной главе»¹⁴¹. Очевидно, что при этом речь идет и о сочувствии персонажам, которые идеологически, психологически и фразеологически весьма далеки от реального автора. Н.Д. Солженицына справедливо замечает: «На самом деле он пишет каждую главу как бы изнутри того персонажа, которому посвящена глава. У него мгновенно меняется языковой фон. (...) Глава с генералом Алексеевым не имеет ничего общего ни синтаксически, ни лексически с главой о Керенском, ни с главой об императоре или с главой о Милюкове. Если вы заметили, во многих главах не называется вначале имя персонажа, о котором идет речь. Довольно длинный речевой пассаж идет как бы анонимно, и тем не менее вы сами угадываете героя, – по языковому фону, по синтаксису и энергии речи, присущей только данному персонажу. (...) Автор дает возможность выразить себя каждому»¹⁴².

Эта возможность «выразить себя» в полной мере предоставляется героям эпопеи в главах, каждая из которых посвящена одному персонажу (таких глав в «Красном Колесе» подавляющее большинство). При этом *имплицитным автором может быть и женщина* (в главах, посвященных Ликоне, Вере Воротынцевой, Ольде Андозерской и другим). В этом случае нарративная маска «имплицитного автора – женщины» порождает *интереснейший феномен «женской» прозы у Солженицына*. Так, например, художественная структура глав, посвященных Ликоне, обнаруживает некоторое сходство с художественной структурой прозы Цветаевой:

«С тех пор как он¹⁴³ уехал – будто затормозили время: то оно неслось, а то – поползло. (...)»

Всякое письмо – как разговор в темноте, лица не видно.

И сама бы рада писать ему каждый день. Только боязнь навязываться.

Хочу – благодарить!

Не благодарить – все равно что и не получать»¹⁴⁴.

Постоянная смена настроения, повышенная эмоциональность, хрупкость внутреннего мира, женственность – все это черты молодой влюбленной Ликони, но *эти же черты присущи и той женщине, которая является имплицитным автором глав, посвященных данному персонажу*. Как видим, психологическая дистанция между реальным автором (самим Солженицыным) и имплицитным образом автора, выражающим «женскую» точку зрения изображаемого персонажа, здесь особенно велика.

Перед читателем появляется и другая женщина – жена А.Ф. Керенского Ольга Львовна, встретившая в первые дни Фев-

ральской революции на балу в Екатерининском зале Таврического дворца в Петрограде 72-летнего Германа Лопатина, друга К. Маркса и Ф. Энгельса, члена Совета 1-го Интернационала, переводчика «Капитала»:

«— Ны-не от-пу-щаеши... — сказал он проникновенно, медленно, густо, смотря даже не на Ольгу Львовну, а на кружение этих голов, из которых не всем, не всем дано было понять все значение акта. (...)»

Ровно стоял. И все смотрел через малые на нем очки — на зал, на зал, на собеседницу редко. И говорил тихо, отчетливо, не наклоняясь к ней:

— Вот — день, которому я принес в жертву все, с ранней молодости.

Стоял, иногда закрывая глаза.

— Теперь я могу и умереть. Счастливей — я уже не буду.

Еще закрыл глаза. Открыл.

— Хотя нет. Теперь — хочется пожить еще немного. Посмотреть, как скоро все устроится. И Россия заживет наконец. Счастливой, свободной жизнью.

Расцветет наша Россия как цветок в прекрасном саду.

Они нашли потом, где сесть. Уступили им кресло и стул. И сидели рядом молча.

Переполненные счастьем»¹⁴⁵.

Широко известно критически-проническое отношение Солженицына к Февральской революции и ее деятелям, однако в данном отрывке нет и тени иронии. Февральские события изображены здесь как начало «золотого века» в истории человечества, и в то же время их восприятие окрашено мягкой женственностью, исходящей от имплицитного автора (показательно, например, сравнение России с цветком).

Конечно, читатель «Красного Колеса» понимает, что надежды Ольги Львовны и Германа Лопатина несбыточны, но само достижение этого понимания возможно лишь при сопоставлении различных *перцептивных*¹⁴⁶ миров персонажей. Находясь лишь в перцептивном мире Ольги Львовны, этого понять невозможно. Наоборот, в ее индивидуальном мире имплицитный читатель — пусть временно, пусть частично — неизбежно *поддается обаянию революционной романтики*, ощущает эйфорию тех дней как свой собственный душевный настрой (в частности, и в этом проявляется историзм эпопеи).

Исключительно тесное сближение точек зрения имплицитного автора и героев «Красного Колеса» часто дезориентирует читателя, поскольку столь последовательное использование данного повествовательного приема очень необычно. Показательны в

этом плане слова известного французского беллетриста Анри Труайя, который на вопрос корреспондента парижской газеты «Фигаро», «как Вы относитесь к мнению Солженицына о Распутине как о единственном мудром человеке в России», ответил следующее: «...Солженицын более снисходителен к Распутину, чем я, для него он – символ русского народа. Распутин в какой-то мере подтверждает его теории. На самом же деле это было аморальное, распутное существо. Он, несомненно, обладал магнетической властью и вредил царской семье постоянными скандалами, которые устраивал при дворе»¹⁴⁷.

Казалось бы, в тексте «Красного Колеса» нетрудно найти подтверждение словам А. Труайя. Так, в 54-й главе «Марта Семнадцатого», третьего «Узла» «Красного Колеса», об убийстве Григория Распутина сказано следующее:

«О, мы еще мало обращали внимания на Его поученья и советы. О, Боже, нам всем еще отдался, что Его нет с нами. С того дня¹⁴⁸ все и рухнет. Он так и предсказывал. Теперь все катастрофы возможны. За Его убийство – пострадает вся Россия.

Но он – и жил, и умер, чтобы спасти всех нас.

А теперь будет заступником-молителем на том свете»¹⁴⁹.

Такова точка зрения имплицитного автора *этой главы*, и в рамках данного текста она звучит с максимальной степенью убедительности. Именно поэтому у читателя и возникает естественное желание спроецировать ее на фигуру реального автора (самого Солженицына), однако здесь необходимо учитывать, что имплицитный образ автора 54-й главы «Марта Семнадцатого» выражает не точку зрения самого писателя, а лишь точку зрения главного персонажа этой главы – последней русской императрицы Александры Фёдоровны. Это она воспринимает Распутина в качестве святого заступника и покровителя России, сакрализуя его образ (симптоматично в этом плане написание личных местоимений с прописной буквы, как будто речь идет не о человеке, а о Боге). Весьма показателен и такой текст:

«Вот, она рядом была, ощущала Божьего человека, беседовала с духом Его и одновременно с Богом¹⁵⁰. (...)»

Спасительного чуда для трона и для России ждала государыня – от самого народа, от праведных его молитвенников. Она несломимо верила в русский народ, в его здравый смысл, в его любовь и преданность Государю. (...) И посланный Богом прозорливый Друг был явным выражением этой всеправославной связи и всенародной помощи»¹⁵¹. Таков образ данной ситуации, сложившийся в сознании императрицы, воспринимающей происходящее сквозь призму созданного ею мифа о Григории Распутине как о ниспосланном свыше святом целителе и прозорливце, олицетво-

ряющем безраздельную преданность трону со стороны русского народа. В рамках данной главы эта версия представлена с максимальной степенью убедительности и в какой-то мере способна воздействовать на читателя, хотя ныне мало кто согласится с точкой зрения Александры Фёдоровны. Дело, однако, в том, что, как справедливо указывает Ю.М. Кублановский, характеру императрицы было присуще «самоограничение, доходящее до жертвенности, – свойство Александры Фёдоровны, подчеркиваемое Солженицыным и игнорируемое уже современниками. В тех же традициях воспитывала она и детей»¹⁵², – отмечает исследователь. *Глубина веры и способность к самопожертвованию оказываются привлекательны для читателя сами по себе, вне зависимости от интеллектуального «наполнения».* Вместе с тем при сопоставлении данного текста с другими главами «Красного Колеса» выявляется, что многое в перцептивном мире Александры Фёдоровны глубоко не соответствует окружающей ее жизненной реальности. Это касается и представления о «святости» Григория Распутина¹⁵³, и возвышенно-романтической веры императрицы в народную преданность...

Как видим, процитированное выше утверждение А. Труайя, касающееся отношения Солженицына к Григорию Распутину, базируется на неверной рецептивной стратегии, связанной с непониманием полифонической природы художественной структуры эпопеи, из-за чего искажается смысл произведения в целом. Ошибочность версии А. Труайя подтверждается, в частности, и той оценкой, которую дал Распутину автор «Красного Колеса»:

«Распутин как личность не вызывает у меня никакого расположения. У него слишком много пороков и крайностей»¹⁵⁴.

И вместе с тем заблуждение французского беллетриста в определенном смысле спровоцировано самим Солженицыным, поскольку оно вызвано вполне «традиционным» читательским отождествлением позиций имплицитного образа автора и авторатора, точки зрения которых в подавляющем большинстве произведений мировой литературы совпадают. И то, что Солженицын самым решительным образом порывает с этой литературной традицией, требует от читателя немалого усилия для формирования *принципиально новой рецептивной стратегии*¹⁵⁵.

Следует заметить, что некоторая «невосприимчивость» к новаторским принципам поэтики «Красного Колеса» иногда присуща и серьезным исследователям творчества писателя. Так, например, А.В. Урманов, автор весьма ценной в научном отношении монографии «Поэтика прозы Александра Солженицына», выдвигает концепцию, согласно которой «художественный мир» «Красного Колеса» «объемен, но вовсе не полифоничен в стро-

гом смысле слова»¹⁵⁶. Ученый утверждает при этом, что деконструкции единого имплицитного образа автора в этом произведении нет, поскольку *авторская воля* проявляется здесь в демонстрации читателю отрицательных черт характера и поступков таких «несимпатичных» Солженищину персонажей, как, например, Ленин или Керенский: «...говорить о полном “устранении” автора и абсолютной “чистоте” перцептивного мира героя (Ленина. – П.С.) не приходится, ибо повествователь и в этом случае находит не прямые способы выражения своей точки зрения, своей оценки. В частности, “заставляя” героя чрезмерно большое внимание уделять разного рода “снижающим” бытовым мелочам»¹⁵⁷. Не случайно, по мысли исследователя, «автор еще раз “заставит” Ленина вспомнить о чрезвычайно симпатичном ему провокаторе»¹⁵⁸ (Р.В. Малиновском).

Отчасти Урманов прав: здесь и в самом деле проявляется воля *Солженищину как автора-творца*. Однако при этом весьма показательно, что исследователь фактически отождествляет фигуры *повествователя* и *автора* (в нарративном смысле это понятие весьма неопределенно), приписывая этим повествовательным инстанциям функции, органически присущие *реальному автору (автору-творцу)*. Очевидно, что *повествователь* не может быть «ответственен» за то, что *происходит* в изображаемом мире, поскольку функция данной нарративной инстанции – *рассказывать* о происходящем, и только.

При этом, конечно, Урманов прав в том плане, что говорить о какой бы то ни было «независимости» героев эпопеи от автора-творца не имеет смысла, да это и вообще невозможно в каком бы то ни было произведении художественной литературы. *Текст и все образы в тексте в принципе не могут быть автономны от того, кто их создает* (даже и в том случае, если автор-творец следует постмодернистским художественным принципам и на уровне манифестации является сторонником концепции «смерти автора»). Однако говорить о тех или иных *позициях повествователя* имеет смысл лишь тогда, когда эти *позиции выражены в тексте на уровне точки зрения*. Говоря о главах «Красного Колеса», посвященных А.Ф. Керенскому, Урманов замечает, что «может возникнуть предположение, что ирония автора-повествователя здесь ни при чем, что насмешливое отношение к Керенскому у читателя вызывают сами речи, поступки, образ мыслей героя, а вовсе не присутствие в художественном мире главы автора, не его повествование. Может быть, Керенский сам себя развенчивает? В определенном смысле это так и есть»¹⁵⁹, – отмечает исследователь, и эти его слова в выс-

шей степени показательны. Если и в самом деле мы в данном случае сталкиваемся с «саморазоблачающими» действиями или мыслями персонажа, но при этом авторская ирония не проявлена в тексте на уровне точки зрения, то это означает, что «разоблачение» героя происходит лишь на уровне изображения («автором-творцом»), и это отнюдь не противоречит тому, что в главах, посвященных Керенскому, на уровнях повествователя и имплицитного автора господствует точка зрения персонажа. А.В. Урманов считает, что зримое проявление воли автора-творца является аргументом против того, чтобы считать «Красное Колесо» полифоническим произведением, однако при помощи такой методологии нетрудно «опровергнуть» наличие полифонии и в романах Достоевского, которого при желании также можно обвинить в «тенденциозном» конструировании событийного ряда своих романов¹⁶⁰. Как справедливо отмечает И.Б. Роднянская, «в полифонических композициях (изучавшихся М. Бахтиным на примере творчества Достоевского) единство идейной оценки, неустранимая целеустремленность художественного замысла выражаются самым ходом событий, через сюжет, прагматически выявляющий правоту одних идейно-жизненных установок, заблуждения и тупики других»¹⁶¹.

