

*Южный федеральный университет
Институт филологии, журналистики и межкультурной
коммуникации*

Калашникова С.М.

**ПОЭТИКА ИСТОРИОСОФСКОЙ
ПРОЗЫ А.И.СОЛЖЕНИЦЫНА:
«КРАСНОЕ КОЛЕСО»**

Ростов-на-Дону
Фонд науки и образования
2018

УДК 82
ББК 84(2)
К17

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор
Сорокина Татьяна Евгеньевна,
кандидат филологических наук, доцент
Белопольская Е.В.

Калашникова, С.М.

К17 Поэтика историософской прозы А.С. Солженицына: «Красное Колесо» : монография / С.М. Калашникова. – Ростов-на-Дону : Фонд науки и образования, 2018. – 134 с.

ISBN 978-5-907125-35-3

В монографии рассматриваются особенности историософского мышления А.С. Солженицына, выявляются «стратегии» воплощения авторской концепции истории в структуре «Красного Колеса» как художественного целого, тем самым определяются способы и принципы организации художественной историософии в произведении.

Монография предназначена для студентов-филологов, а также всех, кто интересуется русской литературой.

ISBN 978-5-907125-35-3

© С.М. Калашникова, 2018

© Оформление «Фонд науки и образования», 2018

ВВЕДЕНИЕ

Интерес к личности и творчеству А. И. Солженицына с момента публикации его во многом эпохального произведения «Один день Ивана Денисовича» (1962) и по сегодняшний день, когда писатель безоговорочно признан классиком современной русской и мировой литературы, не утихает, а скорее, набирает новые силы. Особенно актуально данное утверждение в 2018-м году, когда весь мир празднует 100-летие со дня рождения писателя. По мнению М.М. Голубкова, сегодня «осмысление и понимание Солженицына – одна из самых актуальных задач, стоящих и перед каждым думающим человеком, которому небезразлична национальная судьба, и перед обществом, ищущим национальную идею и самоидентификацию»¹.

При всей потребности в исследовании творческого феномена Солженицына в современном литературоведческом контексте, несмотря на кажущееся обилие работ, посвященных творчеству писателя², исследований, содержащих системный анализ созданной Солженицыным в его произведениях эстетической модели бытия, не так и много. В частности, в целом ряде работ 90-х годов авторами был предложен вариант обзора жизни и творчества писателя, включающего элементы жанра критико-биографического очерка. По такому принципу построен «Путеводитель» П.Г.Паламарчука, книга Ю.А. Мешкова, исследование В.А. Чалмаева³. В этих работах, как правило, обращение к проблемам художественного творчества Солженицына инициировало рассуждение о проблематике его книг. Глубокие наблюдения над проблематикой и поэтикой творчества писателя были сделаны в монографии известного французского слависта Ж.

¹ Голубков М.М. Творчество А.И. Солженицына как итог литературного столетия // А.И.Солженицын и русская культура: Научн. докл. – Саратов, 2004. – С. 23.

² См. : Александр Исаевич Солженицын: Материалы к биобиблиографии. – СПб, 2007. В указатель вошла критическая литература о Солженицыне на русском языке с 1962 по 2002.

³ Паламарчук П.Г. Александр Солженицын: Путеводитель // Паламарчук П.Г. Москва или Третий Рим?: Восемнадцать очерков о русской истории и словесности. – М., 1991; Мешков Ю.А. Александр Солженицын: Личность, творчество, время. – Екатеринбург, 1993; Чалмаев В.А. Александр Солженицын: Жизнь и творчество: Кн. для учащихся. – М.: Просвещение, 1994.

Нива¹, наметившего ряд научных проблем, требующих дальнейшей разработки, в частности, анализ отдельных способов организации художественного целого произведений писателя, отражение в творчестве Солженицына традиций русской литературы и русской философской мысли. Вариант нового взгляда на феномен творчества Солженицына как сложной и многозначной системы поэтических средств и принципов эстетического освоения действительности был предложен П.Е. Спиваковским², успешно осуществившим попытку уйти от сложившегося стереотипа восприятия писателя как двухипостасной фигуры художника и мыслителя-идеолога. Серьезный литературоведческий разговор о создании целостной картины творчества Солженицына, о построении обобщенной концепции его поэтики был продолжен А.В.Урмановым³, который в своей книге попытался выстроить целостную концепцию прозаического творчества, опирающуюся на систему эстетических и мировоззренческих взглядов писателя, рассмотрев ее в тесной связи с такими актуальными проблемами современного литературоведения, как метод, структура и форма повествования, предметный мир, символика, мотив и т.д.

Совершенно очевидно, что в контексте современной ситуации постепенно формируется та система литературоведческих координат специфического научного диалога, в рамках которого только и возможно установить главные конструктивные принципы, объединяющие все уровни и элементы созданного писателем художественного мира в его формально-содержательном единстве с полем притяжения традиции всей предшествующей русской литературы. При этом не менее очевидно, что в этом контексте необходим глубокий анализ каждого произведения автора.

«...Самое уникальное в жанровом, композиционном, повествовательном, стилевом и многих других отношениях, самое важное для автора и самое любимое им, самое (увы!) непрочитанное, непонятое,

¹ Нива Ж. Солженицын. – М., 1992.