В сущности, Урманов пытается опровергнуть наличие полифонии в тексте «Красного Колеса», рассматривая нарративную структуру этого произведения в плане соотношения изображения мира и воли автора-творца. Однако на этом повествовательном уровне полифония в принципе не может функционировать. «Прямая», повествовательная опосредованная связь автора-творца и изображаемого мира характерна, как известно, для драмы как рода литературы. Вместе с тем далеко не случайно и то, что, как справедливо отмечал Бахтин, полифоническая композиционная структура невозможна именно в драме, где «реплики драматического диалога не разрывают изображаемого мира, не делают его многоплановым...»¹⁶². Герои драматического произведения, по словам ученого, «диалогически сходятся в едином кругозоре автора, режиссера, зрителя на четком фоне односоставного мира. (...) В драме невозможно сочетание целостных кругозоров в надкругозорном единстве, ибо драматическое построение не дает опоры для такого единства»¹⁶³. Очевидно, что принципиальная невозможность полифонии в драме связана с почти полным отсутствием в этом роде литературы повествовательного начала. Именно это отсутствие промежуточных повествовательных инстанций между реальным автором (автором-творцом) и действующим

щими лицами, вследствие которого имплицитный образ автора вообще не может быть дистанцирован по точке зрения от автора-творца, в принципе исключает возможность создания полифонической нарративной маски, без которой реальный автор не в состоянии с достаточной степенью убедительности изобразить внутренний мир персонажа как относительно «автономный», идеологически или перцептивно «независимый» от своей собственной точки зрения. Иначе говоря, полифоническая композиционная структура не может функционировать вне повествования, эпического «рассказывания», которое дает возможность выразить чужую точку зрения как «свою». Не случайно Солженицын подчеркивает, что «способность без остатка воплотиться в персонаже, и есть высшая форма писателя и артиста, а что вне этого – то будет Салтыков-Щедрин»¹⁶⁴.

Писатель использует имплицитный образ автора для того, чтобы пережить чужое бытие как свое собственное, «раствориться» в персонаже, увидеть все изображаемое его глазами, проникнуть и «перевоплотиться» в «другого». Поэтому не только к Достоевскому, но и к Солженицыну следует отнести слова Вяч. И. Иванова: «Символ такого проникновения заключается в абсолютном утверждении, всею волею и всем разумением, чужого бытия: “ты еси”. (...) чужое бытие перестает быть для меня чужим, “ты” становится для меня другим обозначением моего субъекта. “Ты еси” – значит (...) “твое бытие переживается мною как мое”...»¹⁶⁵. Причем «проникновение есть некий transcensus¹⁶⁶ субъекта, такое его состояние, при котором возможным становится воспринимать чужое я не как объект, а как другой субъект. Это – не периферическое распространение границ индивидуального сознания, но некое передвижение в самих определяющих центрах его обычной координации; и открывается возможность этого сдвига только во внутреннем опыте, а именно в опыте истинной любви к человеку и к живому Богу, и в опыте самоотчуждения личности вообще...»¹⁶⁷, – подчеркивал Вяч. И. Иванов.

В эпопее «Красное Колесо» это самоотчуждение реального автора и проникновение в «другого» осуществляется при помощи повествовательной инстанции имплицитного автора, который, вместо того чтобы выражать лишь точку зрения самого писателя, становится рупором индивидуального мироощущения многочисленных персонажей тетралогии.

Максимально сближая по точке зрения имплицитного автора и героя, Солженицын отчасти развивает традиции А.П. Чехова, который, как показывает Ю.В. Манн, также обращался к «персональной» форме повествования¹⁶⁸, однако проникновение в «дру-

гого» у Чехова не столь глубоко. Манн замечает: «Легко можно ощутить, где чеховский рассказчик объединяется со своим персонажем в едином лирическом чувстве, в общем смысле понимания вещей, но нелегко при этом определить, *до какой черты они идут вместе*. Чехов прячется за своих героев в той же мере, в какой он себя с их помощью открывает»¹⁶⁹. Точка зрения персонажа не становится у Чехова точкой зрения имплицитного образа автора. Именно поэтому «чеховской манере не свойственна множественность авторских ликов...»¹⁷⁰.

Вместе с тем для Солженицына столь глубокое «погружение» в перцептивный мир персонажа отнюдь не является чисто формальным приемом, но связано с убежденностью писателя в том, что «вселенная имеет столько центров, сколько в ней живых существ. Каждый из нас – центр вселенной, и мироздание раскалывается, когда вам шипят: “Вы арестованы!”»¹⁷¹. По Солженицыну, каждое живое существо, и в частности каждый человек, – перцептивный центр мира. Если антропоцентризм как аксиологическую систему писатель отвергает¹⁷², то перцептивный персоналистический биоцентризм лежит в основе его полифонического мышления, иначе говоря, человек понимается Солженицыным не как наивысшая ценность бытия (он не может быть поставлен выше Бога), но как *неповторимо индивидуальный центр мировосприятия*. И в этом человек, с точки зрения писателя, похож на *любое живое существо*.

Восприятие имплицитного читателя «Красного Колеса» складывается из взаимоисключающих перцептивных миров персонажей, объединенных общей – одной из всех – жизненной реальностью, с которой все эти миры так или иначе соотносятся. Именно поэтому реальный автор (А.И. Солженицын) часто прибегает к сопоставлению различных индивидуальных восприятий одного и того же события, к *полифоническому столкновению нескольких перцептивных артефактов*, создающему стереоскопический эффект. Так, например, убийство П.А. Столыпина в «Августе Четырнадцатого» показано через восприятие его убийцы – М.Г. Богрова, самого Столыпина, враждебного Столыпину генерала П.Г. Курлова и Николая II. В то же время каждое индивидуально-субъективное «авторское» искажение жизненной реальности само оказывается частью этой реальности, поскольку принадлежит персонажу, так или иначе вовлеченному в действие, в историю, в бытие.

До сих пор речь шла о главах, посвященных одному персонажу, однако в «Красном Колесе» есть главы, каждая из которых посвящена нескольким персонажам. В этих главах смена персонажа в качестве основного объекта читательского внимания вле-

чет за собой смену повествователя, причем все, что говорилось выше о единстве идеологической, психологической и частично фразеологической точек зрения персонажа и повествователя, имеет прямое отношение и к данным главам. Однако это единство не поднимается здесь на повествовательный уровень имплицитного автора, присутствие которого более всего проявляется на уровне *фокализации, показа событийного ряда*, а не на уровне *повествования*, поскольку в рассматриваемых главах, как и в главах, каждая из которых посвящена одному герою, налицо *акториальный гетеродиегетический нарративный тип*¹⁷³ (центром читательской ориентации здесь является персонаж, а повествователь не принимает участия в изображаемых событиях).

Так, например, в 22-й главе «Августа Четырнадцатого»¹⁷⁴ поочередно сменяют друг друга три повествователя, каждый из которых совпадает по точке зрения в плане идеологии, психологии и частично фразеологии с одним из трех персонажей – с Лениным, с Ганецким и с Крупской. Схему смены пар «повествователь – персонаж» можно изобразить так:

**Ленин–Ганецкий–Ленин–Крупская–Ленин–
(немой диалог Крупской и Ленина)–Ленин**

При этом каждая неразрывная и единая по точке зрения пара «повествователь–персонаж» выражает целостный перцептивный мир данного героя. Именно поэтому невозможно согласиться с утверждением Жоржа Нива о том, что «полифонический роман Солженицына не столько полифоничен, сколько полископичен (...). В нем сталкиваются, – по мнению французского исследователя, – несколько экранов, индивидуальных полей зрения»¹⁷⁵.

Визуальная точка зрения персонажа – лишь часть его перцептивного мира. К примеру, в рассматриваемой главе мысли Ленина о Плеханове, Мартове, Богданове, Красине и т.д.¹⁷⁶ никак не связаны с тем, что Ленин в это время *видит*. Точнее, он не видит и не воспринимает ничего вокруг, целиком погруженный в себя. Вытеснение визуального начала из перцептивного мира героя здесь очевидно, и такой прием весьма характерен для художественного изображения солженицынских персонажей.

В главах, каждая из которых посвящена нескольким героям, сталкиваются несколько перцептивных миров, несколько пар «повествователь–персонаж», однако столкновения между этими парами, как правило, не переходят в прямое диалогическое противостояние, характерное для романов Достоевского, а приобретают скрытую форму. Именно поэтому Солженицын предпочитает *немой диалог* «обычному». Немой диалог позволяет герою высказать то, что в «обычном» диалоге неизбежно остается не-

произнесенным. Иначе говоря, форма немого диалога намного полнее раскрывает внутренний мир персонажа. Если Достоевскому необходимо было доводить своих героев до крайней, почти неправдоподобной степени эмоционального напряжения, чтобы добиться от них самораскрытия в диалоге, то Солженицын избирает иной путь. Немой диалог часто свидетельствует о такой глубине взаимопонимания между людьми, когда слова оказываются излишними. Показательно в этом смысле разъяснение, данное Солженицыным в его ранней неоконченной повести «Люби революцию» (1948, 1958), где о Глебе Нержине (это автобиографический персонаж) и его жене говорится следующее: «Они достигли того бессловного понимания, когда прочитываешь друг в друге мысли и желания»¹⁷⁷. Такую же глубину взаимопонимания демонстрирует и упомянутый выше немой диалог Ленина и Крупской в 22-й главе «Августа Четырнадцатого»¹⁷⁸. Оба в состоянии «читать мысли» друг друга, «предвидеть» напрашивающиеся вопросы, сознавая, что «немой собеседник» так же «предвидит» и твои ответы на них.

Несколько иной пример – немой диалог полковника Георгия Воротынцева и профессора Ольды Андозерской. Случайная встреча в квартире одного из лидеров партии кадетов Шингарёва вызывает в этих двух персонажах неожиданное зарождение любовного чувства, но оно не может быть высказано ими открыто:

«Я... что-нибудь не так?.. Вам что-то смешно?..

Ах, просто ваши военные дороги – это далеко ещё не все дороги жизни. Бывают такие тропинки, над такими безднами, о-о!..

Но – горная пушка проходит там? Но – лошадь со вьюками?

Не-ет, конечно, нет, как вы могли подумать!..»¹⁷⁹

Этот немой диалог содержит очевидный эротический подтекст. Достаточно указать на очевидный фаллический смысл эфемистического образа горной пушки, а также на то, что вскоре, в сцене, изображающей физическую близость влюбленных, Андозерская будет метафорически отождествлена с амазонкой, а Воротынцев – с ее конем¹⁸⁰.

Однако их немой, скрыто эротический диалог в квартире Шингарёва «перебивается» репликами идеологического спора: инженер Ободовский резко критикует институт монархии как таковой, а Андозерская хладнокровно и уверенно защищает эту государственную систему. Затем в форме несобственно-прямой речи дается портрет Андозерской (с точки зрения Воротынцева):

«Но чем была так хороша? Закидом головы с уверенным взглядом? Чуткой струнной шеей? Или вкрадчиво певучим голосом?»¹⁸¹ И сразу, без перехода – новый «наплыв» немого диалога:

«Но если не лошадь со вьюками, то как же там пройти?..

Пустяки. Возьмётесь за отлёт моего платья. Пройдём!..»¹⁸²

Здесь диахронически развертывающийся перед читателем художественный текст воссоздает три синхронически сосуществующих событийных плана: идеологический спор Ободовского и Андозерской, восхищенный взгляд на нее Воротынцева и немой диалог двух влюбленных.

Этот диалог напоминает знаменитую сцену встречи Николая Ростова и Сони из романа-эпопеи Л.Н. Толстого «Война и мир»: «Он поцеловал ее руку и назвал ее *вы* – *Соня*. Но глаза их, встретились, сказали друг другу “ты” и нежно поцеловались»¹⁸³. Вместе с тем очевидно и резкое отличие двух немых диалогов. Если Толстой, стремясь к максимальному жизнеподобию изображаемого, дает лишь приблизительное и предельно упрощенное представление о не произнесенных вслух репликах своих персонажей, то Солженицын использует вторичную условность, для того чтобы создать у читателя впечатление, что Воротынцев и Андозерская «перемещаются» в какой-то иной, субъективный, воображаемый мир, где диалог перестает быть немой (но только для них двоих): они слышат друг друга. Использование этого, модернистского по своему происхождению, приема позволяет глубже погрузиться в перцептивные миры персонажей в тот момент, когда нахлынувшее любовное чувство «отгораживает» Воротынцева и Андозерскую от всего окружающего, хотя и не мешает последней вести идеологический спор. Ее сознание «раздваивается». Андозерская как женщина и как идеолог оказывается в ситуации перцептивного двоемирия. Если как идеолог она существует лишь «здесь», то как женщина Ольда Орестовна не только привлекает восхищенный взгляд Георгия Воротынцева «здесь», но одновременно уводит его в субъективный и вместе с тем скрыто эротический мир «там».

Использование художественной формы немого диалога позволяет Солженицыну глубже проникнуть в индивидуальность каждого из персонажей, выявляя его потаенные мысли и чувства. Все это способствует более полному и глубокому воссозданию перцептивных миров героев эпопеи. Для писателя важно достичь как можно более глубокого проникновения во внутренний мир каждого персонажа, а в какой форме это будет сделано – через имплицитного автора, через повествователя или при помощи немого диалога – не столь существенно.

Вышеописанный вид немого диалога неоднократно встречается на страницах эпопеи, однако в 26-й главе «Октября Шестнадцатого» читатель сталкивается с принципиально иной разновидностью этой речевой структуры, для данного произведения нетипичной¹⁸⁴.

Действие в этой главе, как и в проанализированной выше сцене Андозерской и Воротынцева, происходит 17 октября 1916 г. в квартире Шингарёва. Собравшиеся здесь гости (в основном высокопоставленные члены партии кадетов и люди, идеологически близкие к ней) настроены умеренно прореволуционно. «Белыми воронами» в этой среде оказываются почти случайно появившиеся там Воротынцев и Андозерская – оба убежденные противники революции. Естественно, что для гостей Шингарёва они – «реакционеры». В разгар идеологических споров приходит неожиданное сообщение о только что начавшейся революции. Все присутствующие ошеломлены этим известием (позже оказавшимся ложным), оно одновременно и объединяет, и разъединяет их: «...в шингарёвской столовой сейчас восьмеро гостей не занимали друг друга (...). А ушли в ожидание. Или глазами проверяли *своих*»¹⁸⁵.

И в этой тревожной, нервно-напряженной обстановке возникает немой диалог, причем, как замечает повествователь, «если бы все они наперебой кинулись говорить, что помнят или думают, – швырнуло бы их сквозь ночь да в утро, пропустя и вестника¹⁸⁶, и весть его»¹⁸⁷.

Все молчат. Лишь только одна из присутствующих здесь кадетских дам-активисток очень тихо, почти про себя, читает стихотворение М.А. Волошина «Ангел мщенья» (1906), и это еще больше усиливает напряженность ожидания роковых событий. Внешне никакого спора между собравшимися нет, но сама идеологическая и эмоциональная атмосфера данного хронотопа порождает скрытое противостояние между ними, изливающееся в форме немого диалога, в который время от времени «вклиниваются» в качестве своеобразных реплик фрагменты из читаемого вслух стихотворения Волошина. Тема этого немого диалога – революция, отношение к ней. Здесь сталкиваются диаметрально противоположные идеологии – прореволуционная и контрреволюционная, причем нанизывание аргументов *pro* и *contra* оказывается столь же потенциально бесконечным, как и в описанном Бахтиным полифоническом диалоге, характерном для романов Достоевского. Однако принципиальное отличие солженицынского немого диалога состоит в том, что последний *анонимен*. Читатель не знает, кому принадлежат те или иные реплики и аргументы. Некоторые из них могут предположительно исходить от Андозерской, но чаще всего индивидуальная речевая дифференциация весьма затруднительна.

Перед читателем возникает потенциально бесконечное полифоническое столкновение аргументов и идей, которые в данный исторический момент «носятся в воздухе». Именно поэтому, да-

же и не произнесенные вслух, эти аргументы и идеи овладевают сознаниями присутствующих, создают напряженное идеологическое «силовое поле», соединяющее «своих» и разъединяющее «чужих».

В этой ситуации особо значима роль имплицитного читателя, которому необходимо разобраться в сложной и противоречивой разноголосице различных, часто взаимоисключающих утверждений и сформировать свое собственное мнение о происходящем. При этом Солженицын не навязывает нам какую-либо «единственно верную» идеологическую точку зрения, но предлагает, вслушавшись в аргументы *pro* и *contra*, соотнести их не только с миром идей «в чистом виде» (поскольку на этом уровне данный, потенциально бесконечный немой диалог в принципе не может быть завершен каким-либо окончательным синтетическим выводом), но с документально точно воссоздаваемой жизненной реальностью. Только соответствие или несоответствие этой объективной стороне бытия может разрешить идеологический спор, который иначе способен показаться в принципе неразрешимым. Солженицын провоцирует аналитическую активность имплицитного читателя, который, используя богатейший фактический материал, воспроизведенный в тексте эпопеи, способен *самостоятельно* прийти к тем или иным историческим или идеологическим выводам.

Такова функция немого диалога в полифонической композиционной структуре «Красного Колеса». Очевидно, что этот элемент художественной структуры эпопеи представляет теоретико-литературный интерес и сам по себе, и как составная часть полифонической композиции данного произведения.

Интересны в теоретико-литературном плане и другие формы повествования в тексте эпопеи.

Так, в главах, состоящих из коротких фрагментов, даны сжатые и динамичные зарисовки революционных событий. Эти главы лишены индивидуального центра читательской ориентации (нейтральный нарративный тип). Здесь точка зрения имплицитного автора близка точке зрения реального автора (А.И. Солженицына), однако проявляется она скрыто, неявно из-за подчеркнуто-нейтрального дискурса повествователя, а сами главы выполняют в «Красном Колесе» художественную функцию фона, передавая атмосферу жизни тех дней.

Кроме «чисто художественных» глав, на страницах «Красного Колеса» присутствуют и «обзорные» историко-публицистические главы, написанные в жанре художественного исследования. Здесь повествователь совпадает по точке зрения с имплицитным автором этих глав, а номинально – и с реальным автором. Одна-

ко полностью идеологическую позицию реального автора выражает лишь все произведение в целом. Так, Солженицын, говоря о своей приверженности «центристскому» мировоззрению, замечал: «...ещё больше мой центризм сказывается в общей полифоничности, когда я сам равновешу между всеми, всеми вообще точками зрения, – всеми, которые изложены»¹⁸⁸. Совершенно иная картина – в историко-публицистических главах «Красного Колеса». В отличие от «чисто художественных» глав, в которых господствует полифоническое начало, «обзорные» главы гомофоничны. Они выражают не всю многомерную сложность солженицынского восприятия этих событий, но лишь историко-публицистическую «проекцию» точки зрения реального автора. Их особая, вставная функция подчеркивается, в частности, и тем, что номера этих глав снабжены штрихом, а в одной из «обзорных» глав сказано прямо: «Автор не разрешил бы себе такого грубого излома романной формы, если бы раньше того не была грубо изломана сама история России, вся память её, и перебиты историки»¹⁸⁹. В.М. Живов справедливо отмечает, что в отличие от исторических глав в «Войне и мире» Л.Н. Толстого «исторические главы Солженицына создают не дополнительное пространство, а совсем отдельное, не продолжающее, а наискось пересекающее пространство» «чисто художественных» глав. «Поскольку же пространства не совпадают, – продолжает исследователь, – перед читателем возникает задача сопоставить их друг с другом, выяснить, как кривизна одного пересчитывается в кривизну другого»¹⁹⁰. Очевидно, что математическое понятие «кривизна» в данном контексте означает субъективное искажение реальной картины мира. Имплицитный читатель ставится перед необходимостью принять или отвергнуть то или иное индивидуальное восприятие событий, в том числе и восприятие, номинально исходящее от реального автора. Последнее не имеет в «Красном Колесе» статуса «единственно правильного». В связи с этим Л.В. Лосев подчеркивает: «... тот, кто представлен автором (...) “Августа Четырнадцатого”¹⁹¹ как Автор (“Автор не разрешил бы себе такого грубого излома романной формы...”¹⁹²), независимо от намерений автора, не обладает в глазах читателя авторитетом большим, чем, скажем, другой персонаж – Варсонофьев. С первых же слов монолога Автора (“Не все дают себе труд...”¹⁹³) мы видим, что он полемичен, пристрастен, запальчив, т.е. проявляет в своем “историческом очерке” все качества, противоположенные историку. Таким образом, подлинный автор, скрытый *deus* повествования как бы приглашает нас относиться к данному монологу не то что критически, но брать его в сопоставлении с другими высказываниями на ту же тему в романе»¹⁹⁴. По Л.В. Лосеву,

«Автор» (с прописной) – это имплицитный автор, лишь *номинально* выражающий точку зрения реального автора (которого исследователь называет «автор», со строчной), а вся полнота и сложность солженицынской мысли в принципе не может быть выражена в прямолинейной историко-публицистической форме. И сам писатель это очень ясно и отчетливо осознает. Не случайно именно поэтому он не любит публицистику. «... Политическая публицистика, – говорит Солженицын, – отличается от художественного произведения тем, что автор для статьи или для речи должен принять, выбрать определенную точку зрения (...) и его изложение (...) становится однолинейным. А художественное произведение даёт всегда объёмное представление, даёт не только три измерения, но десятки направлений. По этой причине я испытываю большое стеснение от политической публицистики»¹⁹⁵, – добавляет писатель. Публицистикой, говорит Солженицын, «я (...) занимаюсь поневоле. (...) в моей публицистике и в моих интервью я не могу выразить и одной сотой части того, что есть в моих книгах»¹⁹⁶.

Иначе говоря, характерное для публицистики прямое и однозначное выражение авторской точки зрения не может адекватно отобразить всю полноту и сложность бытия. Солженицыну обязательно нужны *иные точки зрения*, иные восприятия действительности, резко отличные от его собственного, поскольку лишь такой гносеологический подход к бытию позволяет воспринять его стереоскопически, с максимальной степенью объективности и глубины. Не удивительно поэтому, что писатель в своих крупных эпических произведениях, в частности в эпопее «Красное Колесо», обращается к полифонической композиции, воссоздающей калейдоскопическую многомерность изображаемого. Однако отсутствие у читателя достаточного количества исторических знаний побуждает Солженицына вводить в текст «Красного Колеса» вставные историко-публицистические «обзорные» главы¹⁹⁷. При этом писатель вынужден мириться с их неизбежной «однолинейностью». В частности и поэтому он не стремится к внешней «объективности» дискурса имплицитного автора этих глав, проявляя очевидную личную вовлеченность, заинтересованность в описываемых событиях. Кроме того, автор «Красного Колеса» подчеркивает, что у него «есть (...) манера свои убеждения высказывать уверенно»¹⁹⁸, но при этом не берет «на себя роли пророка»¹⁹⁹, ни в коей мере не претендуя на выражение какой бы то ни было «окончательной» истины.

Истина, по Солженицыну, существует в самом бытии, а не каком-либо человеческом мнении о нем. Она по самой своей природе онтологична, а не перцептивна. «А истина, а правда во всем

мировом течении одна – Божья», – подчеркивает писатель. Поэтому и «многообразие мнений» имеет смысл, только если оно помогает «приближаться» к ней²⁰⁰. Более того, для Солженицына как для христианина очевидно: Высшая Истина – это Сам Бог (Ин., 14, 6), поэтому не случайно и Его незримое присутствие на страницах эпопей²⁰¹. Но человеку, по мысли писателя, доступно обладание лишь маленькими крупинками истины, ее осколками. Однако и сами эти осколки бесценны, а искать их следует везде и у каждого, не ограничивая себя ни предвзятыми установками, ни заранее определенными рамками. Так Солженицын и поступает, и *сложнейшая полифоническая художественная структура «Красного Колеса» демонстрирует возможности подлинного плюрализма, являющегося для писателя не самоцелью, а средством познания*, приближающим нас, читателей, если мы этого захотим, – к истине, т.е. в какой-то мере и к Богу. Так аксиологический (теоцентрический) монизм гармонично и непротиворечиво сочетается в мировоззрении Солженицына с гносеологическим плюрализмом: такого рода адогматизм, по убеждению писателя, не только не отрицает существования единой и высшей Истины, но и позволяет к ней приблизиться (насколько это вообще возможно для человека).

Однако, говоря о плюралистичности мировоззрения Солженицына, необходимо учитывать и широкое распространение прямо противоположной точки зрения, согласно которой писатель является убежденным противником плюрализма, что, по мнению идеологических оппонентов Солженицына, доказывает его статья «Наши плюралисты»²⁰², в которой взгляды людей, названных в этом тексте «плюралистами», подвергаются резкой критике.

Это обвинение весьма серьезно и имеет прямое отношение к проблеме полифонии, поэтому данную проблему придется осветить более подробно.

Статья «Наши плюралисты» (1982) посвящена отнюдь не вопросу о плюрализме, а лишь тем людям, которые, называя себя плюралистами, грубо искажают русскую историю с позиций воинствующего западничества, изображая Россию страной мерзких, гнусных и опасных для всего цивилизованного человечества рабов. Причем именно такая интерпретация осмысливалась «нашими плюралистами» как *единственно верная*. Солженицын писал об этом: «... наши “плюралисты” сперва хотят обстрогать всех в эту единую колодку (так это уже – монизм?) – а внутри неё разрешить – мыслящим личностям? – “плюрализм”»²⁰³. Писатель подчеркивает: «Во всей статье я не имею ничего против плюрализма как такового»²⁰⁴. Это произведение, по словам Солженицына, направлено именно против «*наших* плю-

ралистов»²⁰⁵, в сущности воинствующих монистов, прикрывающихся модным термином. Поэтому, очевидно, права Дора Штурман, считающая, что слово «плюралисты» используется в этой статье лишь в сугубо ироническом осмыслении, позволяющем «все время слышать вокруг этого определения не поставленные автором кавычки»²⁰⁶. Солженицын убежден: «... если плюрализм – то уж для всех, и никаких границ; иначе надо искать другое слово»²⁰⁷. Вместе с тем «на Западе, – замечает писатель, – есть такая уверенность, что западные ценности есть общечеловеческие ценности. На самом деле, в мире существует интегральный плюрализм, он включает плюрализм многих миров. Среди таких миров можно назвать Россию, Китай, Индию, Японию, мусульманский мир, Африку, Латинскую Америку, и еще не все. Так вот, у каждого этого мира есть своя традиция, свой многовековой уклад, своя система мироощущения и взглядов, и надо с уважением признавать этот интегральный плюрализм»²⁰⁸. В сущности, в этом вопросе Солженицыну близки идеи мультикультурализма.

Как видим, критика мнимых «плюралистов» ведется Солженицыным с последовательно плюралистических позиций. Не удивительно поэтому и то, что плюралистическое многоголосие лежит в основе полифонической композиции эпопеи «Красное Колесо», где мнение имплицитного автора, номинально выражающего точку зрения самого писателя, может быть, и весьма убедительно, оспорено персонажем. Так, Л.В. Лосев замечает: «Солидарный со своим героем, Столыпиным, Автор “исторического очерка” очень рационально показывает, как можно было выправить русскую историю, а на это из середины романа²⁰⁹ доносится возражение Варсонофьева...»²¹⁰. И далее исследователь приводит цитату: « – История – и р р а ц и о н а л ь н а, молодые люди. У неё своя органическая, а для нас может быть непостижимая ткань. (...) – История растёт как дерево живое. И разум для неё топор, разумом вы её не вырастите»²¹¹.