² Спиваковский П.Е. Феномен А.И. Солженицына: новый взгляд. – М., 1998.

³ Урманов А.В. Творчество Александра Солженицына. – М., 2004.

самое неизученное...»¹ - так вполне закономерно определяют причину того особо пристального литературоведческого внимания, которое уделяется сегодня самому масштабному и во многих отношениях действительно уникальному произведению русской литературы – «повествованию в отмеренных сроках» «Красное Колесо» (1937, 1969-1990), восприятие которого читателями и специалистами долгое время носило черты однозначного неприятия и критики. В этой ситуации совершенно справедливым видится нам замечание Ю. Кублановского о том, что «"Красное колесо" не просто очередной не понимаемый современниками литературный шедевр, но книга, рассчитанная на прояснение исторического сознания, без которого невозможно возрождение родины»².

В России с рубежа 60-70-х и вплоть до конца 80-х годов по причинам чисто политическим и идеологическим не только книги Солженицына, но даже само его имя оказываются под жесточайшим запретом. Ни о каком исследовании его произведений в течение двух десятилетий не могло быть и речи. На Западе же изучение «Красного Колеса» начинается с публикации «Августа Четырнадцатого» в июне 1971 парижским эмигрантским издательством YMCA-PRESS. Вскоре обозначился ряд зарубежных работ о творчестве А. И. Солженицына, в которых внимание уделялось и «повествованию в отмеренных сроках». В частности, следует отметить работу Р.Плетнева и книгу статей и отзывов «Август Четырнадцатого читают на родине», где были сделаны начальные наблюдения над первым Узлом будущего многоузлового повествования³, например, о том особом поле традиции русской исторической прозы, в котором существует «Красное Колесо»: «Так же как эпопея Толстого перестает быть просто романом, а время от времени переходит в философско-исторический трактат, где в чисто

¹ «Красное Колесо» А.И.Солженицына: Художественный мир. Поэтика. Культурный контекст: Международный сб. научных трудов. – Благовещенск, 2005. – С. 3.

² Кублановский Ю. М. Стиль и историософия «Красного колеса» А.И. Солженицына // Стрелец. – Jersey City, 1989. – № 1. – С. 59.

³ Плетнев Р. А.И. Солженицын. – Париж, б/г.

публицистической форме оспариваются основные положения тогдашней общественности, так и эпопея Солженицына тоже уже не просто роман»¹.

В отечественном литературоведении «Красное Колесо» начинают изучать в 1990-е годы, когда «Август Четырнадцатого» печатают в номерах «Звезды» за 1990-й год. В некотором смысле показательным явлением стала анкета, предложенная редакцией «Литературной газеты» в начале 1991 года писателям, критикам и литературоведам, первым вопросом которой стала проблема возможности существования объективного, чисто литературоведческого разговора о достоинствах-недостатках Солженицына-писателя, необходимости критического анализа его текстов вне системы координат идеологического контекста, то есть, по сути, о существовании двух Солженицыных – художника и публициста. Соответственно, в такой расколотовой надвое системе координат мыслилось и «Красное Колесо», лишь некоторыми исследователями, например, Ж. Нива, И. Роднянской, Н. Струве оцененное как художественное целое, порожденное не только спецификой художественного сознания автора, но и зависимое от традиций русского восприятия истории. Уже в данном газетном формате Ж. Нива выскажет мысль об антиэпопейном характере произведения Солженицына, которая впоследствии оформится в тезис об особой авторской историософской «стратегии».

Именно в работах Н. Струве и Ж. Нива четко обозначится идея того, что поэтика «Красного Колеса» как «большого историософского сочинения о русской революции»² не традиционно романная, а «скорее историософская»³, что необычность художественных приемов произведения указывает на «основную интенцию этого огромного ”исторического” текста – историософскую»⁴, наконец, что данный жанр историософского романа, воплощающий недавнее прошлое, в трактовке Солженицына имеет своей

¹ Август Четырнадцатого читают на Родине: Сб. статей и отзывов. – Париж, 1973. – С. 17.

² Нива Ж. Солженицын. – М., 1992. – С. 53.

³ Нива Ж. Поэма о «разброде добродетелей» // Континент. – 1993. – № 75. – С. 286.

⁴ Нива Ж. Антиэпопея «Красное колесо» // Нива Ж. Возвращение в Европу. Статьи о русской литературе. – М., 1999. – с. 221.

целью «понять истоки происшедших процессов, воскресить уходящее или уже ушедшее образом и словом, сохранить его для будущего, в надежде предотвратить новые срывы», и это «общая установка Пушкина, Толстого, Солженицына»¹. При этом Н. Струве указывает оптимальное для художественной специфики «Красного Колеса» направление путей его изучения, говоря о том, что Солженицын «ничего не доказывает..., а живописует, возводит небольшой отрезок времени огромной тронувшейся с места России в степени художественной достоверности», «поэтизирует» февральские события в тексте, «над рождением которого склоняются ... три музы» – истории, трагедии и эпической поэзии².