Как видим, решение вопроса о степени истинности обоих мнений предоставлено читателю, который может или присоединиться к одному из них, или, отбросив крайности и объединив оба подхода, попытаться создать намного более сложную интеллектуальную целостность. *Полифоническая композиция «Красного Колеса» провоцирует саморазвитие мысли читателя*, предоставляя ему возможность самостоятельного выбора между множеством самых различных точек зрения. Именно поэтому не только «обзорные» главы, но и нечастые вкрапления в «чисто художественные» главы фрагментов текста (ничуть не менее художественных), в которых повествователь номинально совпадает

по точке зрения в плане идеологии с реальным автором, несколько не ослабляют полифонизма «Красного Колеса» в целом. Идеологическая точка зрения, номинально представляющая в солженицынской эпопее мнение реального автора, обладает такими же правами на истину, как и идеологическая точка зрения любого из персонажей, а критерием истинности или ложности того или иного субъективного восприятия событий оказывается не соответствие или несоответствие этого восприятия точке зрения реального автора, что, к примеру, характерно для гомофонического художественного мира Л.Н. Толстого, но *соответствие или несоответствие объективно существующей вокруг каждого из героев жизненной реальности*²¹². Причем решение вопроса о степени соответствия того или иного перцептивного мира миру реальному *предоставлено читателю*. Точка зрения на эту проблему самого Солженицына (реального автора) если иногда и ощутима, то лишь опосредованно – через проявляющуюся время от времени ироническую окраску текста, посвященного тому или иному персонажу. Дискурсивная маска имплицитного автора в этом случае частично сдвигается²¹³, и иронический дискурс, выражающий точку зрения реального автора, вступает с дискурсом имплицитного автора (выражающего точку зрения персонажа в плане идеологии, психологии и частично фразеологии) в диалогические отношения²¹⁴.

Однако часто точка зрения реального автора почти неопределима. По словам И.Б. Роднянской, прочитав «Апрель Семнадцатого» (четвертый, последний «Узел» «Красного Колеса»), мы убеждаемся «в полном отказе Солженицына от знаменитого толстовского всеведения, от, пользуясь термином Бахтина, “авторского избытка” по отношению к сознанию и кругозору персонажей. (...) Автора не видно нигде – ни на романских “небесах”, над взаимодействием лиц, ни в щелях между обрывками газетных сообщений и документальных цитат...». При этом исключением «оказывается одно-единственное появление автора»²¹⁵, но как... биографического автора, когда Солженицын упоминает в скобках о своей встрече с 95-летним В.В. Шульгиным в 1960-х годах²¹⁶. И это, замечает Роднянская, лишь «подчеркивает отсутствие авторской фигуры во всех прочих ситуациях»²¹⁷. К похожим выводам относительно проблемы авторского присутствия в «Апреле Семнадцатого» пришел и Ж. Нива: «Я долго – и даже отчаянно – искал (...) в этом лабиринте зеркал точку зрения автора. К моему удивлению, – добавляет французский исследователь, – я понял, что ее нет, что она почти исчезла. Каждый раз, когда я ее улавливал, она ускользала. И приходилось приписывать ее одному из персонажей»²¹⁸. Жоржу Нива

хотелось бы более прямого выражения точки зрения реального автора, однако солженицынская полифония основана на равноправии индивидуальных точек зрения, которые борются за первенство в сознании имплицитного читателя, поэтому наличие или отсутствие дискурса, прямо выражающего точку зрения реального автора, не имеет принципиального значения для общей полифонической картины. Наличие такого дискурса означает, что писатель использует прием метапозиции – рассмотрения своей собственной точки зрения на равных правах с иными точками зрения²¹⁹. Метапозицию мы встречаем, в частности, и у Достоевского. Так, А.Н. Хоц отмечает, что у Достоевского «авторский смысл в полифоническом столкновении – первый среди равных»²²⁰, и это несколько не мешает полифоническому взаимодействию идей.

Вместе с тем необходимо уточнить смысл самого понятия «полифония» применительно к творчеству Достоевского, поскольку это понятие весьма часто трактуется сугубо релятивистски. Идеологическое «равноправие» в романах писателя отнюдь не свидетельствует об авторской «нейтральности» или безразличии к происходящему. Так, например, по словам Н.Ф. Будановой, «внимательный читатель романа “Братья Карамазовы” понимает, что в итоге автор на стороне Алеши и Зосимы, а не на стороне Ивана и Великого инквизитора, хотя и у Ивана есть своя правда»²²¹. При этом «основное несогласие» исследовательницы вызывает «вывод М.М. Бахтина о “равноправии” в романе Достоевского “голоса” автора и “голосов” его героев. “Равноправие” (...), – по мнению Будановой, – состоит лишь в том, что автор (Достоевский), согласно своей художественной установке (“рожу сочинителя” не показывать), нигде прямым “монологическим” вмешательством эти голоса не заглушает и предоставляет им полную свободу. Однако “голос” автора тверже и авторитетнее “голосов” его раздвоенных героев...»²²²

Вероятно, точнее было бы сказать так: «равноправие» между идеологическими точками зрения Достоевского и его героев на начальном этапе развертывания текста все же существует. Писатель дает возможность своим героям-идеологам высказать и обосновать свои идеи с максимальной степенью убедительности. Но затем, по удачному выражению Ю.В. Манна, «в глубинах» повествовательной системы Достоевского «возникает подспудное и определенным образом направленное течение, нечувствительно увлекающее мысль и воображение читателя»²²³. Невозможно не согласиться с Т.И. Орнатской и В.А. Тунимановым, которые считают, что «в “диалогизированном” творчестве Достоевского исключительно велика роль авторской точки зре-

ния, которая является в конечном счете определяющей и торжествующей, хотя она и не навязывается прямо, публицистически, а сложным, диалектическим, иногда “прикровенным” образом художественно проводится и утверждается»²²⁴. В свете этого весьма важным является уточнение В.В. Кожина (оно уже было приведено выше, однако имеет смысл повторить его еще раз): «...в художественном мире Достоевского *равноправен* с героями именно *голос автора*²²⁵, а отнюдь не сам автор²²⁶, не Ф.М. Достоевский, который создал всех этих героев и которому всецело принадлежит смысл художественного мира “в его последней инстанции” – смысл, соотносимый с *бытием*, а не с сознаниями героев»²²⁷. Поэтому, по мысли Кожина, «последний, конечный смысл художественного мира, созданного Достоевским, относится к *бытию*, а отнюдь не к “равноправным *сознаниям*” героев, которые представляют собою всего лишь отдельные порождения бытия»²²⁸. И это, считает ученый, опровергает широко распространенное представление о принципиальном релятивизме художественного мира Достоевского²²⁹. Такое понимание полифонии в творчестве Достоевского Кожин выводит из различных высказываний Бахтина, подчеркивая, что, «согласно точке зрения» последнего, «в художественном мире Достоевского, взятом в его глубоком и целостном существе, нет никакого релятивизма»²³⁰.

Однако тексты Бахтина не позволяют говорить об этом столь однозначно. Как известно, первооткрыватель полифонии отрицал релятивность художественного мира романов Достоевского²³¹, но вместе с тем утверждал, что диалог для писателя есть «самоцель»: «Всё средство, диалог – цель»²³². Очевидно, здесь мы сталкиваемся с неразрешимым противоречием, поскольку, если диалог – самоцель, то аксиологический релятивизм абсолютно неизбежен. Именно такое понимание творческого наследия Бахтина и привлекло к нему постструктуралистов, деконструктивистов и постмодернистов²³³. Вместе с тем, возможно, Бахтин вполне сознательно несколько «релятивизировал» свою концепцию, чтобы таким образом снять вопрос о конечном и высшем смысле использования Достоевским полифонической композиционной структуры. По свидетельству С.Г. Бочарова, Бахтин на склоне лет говорил, что в своей книге о Достоевском он, находясь в условиях жесточайшей советской цензуры, «оторвал форму от главного. Прямо не мог говорить о главных вопросах», т.е. «о том, чем мучился Достоевский всю жизнь, – существованием Божиим»²³⁴. Трудно сказать, как именно выглядела бы теория полифонического романа в творчестве Достоевского, если бы Бахтин имел возможность свободно выражать все свои идеи, но

в то же время очевидно, что его концепция полифонии нуждается в определенных уточнениях и антирелятивистских коррективах. Хочется надеяться, что в ближайшее время появится научная работа, в которой это будет сделано.

Общеизвестны слова Достоевского о том, через какое «большое горнило сомнений»²³⁵ прошла его вера. В этом писатель видел *доказательство* ее неслучайности и онтологической оправданности. И полифония в романах Достоевского проводит читателя через точно такое же горнило сомнений, где в полную силу и с максимальной убедительностью говорят не только героидеологи, но иногда и отнюдь не метафорические *бесы*, чтобы читатель, видя страшные, подлинно трагические последствия этих сомнений, отшатнулся от разверзающейся перед ним духовной бездны и смог бы *с а м* внутренне все эти сомнения преодолеть. Можно сказать, что, показывая гибельные последствия притятия тех или иных искушений, *писатель использует метод доказательства от противоположного*. Но при этом он не «давит» на читателя и не пытается навязать ему сторону Бога, а не дьявола. Просто *само бытие* в романах Достоевского свидетельствует о тупиковости «бесовского» пути для человечества и о глубинной онтологической правоте христианства. Сама художественная реальность оказывается здесь мощным противовесом псевдорелятивному равноправию в сфере идей. Достоевский, таким образом, может быть назван создателем *нерелятивистского, созидательного плюрализма*²³⁶, цель которого не бесконечное диалогическое саморазвитие идей (это всего лишь *с р е д с т в о*), но *стремление побудить читателя свободно и добровольно выбрать лично для себя приближение к Высшей Истине, т.е. ко Христу*.

Вернемся теперь к проблеме полифонии в эпопее «Красное Колесо».

Очевидно, что полифония Достоевского и полифония Солженицына значительно отличаются друг от друга. Полифония Достоевского – *это полифония идей*. Центральные герои романов Достоевского – героидеологи, и, по словам Бахтина, «если отмыслить от них идею, в которой они живут, то их образ будет полностью разрушен. Другими словами, образ героя неразрывно связан с образом идеи и неотделим от него»²³⁷. Образы этих персонажей – во многом порождение диалогически расщепленных интериндивидуальных и интерсубъективных идей. Именно поэтому индивидуальные дискурсы героев-идеологов Достоевского столь мало дифференцированы²³⁸. Вместе с тем в тексте «Красного Колеса» интериндивидуальная и интерсубъективная природа мира идей выражена еще более отчетли-

во (достаточно вспомнить приведенный выше анализ «анонимного» немого диалога в 26-й главе «Октябрь Шестнадцатого»), однако в целом для эпопеи характерен *не узкоидеологический, а перцептивный, подчеркнуто индивидуализированный подход к изображению внутреннего мира персонажей*. При этом, как отмечает рецензент парижской газеты «Монд» Филипп-Жан Катенши, литературный материал в этом произведении столь дискурсивно разнороден, что французские переводчики были вынуждены разделить текст в зависимости от своих индивидуальных возможностей: «Тот занимается уличными сценами и толпой, этот – подлинно шекспировскими фигурами царя и его близких. Словно одно перо не могло, не сглаживая, выразить всю фактуру и силу контраста, которыми энергия и жизненная сила автора наделяют литературный шквал “Красного Колеса”...»²³⁹, – добавляет французский рецензент. И это, конечно же, не случайно. Глубочайшая дискурсивная неоднородность текста эпопеи порождена его аукториальной неоднородностью, поскольку, в отличие от полифонии идей у Достоевского, солженицынская полифония – *это полифония перцептивных миров* (или, иначе, *полифония индивидуальных восприятий*) и полифоническое столкновение происходит здесь главным образом не на идеологическом уровне, а на уровне сопоставления взаимоисключающих субъективно-индивидуальных миров персонажей, существующих в одной и той же жизненной реальности. Причем перед имплицитным читателем стоит задача не только воссоздать адекватную картину, всякий раз искаженную индивидуальным восприятием данного конкретного персонажа, но и осознать каждое субъективное искажение реальности как часть самой этой реальности, поскольку поведение персонажей во многом обусловлено именно субъективными особенностями их перцептивных миров. Таким образом, полифоническое многоголосие, имманентное художественной структуре «Красного Колеса», позволяет изобразить события начала XX в. во всей их сложности и противоречивости, а используемый Солженицыным прием метапозиции дает возможность писателю, не отказываясь от выражения своей точки зрения, сопоставить ее с иными точками зрения, выраженными столь же убедительно и тоже как «авторские» (точки зрения имплицитных авторов). Все это, по замыслу Солженицына, позволяет приблизиться к постижению жизненной реальности во всей ее сложности и глубине.

При этом обращение писателя к объективной онтологической реальности отнюдь не означает, что он склонен к какой бы то ни было этической индифферентности. Не случайно

А.С. Немзер, один из лучших литературно-критических интерпретаторов «Красного Колеса», замечает: «Писатель никогда не забывает о вечной борьбе Добра и Зла за каждую душу, о том поединке, исход которого подлежит людскому суду. Поэтому, – продолжает критик, – так важно Солженицыну максимально приблизиться к любому из героев, проникнуться его мыслью и чувством и дать им выразиться. Читая главы “Красного Колеса”, строящиеся на внутренних монологах²⁴⁰ разных политиков (от Николая II до Ленина и Троцкого), оказываешься в какой-то миг соблазненным, захваченным потоком чужого мироощущения, готовым разделить мнимую “правду”, поверить, что именно этот герой знает, как жить и что делать. Такая убедительность необходима, – подчеркивает Немзер, – ибо, пережив чужое заблуждение как свое, читатель может осознать, в чем же заблуждение заключалось; не осудить зло по “конечному результату”, но понять его природу; не самодовольно возвыситься над поверженными историей грешниками (...), гордясь своей “крепостью задним умом”, а исполниться состраданием к погубившим себя и будущее детей отцам»²⁴¹. Иначе говоря, *использование полифонической художественной структуры в тексте эпопеи мотивировано для Солженицына, в частности, и этически*. Вместо того, чтобы «самодовольно возвыситься над поверженными историей грешниками», писатель гносеологически «приближает» их к читателю, заставляя его ощущать роковые для судьбы России заблуждения как *свои собственные*, изжить их в самом себе, измениться, стать иным.

Как известно, Солженицын убежден в необходимости для постсоветской России общенационального раскаяния, которое, однако, труднодостижимо «в нашу расчетливую беспokoянную эпоху»²⁴². Писатель подчеркивает: «Вот уже полвека мы движемся уверенностью, что *виноваты* царизм, патриоты, буржуи, социал-демократы, белогвардейцы, попы, эмигранты, диверсанты, кулаки, подкулачники, инженеры, вредители, оппозиционеры, враги народа, националисты, сионисты, империалисты, милитаристы, модернисты, – только не мы с тобой! Стало быть и исправляться не нам, а им. А они – не хотят, упираются. Так как же их исправлять, если не штыком (револьвером, колючей проволокой, голодом)?»²⁴³ И вместо того, чтобы противопоставить этому «советскому» списку врагов иной, «антисоветский», Солженицын в своей эпопее «Красное Колесо» предоставляет читателю возможность *свободно и по собственной воле* очистить свое сознание от власти всех тех идей, представлений и соблазнов, которые подтолкнули Россию к революционной катастрофе 1917 г. *Отказываясь от прямой моральной проповеди*, писатель тем не ме-

нее, по удачному выражению о. Александра Шмемана, занимает «место экзорциста²⁴⁴ русского сознания, освободителя его от всех идолов, пленявших и пленивших его»²⁴⁵. Очевидно, что полифоническая композиционная структура эпопеи выполняет, в частности, и экзорцистскую функцию. При этом экзорцистом оказывается не только сам Солженицын, но и читатель, постоянно вынужденный очищать свое сознание от многочисленных соблазнов, чья гибельность прямо и неопровержимо *доказывается* самим объективным ходом истории, с документальной точностью воссозданной в этом произведении.

Вместе с тем, по мысли писателя, историческое бытие отнюдь не исчерпывается внешней, событийной стороной жизни, но имеет и более глубокий, во многом скрытый от человеческого понимания *метафизический смысл*.

В статье «Размышления над Февральской революцией» (1980–1983) Солженицын, говоря о феномене революции, подчеркивал: «Э т о должно было грянуть над всем обезбожившим человечеством. Э т о имело всепланетный характер, если не космический»²⁴⁶. А в статье «Черты двух революций» (1984) писатель отметил: «Приоткрывает нам большая революция и такие глубины бытия, которые сомнительно назвать просто физическими. И которые донныне услеживаются лишь немногими»²⁴⁷.

Подлинный глубинный смысл жизненной реальности, изображенной в солженицынской эпопее, сверхисторический и надполитический. Истинная содержательная сущность этого произведения – изображение онтологической катастрофы. И релятивизм, к которому отчасти тяготеет всякая полифония, преодолевается в «Красном Колесе» онтологически: над всеми без исключения точками зрения персонажей стоит не «самая правильная» точка зрения реального автора, но – точка зрения Бога, которая ощутима в символической значимости самой жизненной реальности, воссозданной в этом произведении. И эта, лишь частично умопостигаемая точка зрения Творца, – только она – оказывается заведомо выше любой субъективности.

По словам писателя, «мы не разговариваем с Богом, мы только ощущаем его присутствие, Господь все время посылает нам энергию жизни»²⁴⁸. «Каждый из нас получает духовную поддержку ежедневно, – говорит Солженицын, – и тот, кто чувствителен к этому, эту поддержку слышит. Доступно каждому ее слышать. У всех у нас эта поддержка есть»²⁴⁹. Писатель убежден: ощущение, что ты находишься «как бы под взглядом Бога», в принципе «доступно каждому человеку. Если он не дает себя замотать суетой ежедневной жизни»²⁵⁰.

В свете этого бесосновательным представляется утверждение Жоржа Нива о том, что, начиная с «Марта Семнадцатого», третьего «Узла» «Красного Колеса», «в солженицынском мире начинается уход сакральности из космоса, ее замыкание в храме»²⁵¹. Французский исследователь считает, что здесь «потеряно ощущение “вертикальности” истории»²⁵² и «властвует парадокс: гипертрофия документального и атрофия символического»²⁵³. Однако дело в том, что сама оппозиция «документальное – символическое» применительно к творчеству Солженицына теряет смысл. Писатель обнаруживает глубинную метафизическую значимость самой жизненной реальности, которую он стремится воссоздать со скрупулезной точностью. Солженицын принципиально расширяет границы художественности, *заставляя нас видеть в документально точном повествовании не только позитивистскую «горизонталь», но и религиозно-онтологическую «вертикаль»*. В то же время сегодняшнее «традиционное» читательское восприятие заведомо не предполагает наличие художественности и метафизической глубины в тексте, ориентированном на максимально точное воссоздание подлинной жизненной реальности. Отсюда – широко распространенное предвзято-негативное отношение к столь непонятному для многих художественному новаторству Солженицына. К сожалению, этого не избежал даже и такой знаток творчества писателя, как Жорж Нива.

«Красное Колесо» буквально переполнено онтологической символикой, которая свидетельствует о существовании *в подлинной жизненной реальности* Высшей Силы, наивысшей точки отсчета. В отличие от полифонических романов Достоевского, художественная реальность «Красного Колеса» не является плодом авторского вымысла, и поэтому ее антирелятивистская художественная функция не оказывается столь прямо связана с идеологической точкой зрения реального автора. Поэтому противовесом сложнейшему псевдорелятивному многоголосию становится здесь не вымышленная художественная реальность, а художественное воссоздание самой жизни во всей ее сложности и многообразии, и это позволяет Солженицыну добиваться подлинно эпического эффекта писательского самоустранения, на который так или иначе указали И.Б. Роднянская и Ж. Нива (см. выше). Не случайно Г.В.Ф. Гегель подчеркивал: «...великий эпический стиль заключается в том, что кажется, будто творение продолжает слагаться само по себе и выступает самостоятельно, как бы не имея за собой автора»²⁵⁴.

В «Красном Колесе» религиозно-онтологическая перспектива оказывается столь важной еще и потому, что, при все более

усиливающимся писательском самоустранении, центробежной композиционной структуре и калейдоскопической смене множества имплицитных авторов, выражающих точки зрения персонажей, особое значение приобретает существование единой точки отсчета, а следовательно, и единой «шкалы», если воспользоваться термином из Нобелевской лекции Солженицына²⁵⁵. И этой высшей точкой отсчета является в художественном мире «Красного Колеса» отнюдь не автор-творец, не создатель художественного текста, а лишь Сам Бог – Тот, Кто сотворил ту самую жизненную реальность, которую писатель частично воссоздает в своих произведениях.

Генрих Бёльль еще в 1969 г. сравнивал художественную структуру романа Солженицына «В круге первом» с собором и с готической розеткой²⁵⁶. Несколько видоизменив эти сравнения, можно было бы сказать, что на композиционном уровне «Красное Колесо» напоминает внутреннюю структуру готического собора, где множество линий, казалось бы, независимых друг от друга, соединяются в наивысшей точке храма, в замке свода. Все они связаны между собой «вертикально». Нечто подобное мы видим и в солженицынской эпопее: всех героев «Красного Колеса» объединяет скрытая онтологическая перспектива – предстояние перед Богом. Субъективно ощущаемое или не ощущаемое, оно, по замыслу Солженицына, имманентно бытию как таковому. И полифоническая свобода персонажей от диктата реального автора не означает их свободы ни от жизненной реальности, ни от ответственности перед Богом. Именно поэтому глубинным смысловым ядром «Красного Колеса» является не познание имплицитным читателем мыслей реального автора и тем более не постмодернистская свобода в игре, которую приписывает Солженицыну Виктор Живов²⁵⁷, но *познание соотносительности в бытии человеческой свободы и Промысла. И это не случайно: сочетание псевдорелятивной «свободы» персонажей и глубинной онтологической осмысленности и религиозной иерархичности художественного мира является важнейшим формообразующим признаком полифонии как таковой.*

Принципиальным художественным открытием писателя является сама идея совмещения двух, казалось бы, абсолютно несовместимых начал – документального и полифонического. До Солженицына никому и в голову не могла прийти мысль о полифоническом художественном документе, столь характерном для «Красного Колеса»²⁵⁸. Полифоническая композиция тетралогии разрушает традиционную

для художественно-документальной литературы гносеологическую определенность и однозначность, привнося в изображаемое *перцептивно-персоналистическую полисемантичесность*, но не разрушая его единства и целостности на онтологическом уровне. Причем, если *полифонизм* эпопеи связан с принципиальной нарративной неоднородностью ее текста и *воплощает* *плюралистическое начало*, то *художественный документализм* «Красного Колеса» *оказывается необходимым антирелятивистским «противовесом»*, позволяющим читателю, *опираясь на единственно существующую жизненную реальность, верифицировать то обилие смыслов и индивидуальных восприятий, которое является прямым следствием полифонического плюрализма эпопеи.*

В то же время обилие самых различных перцептивных систем на страницах эпопеи, к тому же чаще всего «поднятых» на ауториальный уровень (уровень имплицитного автора), многократно повышает *персоналистическую значимость*²⁵⁹ *изображаемого*, придавая документально-историческому жизненному материалу, художественно преобразованному в этом произведении, *неисчерпаемое количество значений и смыслов*, возникающих не только внутри перцептивных миров персонажей, но и в синтезирующем сознании читателя, где происходит полифоническое столкновение этих перцептивных миров. Так исторически единственный факт воссоздается и осмысливается при помощи сопоставления многочисленных перцептивных артефактов. Иначе говоря, историческая единичность, о которой писал Аристотель, преобразуется в виртуальную полигенетическую художественную множественность, глубоко и многосторонне отображающую неисчерпаемую сложность и многомерность бытия.

Все это обогащает не только художественную литературу как таковую, но и *наши представления о художественности*, о возможностях сочетания художественного и документального начал в литературном тексте; Солженицын не только создает новый вид полифонии, что само по себе весьма важно с теоретико-литературной точки зрения, но и *демонстрирует принципиальную возможность совмещения полифонии и документального, а также хроникального*²⁶⁰ *начал*, расширяя и дополняя существующие в настоящее время представления как о композиции литературного произведения, так и о художественном потенциале документальных и хроникальных жанров.

Солженицын – писатель загадочный, и чем глубже мы погружаемся в его творчество, тем больше возникает вопросов, на которые необходимо искать ответы. Вместе с тем необходимо учитывать, что серьезное теоретико-литературное освоение его произведений в настоящее время еще только начинается. Так, например, до сих пор неизученным остается вопрос о системе жанров в творчестве Солженицына и соотношении этой системы с современными теоретико-литературными представлениями. Углубленного и разностороннего исследования, охватывающего все творчество писателя, требует и проблема полифонии. Выяснение роли и места Солженицына в процессе художественного освоения жизненной реальности XX в. также является одной из интереснейших теоретико-литературных задач, решение которой еще предстоит. Творчество писателя уже самим фактом своего существования побуждает увидеть целый ряд важнейших теоретических литературных проблем по-новому, а это, в свою очередь, означает, что произведения Солженицына являются интереснейшим объектом исследования для данной области академической науки.

- ¹ См.: *Волков И.Ф.* Теория литературы: Учеб. пособие для студентов и преподавателей. М.: Просвещение: Владос, 1995. С. 115, 134, 157–159, 245, 249.
- ² См.: *Борев Ю.Б.* Эстетика: В 2 т. 5-е изд., дополн. Смоленск: Русич, 1997. Т. 1. С. 28, 135, 410; Т. 2. С. 63, 267, 444, 450, 461.
- ³ См.: *Хализев В.Е.* Теория литературы. М.: Высш. школа, 1999. С. 48, 166, 177, 185, 194, 258, 363.
- ⁴ См.: *Николаев П.А.* «Он в высшей степени стильный писатель» / Беседу вел П.Е. Спиваковский // Филол. науки. 1999. № 6. С. 121–128.
- ⁵ *Нива Ж.* Солженицын. М.: Худож. лит., 1992. С. 50.
- ⁶ *Хализев В.Е.* Теория литературы. С. 51. Здесь и далее все выделения в цитатах принадлежат авторам воспроизводимых текстов.
- ⁷ Там же.
- ⁸ Вымысла (нем.).
- ⁹ Правды (нем.).
- ¹⁰ *Лосев Л.В.* Поэзия и правда у Солженицына // Лит. обозрение. 1999. № 1. С. 31.
- ¹¹ *Кулешов В.И.* История русской литературы XIX века. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1997. С. 541. См. также С. 13.
- ¹² См.: *Потапова З.М.* Натурализм. Братья Гонкуры // История французской литературы: В 4 т. М.: Изд-во АН СССР, 1959. Т. 3: 1871–1917 гг. С. 106.
- ¹³ См.: Там же. С. 108–109.