Своего рода прорывом к теме художественной историософии Солженицына стали работы Н. М. Щедриной. В своей работе, посвященной проблемам поэтики исторического романа русского зарубежья, исследовательница, во-первых, обосновывает сам термин «художественная философия истории», со ссылкой на концепцию художественного историзма С. Кормилова, понимая под ним «единство историзма и детерминизма» и учитывая всю его неспецифичность для литературоведения³. Во-вторых, предпринимается попытка представить философскую «почву», которая сформировала мировоззренческую основу «Красного Колеса», и проанализировать ряд художественных приемов, способствующих воплощению философии истории в тексте, например, оценить художественную концепцию личности, позицию автора-повествователя и автора-героя, роль мотивов и функцию хронотопа. В силу того, что в работе Щедриной рассматривается историческая проза нескольких авторов, то исследователю по вполне объективным причинам не предоставляется возможность отдельно и подробно исследовать намеченный круг проблем, связанных с художественной историософией Солженицына,

¹ Струве Н.А. Православие и культура. – М., 1992. – С.501.

² Струве Н.А. О «Марте Семнадцатого» // Русское зарубежье в год тысячелетия крещения Руси. – М., 1990. – С. 391.

³ Щедрина Н.М. Проблемы поэтики исторического романа русского зарубежья (М. Алданов, В. Максимов, А. Солженицын). – Уфа, 1993.

сформировавшей художественное целое «Красного Колеса». Щедрина достаточно четко определяет границы понятия «художественная философия истории»: это некая «творческая категория, формируемая сознанием писателя, опирающегося на достижения науки (истории, философии истории, историографии, социологии, психологии, биологии, физики, астрономии и др.), и под влиянием идей определенного философского направления»¹. Данная точка зрения во многом перекликается, с одной стороны, с позицией русского мыслителя Н.И. Кареева, предлагающего собственную схему соотношения предметов историософии, философии истории и историка (исторической эпистемологии), в контексте которой историософия выступает в роли определенной метаконцепции целостного мировидения; при этом для Кареева важно то, что «историософия естественно становится на антропологическую точку зрения, ибо на самом деле человек – центр мира истории, через которого и для которого происходит все совершающееся в истории»². С другой стороны, современная исследовательница О.Ф. Русакова, считая «историософию особой областью философско-исторического знания и творчества»³, утверждает, что «историософский дискурс – это матричная форма», когнитивная решетка которой – «довольно сложная система фильтров предпочтений – мировоззренческих, методологических, концептуальных, парадигмальных, категориально-понятийных, на базе которых формируются те или иные репрезентативные образы исторического процесса»⁴.

В ряде других своих работ Н. Щедрина исследует различные аспекты проблемы художественного воплощения авторской концепции

¹ Щедрина Н.М. Исторический роман в русской литературе последней трети XX века (Пути развития. Концепция личности. Поэтика): автореф. дис. ... д-ра филол. н. – М., 1996. – С. 22.

² Кареев Н.И. Философия, история и теория прогресса // Очерк русской философии истории. Антология. – М., 1996. – С. 228.

³ Русакова О.Ф. Историософия: структура предмета и дискурса // Вопросы философии. – 2004. – № 7. – С. 55.

⁴ Там же. – С. 56.

исторического развития¹, не рассматривая «Красное Колесо» в контексте традиций русской историософской прозы и говоря об историософском начале лишь как о синтезирующемся с другими – историческим, романном, художественно-документальном и др. в рамках эпопейного начала. Заметим, что при этом исследовательница определяет жанр «Красного Колеса» как исторический роман. Этот момент является во многом показательным и свидетельствующим о том, что, в предложенной Н.М. Щедриной системе координат феномен авторской художественной историософии не рассматривается в качестве универсального способа художественного видения Солженицына, организующего прежде всего жанровое единство произведения.

В парадигме историософских воззрений Л. Толстого рассматривает творчество А. Солженицына и его «Красное Колесо» как произведение, созданное «с памятью о Льве Толстом», в своей книге Я. Лурье, тем самым выстраивая идейную систему координат русской историософской прозы 20 века² и вновь разводя ипостаси Солженицына-художника и Солженицына-идеолога. В работе же, посвященной эволюции исторических взглядов Солженицына³, исследователь, анализируя историософию писателя вне художественных координат его творчества, приходит к выводам о явной

¹ Щедрина Н.М. Функции хронотопа в романе А. Солженицына «Красное колесо» // Поэтика рус. прозы XX века: Межвуз. научн. сб. – Уфа: Изд-во Башкир. ун-та, 1995; Метафоризация мотива маскарада в романе А. Солженицына «Красное Колесо» // Литература «третьей волны» русской эмиграции: Сб. научн. статей. – Самара, 1997 // <http://netrover.narod.ru/lit3wave>; Формы выражения «авторского присутствия» в «Красном Колесе» А. Солженицына // А.И. Солженицын и русская культура: Межвузовский сборник научных трудов / Отв. ред. и сост. проф. А.И. Ванюков. – Саратов: изд-во Саратовского пед. ин-та, 1999; Природа жанрового синтеза в «Красном Колесе» А. Солженицын // Русская литература XX-XI вв.: Направления и течения. Выпуск 6 / Отв. ред. Лейдерман Н.Л. – Екатеринбург, 2002; Концепция «Февральской мифологии» в «Красном Колесе» А. Солженицына // А.И. Солженицын и русская культура: научные доклады. – Саратов, 2004; Природа художественности в «Красном Колесе» // Между двумя юбилеями (1998-2003): Писатели, критики и литературоведы о творчестве А. И. Солженицына: Альманах / Сост. Н.А. Струве, В.А. Москвин. – М.: Русский путь, 2005; Стилиевые приемы кинематографа в «Красном Колесе» А. Солженицына // «Красное Колесо» А.И. Солженицына: Художественный мир. Поэтика. Культурный контекст: Международный сборник научных трудов / Отв. ред. А.В. Урманов. – Благовещенск, 2005.