- ¹⁴ См.: Там же. С. 107.
- ¹⁵ Год Солженицына: Анкета «ЛГ» / В. Максимов, Вл. Новиков // Лит. газ. 1991. 20 марта. № 11. С. 10.
- ¹⁶ Понятие *самоограничения*, как известно, занимает весьма видное место в системе ценностей писателя (см.: *Солженицын А.И.* Раскаяние и самоограничение как категории национальной жизни // *Солженицын А.И.* Публицистика. Ярославль: Верхне-Волжск. кн. изд-во, 1995. Т. 1. С. 49–86).
- ¹⁷ *Солженицын А.И.* Публицистика. Т. 1. С. 7–8.
- ¹⁸ Там же. С. 8.
- ¹⁹ См.: *Николаев П.А.* «Он в высшей степени стильный писатель». С. 122–124.
- ²⁰ *Солженицын А.И.* Публицистика. Т. 1. С. 8.
- ²¹ Так в тексте А.Н. Архангельского. – П. С.
- ²² Так в тексте А.Н. Архангельского. – П. С.
- ²³ *Архангельский А.Н.* Поэзия и правда // *Солженицын А.И.* [Избранное]. М.: Мол. гвардия, 1991. С. 21–22.
- ²⁴ Там же. С. 22.
- ²⁵ *Хализев В.Е.* Теория литературы. С. 94.
- ²⁶ *Годоров Ц.* Понятие литературы / Пер. с фр. Г.К. Косикова // Семиотика: В 2 т. / Сост. и общ. ред. Ю.С. Степанова. Благовещенск: Благовещенский гуманитар. колледж им. И.А. Бодуэна де Куртенэ, 1998. Т. 2. С. 385.
- ²⁷ См.: *Якобсон Р.О.* О художественном реализме // Якобсон Р.О. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 387–393.
- ²⁸ Подробнее об этом см.: *Спиваковский П.Е.* Феномен А.И. Солженицына: новый взгляд / ИНИОН РАН. М., 1998. С. 28–34.
- ²⁹ Так, Февральская революция 1917 г. описывается Солженицыным буквально по часам, а иногда и по минутам: столь подробного воссоздания этого события нет на сегодняшний день ни в одном историческом труде. Высокая степень достоверности «Красного Колеса» подтверждается и изысканиями немецкого историка, который, как свидетельствует С.П. Залыгин, в течение шести лет пытался найти ошибки в этом произведении и не нашел ни одной (См.: *Залыгин С.П., Золотусский И.П.* «Природа единственна и не революционна»: Диалог // Лит. газ. 1992. 28 окт. № 14. С. 5). К аналогичным выводам приходит и Д.М. Штурман, изучавшая проблему историзма «ленинских» глав «Красного Колеса»: «...каждое существенное высказывание Ленина в Цюрихе строго документально. Мне удалось найти для них всех аналоги в переписке и сочинениях Ленина» (*Штурман Д.М.* Городу и миру: О публицистике А.И. Солженицына. Париж; Нью-Йорк: Третья волна, 1988. С. 414). Вместе с тем покойный историк Д.А. Волкогонов отмечал: «Огромное значение для понимания феномена Ленина имеют, как бы я их назвал, историко-художественные произведения Солженицына. Великий писатель смог, продолжая великую традицию Достоевского, заглянуть в подвалы сознания людей, “перевернувших Россию”» (*Волкогонов Д.А.* Ленин: Политический портрет: В 2 кн. М.: Новости, 1994. Кн. 1. С. 23). Показательно

и то, что волкогоновская трактовка исторической роли Ленина весьма близка к солженицынской.

Н.А. Струве, говоря об изображении Солженицыным Самсоновской катастрофы 1914 г., подчеркивал: «Может быть, нигде “Август” (имеется в виду “Август Четырнадцатого”, первый “Узел” “Красного Колеса”. – П.С.) не вызвал такого безоговорочного одобрения, как в военных кругах русской эмиграции. По мнению этих свидетелей-специалистов, военная операция полстолетней давности описана с безукоризненной точностью» (*Струве Н.А.* Православие и культура. М.: Христианское изд-во, 1992. С. 273). Н.А. Струве замечает: «...ни на одной фактической ошибке Солженицына не поймали, сколько ни пробовали ловить...» (Там же. С. 297). К аналогичным выводам приходит и историк Н.Н. Рутыч (см.: *Рутыч Н.Н.* От Воротынцева к Столыпину; Военная интеллигенция в творчестве Солженицына; Новая тотальная стратегия: По страницам кн. А. Солженицына «Ленин в Цюрихе» // Рутыч Н.Н. Думская монархия. СПб.: Logos, 1993. С. 68–84, 96–109).

³⁰ *Азаров Ю.А.* Перечитывая Солженицына // Высшее образование в России. 2000. № 4. С. 155. (Рец. на кн.: *Голубков М.М.* Александр Солженицын. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1999. 110, [2] с.).

³¹ Год Солженицына: Анкета «ЛГ» / Д. Лихачев, И. Роднянская // Лит. газ. 1991. 10 апр. № 14. С. 10.

³² Важно отметить, что документализм «Красного Колеса» отнюдь не приводит к постоянному (и художественно избыточному) цитированию исторических документов в тексте эпопеи. Солженицын почти всегда идет по принципиально иному пути. Он «растворяет» данные, почерпнутые из документов, в художественной ткани произведения. Не случайно писатель отмечал: «Исторические документы – упоительны, можно бы цитировать и цитировать обильно, но нет: это и развалило бы повествование, и увело бы от наилучшего их использования: держа в руках достоверное сообщение, протокол или запись важного телеграфного разговора – сосредоточиться и увидеть: из чего документ родился у его составителей? какие тут были скрыты обстоятельства, расчеты? Кто послал телеграмму – что он чувствовал? и что почувствовал, подумал тот, кто принял ее? даже особенно в тот момент, когда пропускал телеграфно-буквенную ленту сквозь пальцы – и готовясь тут же ответить?» (*Солженицын А.И.* Угодило зернышко промеж двух жерновов: Очерки изгнания // Новый мир. 1999. № 2. С. 81–82). Об этом же пишет и М.А. Шнеерсон. По словам исследовательницы, «так заполняет художник (имеется в виду автор “Красного Колеса”. – П.С.) лакуны документа, и недосказанные в нем чувства начинают пульсировать, обнаруживается их подлинная суть» (*Шнеерсон М.А.* Документальная правда и художественный вымысел: (Из наблюдений над «Красным Колесом» А. Солженицына) // Стрелец. Париж; Нью-Йорк, 1987. № 1. С. 2]. Очевидно, что художественная природа солженицынской эпопеи не позволяет писателю слишком обильно воспроизводить исторические документы, побуждая его использовать эти тексты для воссоздания сложнейшей психологиче-

ской обстановки, в которой они рождались. Так, отказываясь от исторической иллюстративности, Солженицын идет по пути эстетического усложнения всего формально-содержательного комплекса произведения, создавая художественно многомерный мир, в котором живут и действуют персонажи тетралогии.

- ³³ По сравнению с доминирующими в настоящее время представлениями. О подвижности границ понятия «художественность» в общественном сознании см.: *Кормилов С.И.* О критериях художественности // Принципы анализа литературного произведения. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1984. С. 51–71.
- ³⁴ *Аристотель.* Поэтика / Пер. с древнегреч. М.Л. Гаспарова // Аристотель. Соч.: В 4 т. М.: Мысль, 1984. Т. 4. С. 655.
- ³⁵ *Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров: Человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки рус. культуры, 1996. С. 318, 320.
- ³⁶ Там же. С. 330.
- ³⁷ Там же.
- ³⁸ *Солженицын А.И.* Публицистика. 1997. Т. 3. С. 198.
- ³⁹ Здесь приведен фрагмент статьи А.С. Пушкина «Второй том “Истории русского народа” Полевого» (1830). В более полном виде это высказывание звучит так: «Не говорите: *иначе нельзя было быть*. Коли было бы это правда, то историк был бы астроном и события жизни человечества были бы предсказаны в календарях, как и затмения солнечные. Но провидение не алгебра. Ум человеческий, по простонародному выражению, не пророк, а угадчик, он видит общий ход вещей и может выводить из одного глубокие предположения, часто оправданные временем, но невозможно ему предвидеть *случая* – мощного, мгновенного орудия провидения» (*Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Л.: Наука, 1978. Т. 7. С. 100).
- ⁴⁰ Впрочем, едва ли имеет смысл ограничиваться указанием на то, что лишь в этой статье (кстати, ее точное название – «“Русский вопрос” к концу XX века») писатель близок к пушкинскому пониманию хода исторического процесса. Практически *ни одно из известных в настоящее время произведений Солженицына не противоречит данной концепции истории*, а в эпопее «Красное Колесо» она играет особо важную роль.
- ⁴¹ *Бочаров С.Г.* Сюжеты русской литературы. М.: Языки рус. культуры, 1999. С. 46.
- ⁴² Там же. С. 26.
- ⁴³ Не случайно В.Г. Краснов называет «Август Четырнадцатого», первый «Узел» «Красного Колеса», «антитолстовской поэмой» [Krasnov V. Solzhenitsyn and Dostoevsky: A study in the polyphonic novel. Athens (Ga): Univ. of Georgia Press, 1980. P. 173]. Практическое (основанное на реальном жизненном опыте) опровержение целого ряда ключевых тезисов общественно-исторической концепции Л.Н. Толстого играет важную роль в художественном мире эпопеи «Красное Колесо».
- ⁴⁴ Речь идет о Боге.
- ⁴⁵ *Солженицын А.И.* Публицистика. Т. 3. С. 325.
- ⁴⁶ Там же. С. 303.

- 47 Там же. С. 194.
- 48 Там же. 1996. Т. 2. С. 432.
- 49 *Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров. С. 323.
- 50 Там же. С. 321.
- 51 Там же.
- 52 Т.е. последовательно, а не ретроспективно. – П.С.
- 53 *Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров. С. 324–325.
- 54 *Солженицын А.И.* Красное Колесо: Повествование в отмеренных сроках: В 10 т. М.: Воениздат, 1997. Т. 10. С. 559.
- 55 *Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров. С. 325.
- 56 *Солженицын А.И.* Публицистика. Т. 3. С. 297.
- 57 Там же. С. 451.
- 58 Там же. С. 326.
- 59 Там же. Т. 2. С. 426.
- 60 Весьма симптоматично это упоминание о *свободе*, очевидно необходимой Солженицыну-писателю. Как справедливо отмечает В.Е. Хализев, «если документальные тексты (...) с “порога” исключают возможность вымысла, то произведения с установкой на их восприятие в качестве художественных охотно его допускают (даже в тех случаях, когда авторы ограничиваются воссозданием действительных фактов, событий, лиц)» (*Хализев В.Е.* Теория литературы. С. 94).
- 61 *Солженицын А.И.* Публицистика. Т. 3. С. 256.
- 62 *Струве Н.А.* Православие и культура. С. 297.
- 63 *Лотман Ю.М.* Лекции по структуральной поэтике // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994. С. 52.
- 64 *Мочульский К.В.* Кризис воображения: (Роман и биография) // Звено. Париж, 1927. 1 авг. № 2. С. 78.
- 65 Там же. С. 79.
- 66 Там же. С. 78.
- 67 Там же. С. 79.
- 68 Там же. С. 81.
- 69 Там же.
- 70 Там же. С. 80–81.
- 71 Там же. С. 77.
- 72 Весьма показательно в этом смысле мнение Р.О. Якобсона, который в 1972 г. отзывался об авторе «Красного Колеса» так: «Солженицын является первым *современным* русским романистом, оригинальным и великим. Его книги, и особенно “Август Четырнадцатого”, представляют собой беспрецедентный творческий сплав всеобъемлющей эпопеи (с трагическим катарсисом) и скрытой проповеди. Своеобразие онтологической временной перспективы расширяет все три составные части этого последнего романа, усиливает его напряженность и новизну и сбивает с толку ленивого читателя.
- Величие Солженицына – главная причина (...) клеветнических памфлетов, состряпанных его соотечественниками здесь, в Америке. Еще недавно мы возмущались придирчивыми и безвкусными списками воображаемых анахронизмов и языковых просчетов, злобно рас-

капываемых в новой книге (имеется в виду “Август Четырнадцатого”, первый “Узел” “Красного Колеса”. – П.С.) этого грандиозного мастера слова и точного портретиста...» (Якобсон Р.О. Заметки об «Августе Четырнадцатого» / Пер. с англ. Т.Т. Давыдовой // Лит. обозрение. 1999. № 1. С. 19). Очевидно, что один из крупнейших филологов XX в. резко отрицал популярное в наше время представление, согласно которому позднее творчество Солженицына художественно намного слабее его ранних рассказов.

К подобным выводам приходит и С.С. Аверинцев: «Я не разделяю распространенной точки зрения, согласно которой позднее творчество Солженицына как целое ниже раннего, взятого опять-таки как целое; мне представляется важнее преимущество динамических сцен над статическими, которое, как я нахожу, налично и тут, и там» (Аверинцев С.С. Мы и забыли, что такие люди бывают // Общая газ. 1998. 10/16 дек. № 49. С. 8).

⁷³ Год Солженицына: Анкета «ЛГ» / И. Волгин, А. Василевский // Лит. газ. 1991. 8 мая. № 18. С. 10.

⁷⁴ Там же.

⁷⁵ Боров Ю.Б. Эстетика. Т. 2. С. 461. Естественно, в этом контексте ученый упоминает имя Солженицына (Там же).

⁷⁶ Солженицын убежден, что лишь слияние простонародно-крестьянской и интеллигентской «ветвей» русской культуры способно породить подлинную глубину мировосприятия (см.: Солженицын А.И. [Собр. соч.]: [В 8 т.] М.: Центр «Новый мир», 1990. Т. 2. С. 79). В частности, и демократия в России должна опираться, по мысли писателя, не только на интеллигентское культурное наследие, но и на культуру простого народа. Так, например, Солженицын замечает: «А я-то демократ – попоследовательней и нью-йоркской интеллектуальной элиты и наших диссидентов: под демократией я понимаю реальное народное самоуправление снизу доверху, а они – правление образованного класса» (Солженицын А.И. Угодило зернышко промеж двух жерновов // Новый мир. 1998. № 9. С. 64). Не случайно писатель делает все от него зависящее, для того чтобы преодолеть отчуждение (в гегелевском смысле) и взаимонепонимание, существующие между простым народом (в первую очередь – крестьянством) и интеллигенцией. Для Солженицына такая позиция органична и естественна: сам писатель, чьи родители были выходцами из крестьянских семей, непротиворечиво сочетает в своей человеческой и художественной индивидуальности черты как крестьянские, так и интеллигентские, что дает ему возможность воспринимать прошлое и настоящее России «стереоскопически» – и с простонародной (крестьянской), и с элитарной (интеллигентской) точек зрения одновременно. Неантагонистически соединяя менталитет двух основных ветвей национальной культуры, возникших в результате культурной революции Петра I, Солженицын (в частности, и на личном примере) демонстрирует возможность примирения и гармонизации этих, казалось бы, несовместимых мировоззрений, которые оказываются двумя полюсами общенационального антиномического культурного единства, вне которо-

го, по убеждению писателя, подлинно конструктивная деятельность в России оказывается почти невозможной.

⁷⁷ Именно вследствие этого Солженицын осознает в качестве долга и обязанности перед погибшими задачу отразить в своих произведениях мировидение загубленных тоталитарным режимом поколений, обреченных на немощь, гибель и безвестность. Писатель видит свою задачу в художественной концентрации и синтезе *общенародного жизненного опыта XX в.* – не только того, что доступен сегодня, но прежде всего того, что был забыт и стерт из народной памяти за долгие годы коммунистического правления в России.

⁷⁸ Солженицын А.И. [Собр. соч.]. 1990. Т. 6. С. 326.

⁷⁹ Солженицын А.И. Публицистика. Т. 3. С. 288.

⁸⁰ Типологическое сближение *некоторых элементов художественной структуры* «Одного дня Ивана Денисовича» (как, впрочем, и многих других произведений писателя) с поэтикой авангардистской литературы XX в., разумеется, возможно. Несмотря на то что Солженицын, очевидно, следует отнести к *неотрадиционалистам* (термин В.И. Тюпы), в его творчестве явно ощутимо «то продуктивное напряжение творческой рефлексии, то поле тяготения» между неотрадиционалистской и модернистской традициями, «в котором так или иначе располагаются все более или менее значительные явления искусства XX века» [Тюпа В.И. Поляризация литературного сознания // *Literatura rosyjska XX wieku: Nowe czasy. Nowe problemy.* Warszawa. 1992. № 1. S. 89. (*Literatura na pograniczach*). Цит. по: Хализев В.Е. Теория литературы. С. 365]. Однако при этом необходимо учитывать, что принципиальный разрыв с традицией, характерный для авангардистской эстетики, глубоко чужд Солженицыну. Не случайно писатель подчеркивал: «Разрушение – и оказалось апофеозом этого штурмующего авангардизма: разрушить всю предыдущую многовековую культурную традицию, резким скачком сломить и нарушить естественное развитие искусства. И этого надеялись достичь бессодержательной погоней за новизной форм как главной целью, притом снижая требования к своему мастерству даже до неярливости, до примитивности, а то и с затмением смысла – до зауми» (Солженицын А.И. Публицистика. Т. 3. С. 384). Солженицын убежден: «...здоровый консерватизм, как в самом творчестве, так и в восприятии его, должен быть гибок, сохранять равную чуткость и к старому и к новому, и к уважаемой достойной традиции и к той свободе поиска, без которой не рождается будущее» (Там же. С. 383). Именно поэтому едва ли есть смысл говорить в данном контексте о *духе* (содержательной категории) авангардистской литературы XX в., хотя некоторые *стилистические совпадения*, несомненно, имеют место.

⁸¹ Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. С. 553.

⁸² Живов В.М. Как вращается «Красное Колесо» // *Новый мир.* 1992. № 3. С. 249.

⁸³ Оба приема заимствованы у Д. Дос Пассоса (см.: Солженицын А.И. Публицистика. Т. 2. С. 434).

- ⁸⁴ Не случайно писатель отмечал влияние на его творчество прозы Е.И. Замятина и М.И. Цветаевой (см.: Там же. С. 446–448).
- ⁸⁵ См.: Там же. Т. 3. С. 387–388.
- ⁸⁶ Очень часто «традиционность системы ценностей писателя (хотя и на аксиологическом уровне Солженицын отнюдь не всегда проявляет себя как «традиционалист», его позицию скорее следует охарактеризовать как *либерально-консервативную*) пытаются распространить на сферу художественной формы, заявляя об «эстетических» разногласиях с автором «Красного Колеса», якобы приверженного «устаревшей» реалистической поэтике XIX в. [см., напр.: *Синявский А.Д.* Чтение в сердцах // Терц А. (Синявский А.Д.). Путешествие на Черную речку и другие произведения. М.: Захаров, 1999. С. 347], однако такое восприятие творчества Солженицына резко противоречит *самим текстам* его произведений.
- ⁸⁷ *Лосев Л.В.* Солженицынские евреи // «А.И.Солженицын и его творчество», конф. (Нью-Йорк; 1988). Париж; Нью-Йорк: Третья волна, 1988. С. 71.
- ⁸⁸ *Солженицын А.И.* Публицистика. Т. 1. С. 25.
- ⁸⁹ См.: *Запевалов В.Н.* Ульянов // Русские писатели. XX век: Биобиблиогр. слов.: В 2 ч. / Под ред. Н.Н. Скатова. М.: Просвещение, 1998. Ч. 2. С. 476–479.
- ⁹⁰ *Ульянов Н.И.* Загадка Солженицына // Новое рус. слово. Нью-Йорк, 1971. 1 авг. № 22328. С. 2. Цит. по: *Нива Ж.* Солженицын. С. 50.
- ⁹¹ Там же.
- ⁹² См.: Современное зарубежное литературоведение. Страны Западной Европы и США: Концепции. Школы. Термины. М.: Интрада, 1996. С. 51.
- ⁹³ См.: *Booth W.C.* The rhetoric of fiction. Chicago; L.: Univ. of Chicago press, 1967. P.71–72; Современное зарубежное литературоведение... С. 51–52.
- ⁹⁴ *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по ист. поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 405.
- ⁹⁵ Не случайно В.В. Кожин подчеркивает: «Образ автора – это один из образов произведения, созданный реальным автором подобно тому, как он создал и все другие образы» [*Кожин В.В.* Проблема автора и путь писателя: (На материале двух повестей Юрия Трифонова) // Контекст-1977: Литературно-теоретические исследования М.: Наука, 1978. С. 25].
- ⁹⁶ *Большакова А.Ю.* Теории автора в современном литературоведении // Изв. Рос. АН. Сер. лит. и яз. М.: Наука, 1998. Т. 57, № 5. С. 18.
- ⁹⁷ *Виноградов В.В.* «...Сумею преодолеть все препятствия...»: Письма Н.М. Виноградовой-Малышевой // Новый мир. 1995. № 1. С. 205.
- ⁹⁸ *Виноградов В.В.* О языке художественной литературы. М.: ГИХЛ, 1959. С. 149.
- ⁹⁹ Очевидно, что здесь имеется в виду «авторское “я” *реального автора* (самого Гоголя как автора-творца).

- ¹⁰⁰ *Творогов О.В.* Об исследовании стиля литературного произведения // Анализ литературного произведения. Л.: Наука, 1976. С. 79. В данном случае точнее было бы говорить о двух авторских нарративных масках, одна из которых более или менее адекватно отражает идеологическую, психологическую и фразеологическую точку зрения самого Гоголя, а другая является подчеркнуто ролевой.
- ¹⁰¹ Очевидно, эта точка зрения может быть «более искренней» лишь для *реального автора* (Достоевского как автора-творца), а не для *образа автора*, являющегося *объектом художественного изображения* в тексте романа, тем более если учесть, что в этом образе, как справедливо замечает Ю.В. Манн, отсутствует внутреннее единство.
- ¹⁰² *Манн Ю.В.* Автор и повествование // Историческая поэтика: Лит. эпохи и типы худож. сознания. М.: Наследие, 1994. С. 459.
- ¹⁰³ Там же. С. 457.
- ¹⁰⁴ Там же. С. 462.
- ¹⁰⁵ Типология точек зрения заимствована из работы: *Успенский Б.А.* Поэтика композиции // Успенский Б.А. Семиотика искусства. М.: Школа «Языки рус. культуры», 1995. С. 7–218.
- ¹⁰⁶ Психологическая точка зрения персонажа. – П.С.
- ¹⁰⁷ Идеологическая точка зрения персонажа. – П.С.
- ¹⁰⁸ Фразеологическая (языковая) точка зрения персонажа. – П.С.
- ¹⁰⁹ *Солженицын А.И.* Публицистика. Т. 3. С. 286.
- ¹¹⁰ *Кузнецов Ф.Ф.* День, равный жизни // Знамя. 1963. № 1. С. 218.
- ¹¹¹ См.: *Винокур Т.Г.* О языке и стиле повести А.И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича» // Вопр. культуры речи. М.: Наука, 1965. Вып. 6. С. 16–32. См. также: *Винокур Т.Г.* С новым годом, шестьдесят вторым... // Вопр. лит. 1991. № 11/12. С. 48–69.
- ¹¹² См.: *Бахтин М.М.* Проблемы творчества Достоевского; Проблемы поэтики Достоевского. Киев: NEXT, 1994. 508, [1] с.
- ¹¹³ *Корман Б.О.* Лирика и реализм. Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1986. С. 50–51.
- ¹¹⁴ *Ивинский Д.П.* О поездке по университетам США // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 1995. № 2. С. 209.
- ¹¹⁵ Не случайно тот же Ивинский подчеркивает: «...труды М.М. Бахтина популярны в Америке сейчас больше, чем в России...» (Там же).
- ¹¹⁶ *Маркштайн Э.* О повествовательной структуре «Архипелага ГУЛлаг» // Филол. зап. Воронеж, 1993. Вып. 1. С. 98.
- ¹¹⁷ Там же. С. 98–99.
- ¹¹⁸ Аналогичные соображения (несколько менее развернутые и детализированные) прозвучали из уст писателя и раньше. Так, 15 ноября 1966 г. в интервью японскому корреспонденту Седзе Комото Солженицын почти в тех же словах говорил об особой значимости полифонии для его творчества (см.: *Солженицын А.И.* Бодался теленок с дубом: Очерки лит. жизни. М.: Согласие, 1996. С. 596).
- ¹¹⁹ Цит. по: *Краснов В.Г.* Многоголосость героев в романе Солженицына «В круге первом» // Грани. Frankfurt a/M., 1977. № 103. С. 155.
- ¹²⁰ Там же.

- ¹²¹ Очевидно, что, говоря о «большом повествовании», писатель не имел в виду книгу «Архипелаг ГУЛаг», написанную в жанре «художественного исследования». В связи с этим нельзя не согласиться с Д.М. Штурман, по словам которой, «отсутствие однозначной, предпрешенной позиции (...) не позволяет воспринимать Узлы (“Красного Колеса”. – П.С.) как публицистику. Перед нами жанр чисто художественный, в то время как “Архипелаг ГУЛАГ” – исследование столь же художественное, сколько публицистическое (возможно, что больше – второе)» (*Штурман Д.М.* Остановимо ли Красное Колесо?: Размышления публициста над заключительными Узлами эпопеи А. Солженицына // *Новый мир.* 1993. № 2. С. 147–148.)
- ¹²² *Солженицын А.И.* Публицистика. Т. 3. С. 264.
- ¹²³ В 1974 г. В.Г. Краснов защитил в Университете Вашингтона (Сиэтл, США) докторскую диссертацию на тему: «Polyphony of “The First Circle”: A Study in Solzhenitsyn’s Affinity with Dostoevskij» (“Полифония [романа] “В круге первом”. Исследование сходства Солженицына с Достоевским»). Главы из нее печатались по-русски в виде статей, а в 1980 г. Краснов выпустил монографию (*Krasnov V. Solzhenitsyn and Dostoevsky*), в которой дополнил материал своей диссертации анализом «Ракового корпуса» и первоначальной, однотомной, редакции «Августа Четырнадцатого» (1937, 1969–1970) – первого «Узла» «Красного Колеса».
- ¹²⁴ *Krasnov V. Solzhenitsyn and Dostoevsky.* P. 194. Перевод мой. – П.С.
- ¹²⁵ См.: *Ibid.* P. 179–180.
- ¹²⁶ *Нива Ж.* Слово и взгляд у Солженицына // *Континент.* Мюнхен, 1978. № 18. С. 319.
- ¹²⁷ В связи с этим, говоря о солженицынской полифонии, имеет смысл отказаться от терминологической оппозиции «полифоническое – монологическое». Как будет показано ниже, не всякая полифония основана на диалоге. Таким образом, оппозиция «диалогическое – монологическое» может «совмещаться» с оппозицией «полифоническое – гомофоническое» лишь в частном случае.
- ¹²⁸ *Нива Ж.* Слово и взгляд у Солженицына. С. 328–329.
- ¹²⁹ Там же. С. 311–312.
- ¹³⁰ *Солженицын А.И.* Красное Колесо. 1993. Т. 4. С. 100.
- ¹³¹ Речь идет о церкви Вассеркирхе в Цюрихе.
- ¹³² Слово «библия» не случайно дано здесь со строчной: идеологическая точка зрения персонажа подчеркивается, таким образом, и графически.
- ¹³³ *Солженицын А.И.* Красное Колесо. Т. 4. С. 95.
- ¹³⁴ *Нива Ж.* Солженицын. С. 161.
- ¹³⁵ *Солженицын А.И.* Публицистика. Т. 2. С. 338–339. Кроме того, заслуживает внимания сопоставительный анализ убеждений, деятельности и психологии Ленина и Солженицына, проведенный Дорой Штурман, которая весьма убедительно и аргументированно показывает глубочайшее несходство между этими двумя людьми (см.: *Штурман Д.М.* Городу и миру. С. 419–421).