² Лурье Я. С. После Льва Толстого: исторические воззрения Толстого и проблемы XX века. – СПб., 1993.

³ Лурье Я. С. Александр Солженицын – эволюция его исторических взглядов // Звезда. – 1994. – № 6.

противоречивости взглядов автора «Красного Колеса» на причинно-следственные связи истории.

В 1999 году появилась первая монография (а в 2002 году была защищена докторская диссертация), целиком посвященная проблемам идейно-художественного своеобразия «Красного Колеса»¹, автор которой, Т.Клеофастова, определяя жанр произведения как историко-исследовательский роман-эпопею, достаточно подробно исследовал своеобразие его архитектоники и особенности нравственно-философского императива, некоторые особенности синтеза документализма и художественности, отдельные формы художественной экстраполяции русской литературно-философской мысли 19-20 веков в произведении, а также феномен христоцентрической модели бытия и его роль в формировании художественной структуры «Красного Колеса». Настаивая на таком жанровом определении произведения, как «роман-эпопея», Т.Клеофастова во многом опирается на то, что «автор назвал его эпопеей»², хотя, во-первых, данное определение Солженицына вряд ли возможно рассматривать в качестве литературоведческого термина, а во-вторых, писатель называл и другие варианты – «вроде мозаики», «цикл узлов»³, отрицая при этом термин роман-эпопея. Исследователь, говоря о том, что историко-философские проблемы в «Красном Колесе», несмотря на их объем, закономерность и необходимость, не несут столь важной, специфической нагрузки, чтобы определить своеобразие жанра, тем не менее рассматривает в качестве сверхзадачи Солженицына в «Красном Колесе» «утверждение нравственных императивов и новой модели бытия и для России и для всего человечества с учетом трагического исторического опыта

¹ Клеофастова Т.В. Художественный космос эпопеи Александра Солженицына «Красное Колесо». – Киев, 1999; Клеофастова Т.В. «Красное Колесо» А.И. Солженицына в контексте развития русской литературы XX века: дис. ... д-ра филол. н. - Киев, 2002.

² Клеофастова Т.В. Указ. соч. – С. 302.

³ Солженицын А.И. Собрание сочинений: В 20 т. – Вермонт; Париж, 1978-1991. – Т. 10. – С. 514. Далее ссылки на это издание даются в тексте в квадратных скобках; римские цифры обозначают тома, арабские – страницы. При цитировании сохраняются все особенности авторской орфографии и пунктуации.

России»¹, то есть, по сути указывает именно на историософский модус данной сверхзадачи. Спорной, на наш взгляд, является и идея автора работы о том, что в основе архитектоники «Красного Колеса» как эпопеи лежит принцип аритмологизма, хотя бы потому, что аритмологичность суть феномен антиэпопейного типа мышления.

Крайне важными при исследовании природы художественной историософии Солженицына в «Красном Колесе» как особом художественном целом являются работы А.В. Урманова и П.Е. Спиваковского, посвященные различным аспектам творчества Солженицына, в том числе и художественным особенностям «исторической эпопеи». В своих работах П. Спиваковский анализирует некоторые формы отражения жизненной реальности в «Красном Колесе» Солженицына². В частности, исследователь обращается к изучению феномена повествовательной полифонии, системе онтологической символики как основе творческого метода Солженицына, которая в «Красном Колесе» проявляет себя рядом символических образов и мотивов (например, мотивами *Вавилонской башни, мирового колодца, солнечного затмения, псевдопасхи, гуннов и руки*), настаивая на том, что Солженицын создал своим произведением некую художественную модель исторического процесса, жанр которой исследователь определяет так: «полифоническая художественно-документальная хроникальная историческая эпопея»³. Акцентируя внимание на принципиально новом подходе Солженицына к

¹ Клеофастова Т. В. Указ. соч. – С. 303.

² Спиваковский П. Е. Феномен А.И. Солженицына: новый взгляд: (К 80-летию со дня рождения). – М., 1998; Символика Вавилонской башни и мирового колодца в эпопее А.И. Солженицына «Красное Колесо» // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. – 2000. – №2; Формы отражения жизненной реальности в эпопее А.И. Солженицына «Красное Колесо»: дис....канд. филолог. н. – М., 2000; Система онтологических символов в эпопее «Красное Колесо» // «Красное Колесо» А.И. Солженицына: Художественный мир. Поэтика. Культурный контекст: Международный сборник научных трудов / Отв. ред. А.В. Урманов. – Благовещенск, 2005; Теоретико-литературные аспекты творчества А.И. Солженицына // Теоретико-литературные итоги XX века. Т. I. Литературное произведение и художественный процесс. – М., 2003; Полифоническая картина мира у Ф. М. Достоевского и А.И Солженицына // Между двумя юбилеями (1998-2003): Писатели, критики и литературоведы о творчестве А. И. Солженицына: Альманах / Сост. Н. А. Струве, В.А. Москвин. – М.: Русский путь, 2005.