- 136 *Солженицын А.И.* Публицистика. Т. 3. С. 267.
- 137 Радикализм.
- 138 Либерализмом.
- 139 *Солженицын А.И.* Публицистика. Т. 3. С. 506.
- 140 Там же. Т. 1. С. 449.
- 141 Там же. Т. 3. С. 267.
- 142 *Солженицына Н.Д.* Писатель должен быть силой объединяющей, а не разъединяющей / Беседа с К. Кедровым // Известия. 1992. 23 июля. № 168. С. 3.
- 143 Волжский купец Гордей Польшиков, в которого влюблена Ликоня.
- 144 *Солженицын А.И.* Красное Колесо. 1996. Т. 9. С. 231–232.
- 145 Там же. 1994. Т. 5. С. 566.
- 146 Или, как, вероятно, сказал бы сам Солженицын, «восприятных».
- 147 *Труайя А.* «Демократия отвечает чаяниям народа» / Пер. с фр. Л. Серрежиной // Рус. курьер. 1992. № 9. С. 10.
- 148 С момента убийства Распутина.
- 149 *Солженицын А.И.* Красное Колесо. Т. 5. С. 278.
- 150 Как видим, было бы ошибкой утверждать, что императрица в буквальном смысле слова обожествляет фигуру Распутина: она, очевидно, видит в нем лишь *Образ Божий*.
- 151 *Солженицын А.И.* Красное Колесо. Т. 5. С. 278–279.
- 152 *Кублановский Ю.М.* Образ императрицы в «Красном Колесе» А. Солженицына // Вестн. РХД. Париж; Нью-Йорк; М., 1988. № 154. С. 162.
- 153 Так, например, полковник Свечин, один из героев эпопеи, решается на разрыв со своей женой, после того как узнает, что та, несмотря на его строгий запрет, «прибивается к распутинской компании», в которой, по словам полковника, «шестеро баб надевают прозрачные платья и трутся около здорового мужика...» (*Солженицын А.И.* Красное Колесо. Т. 4. С. 10).
- 154 *Солженицын А.И.* Публицистика. Т. 3. С. 311.
- 155 Именно поэтому невозможно не согласиться с Ю.М. Кублановским: «Чтобы войти в повествование “Красного колеса”, так же, как, скажем, в эпопеи Музиля и Пруста, требуется известное волевое усилие...» (*Кублановский Ю.М.* Образ императрицы... С. 152). Научиться *правильно* читать это произведение, действительно, в достаточной степени непросто.
- 156 *Урманов А.В.* Поэтика прозы Александра Солженицына. М.: Прометей, 2000. С. 92.
- 157 Там же. С. 83.
- 158 Там же. С. 83–84.
- 159 Там же. С. 89.
- 160 Не случайно В.В. Кожинов указывает на то, что в произведениях Достоевского, если рассматривать их не на уровне *плюралистически равноправных идей и голосов*, а на уровне показа событийного ряда, равноправия между Достоевским (автором-творцом) и его героями нет (см.: *Кожинов В.В.* Размышления о русской литературе. М.: Современник, 1991. С. 254).

- 161 Роднянская И.Б. «Демон» // Лермонтовская энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия, 1981. С. 136.
- 162 Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского... С. 220.
- 163 Там же. С. 221.
- 164 Солженицын А.И. Публицистика. Т. 3. С. 236–237.
- 165 Иванов Вяч.И. Достоевский и роман-трагедия // Иванов Вяч.И. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. С. 295.
- 166 Восхождение (лат.).
- 167 Там же. С. 294.
- 168 См.: Манн Ю.В. Автор и повествование. С. 472–478.
- 169 Там же. С. 477.
- 170 Там же.
- 171 Солженицын А.И. [Собр. соч.]. 1990. Т. 5. С. 13.
- 172 См.: Солженицын А.И. Публицистика. Т. 1. С. 324.
- 173 См.: Современное зарубежное литературоведение... С. 73–74.
- 174 См.: Солженицын А.И. Красное Колесо. 1993. Т. 1. С. 205–227.
- 175 Нива Ж. Слово и взгляд у Солженицына. С. 328.
- 176 См.: Солженицын А.И. Красное Колесо. Т. 1. С. 214.
- 177 Солженицын А.И. Люби революцию: Неоконченная повесть // Солженицын А.И. Протеревши глаза. М.: Наш дом = L'Age d'Homme, 1999. С. 224.
- 178 См.: Солженицын А.И. Красное Колесо. Т. 1. С. 223.
- 179 Там же. 1993. Т. 3. С. 399–400.
- 180 См.: Там же. С. 455–456.
- 181 Там же. С. 400.
- 182 Там же.
- 183 Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М.; Л.: ГИХЛ, 1930. Т. 10. С. 10.
- 184 См.: Солженицын А.И. Красное Колесо. Т. 3. С. 409–415.
- 185 Там же. С. 405.
- 186 Подтверждающего сообщение о начавшейся революции.
- 187 Солженицын А.И. Красное Колесо. Т. 3. С. 409.
- 188 Солженицын А.И. Публицистика. Т. 3. С. 267–268.
- 189 Солженицын А.И. Красное Колесо. 1993. Т. 2. С. 167.
- 190 Живов В.М. Как вращается «Красное Колесо». С. 248.
- 191 Т.е. самим Солженицыным.
- 192 Выше эта цитата была приведена полностью.
- 193 См.: Солженицын А.И. Красное Колесо. Т. 2. С. 167.
- 194 Лосев Л.В. Великолепное будущее России: Заметки при чтении «Августа Четырнадцатого» А. Солженицына // Континент. Мюнхен, 1984. № 42. С. 310.
- 195 Солженицын А.И. Публицистика. Т. 3. С. 285.
- 196 Там же. С. 135–136.
- 197 Дискурсивная «пестрота» вообще характерна для жанра эпопеи. Не случайно Г.Д. Гачев подчеркивает: «Форма эпопеи (...) наиболее универсальна и всеобъемлюща. Все, что было и есть в жизни (и смерти), может входить в объект повествования. Поэтому она пространна, нетороплива и даже рыхла по композиции: нет ей границ, все может захватывать и включать в себя» (Гачев Г. Содержа-

- тельность художественных форм: Эпос. Лирика. Театр. М.: Просвещение, 1968. С. 82).
- 198 *Солженицын А.И.* Публицистика. Т. 3. С. 320.
- 199 Там же. С. 441.
- 200 Там же. Т. 1. С. 408.
- 201 См.: *Спиваковский П.Е.* Феномен А.И. Солженицына: новый взгляд. С. 30–34.
- 202 *Солженицын А.И.* Публицистика. Т. 1. С. 406–444.
- 203 Там же. С. 407.
- 204 Там же. Т. 3. С. 317.
- 205 Там же. С. 318. В оригинале это словосочетание взято в кавычки.
- 206 *Штурман Д.М.* Городу и миру. С. 395. Точнее, кавычки есть, но не везде.
- 207 *Солженицын А.И.* Публицистика. Т. 3. С. 318.
- 208 Там же. С. 448.
- 209 «Август Четырнадцатого».
- 210 *Лосев Л.В.* Великолепное будущее России. С. 310.
- 211 *Солженицын А.И.* Красное Колесо. Т. 1. С. 406.
- 212 Так, например, в тексте эпопеи часто воссоздается ситуация, когда возникающая на наших глазах *новая, революционная реальность* воспринимается героями эпопеи в высшей степени неадекватно.
- 213 Т.Г. Винокур еще в 1965 г. обратила внимание на использование подобного приема в «Одном дне Ивана Денисовича» (см.: *Винокур Т.Г.* О языке и стиле повести А.И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича». С. 17–18).
- 214 На наличие диалога между голосом Солженицына и голосами персонажей «Красного Колеса» указал А.М. Ранчин (см.: *Ранчин А.М.* Летопись Александра Солженицына // Стрелец. Париж; М.; Нью-Йорк: Третья волна, 1995. № 1. С. 180–184).
- 215 *Роднянская И.Б.* Уроки четвертого узла // Роднянская И.Б. Литературное семилетие. М.: Кн. сад, 1995. С. 11.
- 216 См.: *Солженицын А.И.* Красное Колесо. Т. 10. С. 144.
- 217 *Роднянская И.Б.* Уроки четвертого узла. С. 11.
- 218 *Нива Ж.* Поэма о «разброде добродетелей» // Континент. М.; Париж, 1993. № 75. С. 289.
- 219 См.: *Пятигорский А.М.* Избр. труды. М.: Школа «Языки рус. культуры», 1996. С. 353.
- 220 *Хоц А.И.* Пределы авторской оценочной активности в полифоническом «самосознании» героя Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Л.: Наука, 1991. Т. 9. С. 38.
- 221 *Буданова Н.Ф.* Ответы на вопросы анкеты // Диалог. Карнавал. Хронотоп. Витебск: Изд-во Витеб. ун-та, 1994. № 1. С. 7.
- 222 Там же.
- 223 *Манн Ю.В.* Автор и повествование. С. 462.
- 224 *Орнатская Т.И., Туниманов В.А.* Достоевский // Русские писатели. 1800–1917: Библиогр. слов. М.: Большая Рос. энциклопедия, 1992. Т. 2. С. 175.

- 225 Видимо, точнее было бы сказать: голос *образа* автора.
- 226 То есть реальный автор (автор-творец).
- 227 *Кожин В.В.* Размышления о русской литературе. С. 254.
- 228 Там же. С. 253–254.
- 229 См.: Там же. С. 252.
- 230 Там же. С. 255.
- 231 См.: *Бахтин М.М.* Проблемы творчества Достоевского... С. 276.
- 232 Там же. С. 473.
- 233 См.: *Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог и роман // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 6. Филология. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1995. № 1. С. 97–124; *Ильин И.П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. С. 128; *Ильин И.П.* Постмодернизм от истоков до конца столетия: Эволюция научного мифа. М.: Интрада, 1998. С. 113, 184.
- 234 *Бочаров С.Г.* Сюжеты русской литературы. С. 475.
- 235 *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1984. Т. 27. С. 48.
- 236 Не случайно М.М. Бахтин подчеркивал: «Мир Достоевского глубоко *плюралистичен*» (*Бахтин М.М.* Проблемы творчества Достоевского... С. 232).
- 237 Там же. С. 293.
- 238 См.: Там же. С. 294, 300–301, 395.
- 239 *Катенин Ф.-Ж.* Колесо цвета крови: К выходу французского перевода третьего тома третьего узла «Красного Колеса» // Рус. мысль. Париж, 1998. 12/18 февр. № 4209. С. 7. Пер. статьи из парижской газ. «Монд» от 30 янв. 1998 г.
- 240 Точнее было бы говорить о сочетании несобственно-прямой речи с речью повествователя, выражающего точку зрения персонажа.
- 241 *Немзер А.С.* На валу истории: Заметки о творчестве А.И. Солженицына: К выходу в свет «Апреля Семнадцатого» и отечественной публикации «Бодался теленок с дубом» // Независимая газ. 1992. 26 февр. № 38. С. 5.
- 242 *Солженицын А.И.* Публицистика. Т. 1. С. 58.
- 243 Там же. С. 60–61.
- 244 Того, кто изгоняет бесов.
- 245 *Шеман А.*, прот. Зрячая любовь // Вестн. РСХД. Париж; Нью-Йорк, 1971. № 100. С. 147.
- 246 *Солженицын А.И.* Публицистика. Т. 1. С. 502.
- 247 Там же. С. 537.
- 248 Там же. Т. 3. С. 435.
- 249 Там же. С. 192.
- 250 Там же. С. 191.
- 251 *Нива Ж.* Поэма о «разброде добродетелей». С. 288.
- 252 Там же. С. 289.
- 253 Там же. С. 287.
- 254 *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: В 4 т. М.: Искусство, 1971. Т. 3. С. 431.
- 255 См.: *Солженицын А.И.* Публицистика. Т. 1. С. 13–15.

- ²⁵⁶ См.: Бёлль Г. Мир под арестом: О романе Александра Солженицына «В круге первом» / Пер. с нем. Г. Дашевского // Иностран. лит. 1989. № 8. С. 229, 231.
- ²⁵⁷ См.: Живов В.М. Как вращается «Красное Колесо». С. 248.
- ²⁵⁸ Так, жанр данного произведения можно определить следующим образом: *полифоническая художественно-документальная хроникальная историческая эпопея* (подробнее об этом см.: Сливаковский П.Е. Символика Вавилонской башни и мирового колодца в эпопее А.И. Солженицына «Красное Колесо» // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 2000. № 2. С. 34–35).
- ²⁵⁹ По словам И.А. Бродского, «действительность обретает смысл и значение только посредством восприятия. Восприятие, вот что делает действительность значимой» (Бродский И.А. Надежда Мандельштам (1899–1980); Некролог / Авториз. пер. с англ. Л.В. Лосева // Бродский И.А. Соч. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. С. 112). С этим нельзя не согласиться: невозможно представить себе значимость чего-либо вне той или иной перцептивной системы.
- ²⁶⁰ Подробнее об этом см.: Сливаковский П.Е. Символика Вавилонской башни и мирового колодца в эпопее А.И. Солженицына «Красное Колесо». С. 34–35.

СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии	5
----------------------	---

ВМЕСТО ВВЕДЕНИЯ

Литература и литературная теория XX в. Перспективы нового столетия (<i>Ю.Б. Боров</i>)	6
--	---

МОЗАИКА МНЕНИЙ

Особенности литературного процесса XX в. (<i>А.Д. Михайлов</i>)	49
Литература в XX в. (<i>О.А. Овчаренко</i>)	51
Законы художественного процесса (<i>Я.Н. Шередко</i>)	51
Величие классики (<i>Л.Д. Опульская</i>)	55
Наука о литературе в XX в. (<i>Н.К. Гей</i>)	56
Наука об античности и XX в. (<i>А.А. Тахо-Годи</i>)	57
Художественное освоение реальности в русской литературе XIX–XX вв. (<i>П.Е. Спиваковский</i>)	59
Художественный опыт России в XX в. (<i>В.В. Ванслов</i>)	62
Автоконцепция русской литературы рубежа XX–XXI вв. (<i>М.П. Абашева</i>)	72
Существенная, но почти не осмысленная проблема русской литературы XX в. (<i>В.В. Кожин</i>)	75
Мемуаристика XX в. (<i>З.Р. Сутаева</i>)	76

I

Интертекст, культурный концепт, ноосфера (<i>Ю.С. Степанов</i>)	80
Проблема личности в русской поэзии XX в. (<i>В.В. Кожин</i>)	105
Развитие идеи коммуникативности в XX в. (<i>Н.Н. Смирнова</i>)	118
Документальное начало в литературе XX в. (<i>Е.Г. Местергази</i>)	134

II

«Русская идея» и русская литература (В.Д. Сквозников)	161
«Слово о полку Игореве» в поэтических контекстах XX в. (Л.И. Сазонова)	183
Именное поле «Повести о Светомире» Вячеслава Иванова (Н.К. Гей)	211
Освободительные идеи XIX в. как традиция в русской литературе XX в. (В.Д. Сквозников)	261
Теоретико-литературные аспекты творчества А.И. Солженицына (П.Е. Спиваковский)	307