³ Спиваковский П.Е. Теоретико-литературные аспекты творчества А.И.Солженицына. – С. 371.

эстетическому освоению жизненной реальности, связанном одновременно с максимальной степенью точности ее воссоздания и с ее художественным преобразованием, исследователь учитывает лишь некоторые особенности художественно-историсофской «стратегии» писателя, не выстраивает четкой линии традиции русской художественной историософии, в контексте которой и следует рассматривать, по мысли Н. Струве, «Красное Колесо» Солженицына.

В свою очередь А.В. Урманов, обращаясь к задаче построения обобщенной концепции поэтики писателя и, соответственно, к анализу художественного своеобразия «Красного Колеса», также указывает на то, что «произведения А.Солженицына трудно поставить в какой-то типологический ряд»¹. Настаивая на стереофонической (а не полифонической) природе созданной автором-творцом картины мира, исследователь признает в качестве однозначно воплощаемой в произведении историософскую концепцию автора. Урманов продолжает изучение особенностей символики в «Красном Колесе», рассматривая символические образы, мотивы и лейтмотивы (например, мотивы *семячек* и *топора*, мотив *разрубания, рассечения*) как формы воплощения авторской концепции бытия, обращается к особенностям временной организации произведения, к роли реминисценций в нем. При этом произведение Солженицына характеризуется как синтез романских свойств и историко-хроникальной эпопеи. Именно в работах А.В. Урманова² художественные особенности «Красного Колеса» объясняются «авторским Словом о бытии», которое в контексте повествования о причинах и следствиях русской революции и являют собой феномен художественной историософии Солженицына. В контексте развития отдельных положений данной концепции можно

¹ Урманов А.В. Творчество Александра Солженицына. – М., 2004. – С. 7.

² Поэтика прозы А.И. Солженицына: дис...д-ра филолог. наук. – М., 2001; Сфера идей эпопеи «Красное Колесо» // Русская литература XX-XI вв.: Направления и течения. Выпуск 6 / Отв. ред. Лейдерман Н. Л. – Екатеринбург, 2002; Парадоксы пространства и времени в исторической эпопее А. Солженицына // «Красное Колесо» А.И. Солженицына: Художественный мир. Поэтика. Культурный контекст: Международный сборник научных трудов / Отв. ред. А.В. Урманов. – Благовещенск, 2005.

рассматривать и работы В. Гуськова о системе персонажей в «Красном Колесе» как форме воплощения эстетических принципов и мировоззренческих позиций автора¹, а также монографию С. Шешуновой², в которой автор исследует, как в поэтике «Красного Колеса» воплощается национальный образ мира, складывающийся для Солженицына в виде систем координат, где горизонтальную ось составляют мотивы, восходящие к славянским народным верованиям, а вертикальную – мотивы христианского искусства.

Итак, в последнее время активно предпринимаются попытки определить природу художественного своеобразия «Красного Колеса» Солженицына. Практически в каждом исследовании логикой своих рассуждений автор подводится к идее того, что основой художественного приема или образа в «повествовании в отмеренных сроках» Солженицына является посыл писателя, так или иначе связанный с его историософскими воззрениями. Данная тенденция совпадает во многом с наметившимся в современном литературоведении интересом к историософской парадигме художественного мышления русской литературы вообще – появился ряд работ, в которых исследуется связь поэтики произведений в ее неразрывном единстве с авторской историософией³. Но при этом попытки представить художественную историософию «Красного Колеса» Солженицына как некую систему, организующую художественное целое произведения, носят лишь

¹ Гуськов В.В. Толпа как действующий персонаж «Красного Колеса» и его роль в раскрытии историософских воззрений автора // «Красное Колесо» А.И. Солженицына: Художественный мир. Поэтика. Культурный контекст: Международный сборник научных трудов / Отв. ред. А.В. Урманов. – Благовещенск, 2005; Система персонажей исторической эпопеи А. И. Солженицына «Красное Колесо» как форма воплощения эстетических принципов и мировоззренческих позиций автора: автореферат дис...канд. филолог. н. – Владивосток, 2006.

² Шешунова С. В. Национальный образ мира в эпопее А.И. Солженицына «Красное Колесо». – Дубна, 2005.

³ См.: Фоминых Т.Н. Первая мировая война в рус. прозе 1920-30-х годов: Историософия и поэтика: дис. ... д-ра. филол. наук – М., 1998; Лядова Е. А. Историософская и структурно-поэтическая парадигма трагедии Е. Замятина «Атилла»: дис...канд. филол. н. – Тамбов, 2000; Опарин П.Г. Книга М.А. Волошина «Путями Каина» в литературном контексте I трети 20 века: историософия и поэтика: автореф. дис. ... канд. филол. н. – М., 2005; Винницкий И.Ю. Поэтическая историософия В.А. Жуковского: дис...д-ра филол. наук. – М., 2005; Боровкова Н.В. Проблема человека в художественной историософии М. Горького и Т. Манна: автореф...канд. филол. наук. – Магнитогорск, 2006 и др.

эпизодический характер, как и стремления некоторых исследователей вписать данное произведение в контекст традиций русской историософской прозы, то есть того ряда прозаических произведений русской литературы, художественная система координат которых была так или иначе сформирована в поле притяжения авторской историософской концепции.

Тем не менее на сегодняшний день уже имеется ряд исследований, посвященных жанровым модификациям историософской прозы конца 19 – начала 20 века¹, обращение к которым применительно к вопросу о жанровом своеобразии «Красного Колеса» позволяет расставить необходимые акценты в сфере определений.

На современном этапе исследования проблемы лишь формируется список работ, в которых авторы объясняют жанровое своеобразие произведения Солженицына, исходя из контекста традиции русского историософского романа², несмотря на то, что Н. Струве достаточно давно определил жанр «Красного Колеса» именно так, соединив при этом генезис этого произведения с «Войной и миром» Л. Толстого³, обозначив еще один важный круг проблем, связанных с вопросом о жанровой типологии русского исторического романа и специфике романно-эпопейного мышления, а также о возможностях его жанровой реализации в русской литературе 19 – 20 вв., тем более что одним из авторских определений «Красного Колеса» является понятие «эпопея». Несмотря на то, что в ходе изучения этого произведения было сделано немало проницательных наблюдений над особенностями его

¹ Колобаева Л.А. Тотальное единство художественного мира (Мережковский – романист) // Д.С. Мережковский: Мысль и слово. – М., 1999; Полонский В.В. Опыт историософской прозы в русской литературе начала XX века // В.Я. Брюсов и русский модернизм: Сб. статей. – М., 2004.

² Дронова Т.И. Историософский роман в русской литературе XX века: от Мережковского до Солженицына // А.И. Солженицын и русская культура. – Саратов, 1999; Калашникова С.М. Б. Пильняк и А. Солженицын: к вопросу о традициях художественной историософии в русской литературе XX века // Литература в диалоге культур-5. – Ростов-на-Дону. 2007; Калашникова С.М. «Жизнь Клима Самгина» М. Горького и «Красное Колесо» А. Солженицына: к вопросу о способах воплощения историософской концепции автора // Литература в диалоге культур-10. – Ростов-на-Дону: Издательство Южного федерального университета, 2013; Калашникова С.М. Д.С.Мережковский и А.И. Солженицын: к вопросу о генезисе историософского романа в русской литературе // Литература в диалоге культур. Выпуск 2. Межвузовский научный сборник. – Ростов-на-Дону: Издательство Южного федерального университета, 2015.

³ Струве Н. А. Православие и культура. – М., 1992. – С. 500.

поэтики, в современном литературоведении сложилась ситуация, когда «Красное Колесо» анализируется вне контекста художественно-историософского мышления автора как универсальной системы координат, определяющей весь художественный строй произведения.

Литературоведческая парадигма для осмысления феномена художественной историософии Солженицына в «Красном Колесе» на сегодняшний день уже имеется. В некотором смысле отправной точкой для рассуждений об особенном характере восприятия истории в русской литературе стали работы К. Исупова, в частности, его монография «Русская эстетика истории», в которой исследователь, настаивая на особом параметре русского исторического мышления, утверждает, что «описание прошлого в терминах эстетики и восприятие его как художественного артефакта традиционны для отечественной историологии, историографии, а более всего – для художественно-философской классики»¹. Совмещая линии традиции русской философии истории и русской художественной истории, или, по-другому, эстетической философии истории, автор задает парадигму существования того особого вектора русской литературы 19 – 20 вв., сознательная проекция которой на творчество отдельных авторов или даже на отдельные произведения позволяет определиться с проблемами их своеобразия, в том числе и жанрового. При этом особенно актуальной данная парадигма видится нами в применении ее к контексту русской исторической прозы, где в ситуации становления романного жанра происходит формирование традиций историософской прозы, актуализирующихся в 20 веке в России трагическими событиями, связанными с войнами и революциями.

Воспринимая войну и революцию как сложившийся комплекс историософских проблем, исследователь Т. Фоминых в своих работах, посвященных изучению историософии и поэтики русской прозы 1920-30-х годов о первой мировой войне, предлагает в качестве рабочего определения

¹ Исупов К. Г. Русская эстетика истории. – СПб, 1992. – С. 6

термин «историософская “стратегия” художника» (избранный художником и всецело соответствующий авторской историософской концепции способ ее художественного воплощения) и ставит целью пристальное рассмотрение этой концептуальной авторской стратегии, но уже «преломленной» в структуре художественного произведения¹. В своем исследовании историософской эстетики автор данных работ приходит к выводу о том, что «...сколь многообразными ни были бы реакции писателей на вызванные войной потрясения, они так или иначе восходят к двум универсальным типам – оптимизму и пессимизму, взятым в их историософской сущности»², тем самым предлагается вариант типологического подхода к произведениям русской литературы 20 века с ярко выраженной историософской интенцией, как, например, то же «Красное Колесо» Солженицына. Т. Фоминых, как бы подтверждая нашу идею об историософском характере художественных координат данного текста, обращается в одной из своих статей и к «повествованию в отмеренных сроках» А. Солженицына, правда, исключительно к первому его Узлу – «Августу Четырнадцатого». При этом исследователь рассматривает суть историософской «стратегии» автора в данном произведении исключительно в рамках идеи об антимифологизме Солженицына. Ссылаясь на точку зрения Э. Когана, Фоминых оценивает художественную историософию автора исключительно как феномен антимодели и политического мифотворчества, направленного на разрушение советского мифа о первой мировой войне и революции³. Тем не менее предложенная Фоминых модель изучения историософской системы художественных координат русской исторической прозы 20 века видится нам весьма продуктивной, а опорные понятия, такие как «историософская “стратегия”», «историософская рефлексия» и т.д. вполне применимыми к

¹ Фоминых Т.Н. Первая мировая война в прозе русского зарубежья 20-30-х годов. – М., 1997; Первая мировая война в русской прозе 1920-30-х годов: Историософия и поэтика: дис. ...доктора филол. н. – М., 1998.

² Фоминых Т. Н. Первая мировая война в русской прозе 1920-30-х годов... – С. 6.

³ Фоминых Т. Н. «Август Четырнадцатого» А. Солженицына и русская советская проза о первой мировой войне // Литература «третьей волны» русской эмиграции: Сб. научн. статей. – Самара, 1997 // <http://netrover.vnarod.ru/lit3wave>.

системе художественных координат «Красного Колеса» Солженицына как произведения, посвященного событиям первой мировой войны и революции, то есть тем событиям мировой истории, которые в современном литературоведении рассматриваются как сложнейший комплекс историософских проблем.

Несмотря на то, что историософский вектор художественного мышления А.И. Солженицына был обозначен достаточно давно, тем не менее в контексте современного литературоведения специфика и механизмы его художественного освоения в конкретном художественном целом до сих пор не исследованы системно. Особенно данное утверждение актуально в ситуации с «Красным Колесом», художественно-историософская природа которого до сих пор не подвергалась целостному и последовательному анализу и не рассматривалась в парадигме традиций русской историософской прозы, литературоведческие способы и возможные подходы к изучению которой представлены на сегодняшний момент исчерпывающе.

ГЛАВА I. СВОЕОБРАЗИЕ ИСОРИОСОФСКОГО МЫШЛЕНИЯ

А.И.СОЛЖЕНИЦЫНА

В своем интервью журналу «Ле Пуэн» в декабре 1975 года А.Солженицын сказал: «почему-то знал уже с девятилетнего возраста: что буду писателем. Я задумал мою большую книгу о революции..., когда мне было 18 лет. И потом от этого замысла не пришлось отказываться» [X,241], определив таким образом изначальный характер своей творческой доминанты – художник с явственным интересом к истории в ее актуализации через событие. Наиболее полно и последовательно данная особенность воплотилась в том самом произведении, с замысла которого и начинает реализовываться художническая ипостась Солженицына, – в повествовании «Красное Колесо». Тем не менее, это произведение в критике зачастую противопоставляется (иногда вместе с «Архипелагом ГУЛАГ») «Одному дню Ивана Денисовича», «Матрениному двору», «Раковому корпусу» и другим сочинениям писателя с точки зрения критерия художественности. Особенно ярко эта тенденция проявилась в полемике, отраженной на страницах «Литературной газеты», предложившей в 1991 году писателям, критикам, литературоведам анкету «Год Солженицына». При этом категорически не учитывалось мнение самого Солженицына о природе собственного творчества и отношения к истории. Видение истории у писателя изначально эстетично, и он всячески это подчеркивает, например, в своих интервью, обращая внимание на тот факт, что всякое художественное исследование проблемы – «это такое использование фактического (не преобразованного) жизненного материала, чтобы из отдельных фактов, фрагментов, соединенных, однако, возможностями художника, – общая мысль выступала бы с полной доказательностью никак не слабей, чем в исследовании научном»¹. При этом себя как художника Солженицын мыслит в

¹ Солженицын А.И. Публицистика: В 3-х тт. – Ярославль, 1995. – Т. 2. – С. 515-516. Далее ссылки на это издание даются в тексте в квадратных скобках; буква обозначает издание, римские цифры – тома, арабские – страницы. При цитировании сохраняются все особенности авторской орфографии и пунктуации.

контексте бóльших возможностей и по отношению к публицистике. При публицистической оценке истории и современности Солженицын монологичен, художественный вариант предоставляет возможности полифонического, объемного изображения: «всякая публицистика однолинейна, а художественная передача – объемна. Стану я сейчас рассуждать о веках самодержавия в России или стану рассуждать о распространении коммунизма по миру – в обоих случаях я буду выступать как политический публицист. Я бы предпочел этого не делать» [П,Ш,301]. На сегодняшний день ситуация с оценкой Солженицына как некоего двухипостасного писателя – Солженицына-художника и Солженицына-идеолога – кардинальным образом изменилась. В современном литературоведении «Архипелаг ГУЛАГ» рассматривается прежде всего как «художественное» и только потом «исследование», а «Красное Колесо» – как «самое уникальное в жанровом, композиционном, повествовательном, стилевом и многих других отношениях, самое важное для автора и самое любимое им, самое (увы!) непрочитанное, непонятое, самое неизученное...»¹ произведение. Именно это многотомное повествование удивительным образом дополняется и, по большому счету, комментируется на протяжении всего творчества писателя всем блоком его публицистических сочинений, включая и нобелевскую, и гарвардскую, и темплотоновскую речи, и «Образованщину», и «Как нам обустроить Россию», и многочисленные интервью, и, конечно же, своеобразное публицистическое резюме «Красного Колеса» – «Размышления над Февральской революцией». Почему так? Потому что, по верному замечанию во многом критикующего Солженицына Б. Хазанова, в этом произведении «история заменяет сюжет», «то, что Джойс устами Стивена Дедалуса назвал ... кошмаром истории, в прозе Солженицына составляет главнейший предмет повествования»; писатель предлагает нам «окончательный вариант исторической истины», «отсюда

¹ «Красное Колесо» А.И. Солженицына: Художественный мир. Поэтика. Культурный контекст: Международный сборник научных трудов. – Благовещенск, 2005. – С. 3.

вытекает общая установка на правду – достоверность историко-документального исследования и правдивость реалистической, жизнеподобной беллетристики»¹. Действительно, Россия в кошмаре истории – вот главная тема всего творчества Солженицына, причем системой координат художественного мира автора выступает изначальная историософичность мышления писателя. Тезис о том, что Солженицын – историософ, во многом снимает проблему слова писателя как «истины в последней инстанции», высказанной «человеком убежденным, убедившимся и теперь убеждающим не себя – других»². Более того, можно говорить о некоем историософском дискурсе творчества Солженицына в том его значении, которое предлагает использовать Ричард Темпест, сравнивая пафос творчества Солженицына и Ницше: «Дискурс (то, что Бахтин называл «словом») – это речь, письменная или устная, которая рассматривается с точки зрения ценностей, идей и категорий, в ней содержащихся. Эти ценности, идеи и категории суть метод восприятия мира, при помощи которого организуется и осмысливается чувственный, личный и культурный опыт. Их источником является коммуникационный контекст, на котором зиждется дискурс»³. Источником художественного дискурса в творчестве Солженицына вообще и, в частности, «Красном Колесе» служит его историософская концепция, общий концептуальный контекст которой складывается из отдельных монологических точек зрения, обозначенных в публицистике писателя, а также в его многочисленных интервью. И если художественная историософия – это явление многомерное и объемное, то историософская концепция неизбежно векторна и однозначна. В этом смысле историософская концепция писателя выступает в качестве структуры, художественная историософия же – в качестве целостной системы, при этом

¹ Хазанов Борис. Сломанная стрела // Литературная газета. – 1991. – 20 декабря. (№5372). – С. 11.

² Елисеев Н.Л. «Август Четырнадцатого» сквозь разные стекла // Звезда – 1994. – № 6. – С. 153.

³ Темпест Р. К проблеме героического мировоззрения (Солженицын и Ницше) // Звезда. – 1994. – №6. – С. 104-105.

можно выделить некие закономерности историософского мышления Солженицына.

Сам термин «философия истории» принадлежит французскому просветителю Ф. Вольтеру. Впервые традиционные для современной историософской парадигмы знания вопросы были поставлены немецким просветителем Гердером в работе «Идеи к философии истории человечества» (1784): вопрос о существовании общих законов исторического развития, идея о единстве исторического процесса, в который вовлекаются все народы, устремленные к единому общечеловеческому будущему. Наконец, Г. Риккерт в своей работе «Философия истории» в начале 20 века сформулировал программу философско-исторической науки, выделив три направления в философии истории: сведение «историй» в единую всемирную историю, отыскание смысла истории, методологию исторического познания. Современный российский исследователь А. Панарин, рассуждающий о специфике русской философии истории и цитирующий высказывания В.Зеньковского о том, что русская философская мысль «сплошь историософична, она постоянно обращена к вопросам о “смысле истории”, конце истории и т. п.», что исключительное внимание к философии истории «коренится в тех духовных установках, которые исходят от русского прошлого, от общенациональных особенностей “русской души”», утверждает следующее: «В отличие от понятия философии истории, которое применялось ко всем направлениям и школам и ориентировало на объяснение исторического процесса, историософия, акцентирующая идею софийности, или духовности, имела оттенок метаисторичности. /.../ Кто мы? Куда мы идем? – эти вопросы всегда были в центре русской историософской рефлексии»¹. По мысли исследователя, историософская рефлексия всегда включает в себя субъективно-оценочный момент – некую возможность и правомерность «суда над историей» с точки зрения ее сокровенного смысла.

¹ Философия истории / Под ред. А. С. Панарина. – М., 1999. – С. 256. См. также: Новикова Л.И., Сиземская И.Н. Русская философия истории: Курс лекций. – М., 1997.

Следовательно, совершенно оправданна позиция Солженицына как судьи исторического процесса и в художественной прозе, и, тем более, в публицистике, но при условии, что мы признаем в качестве основополагающей именно историософскую парадигму мышления.

В своем интересе к истории Солженицын, позиционируя себя как художника, тем не менее всегда имел в виду ипостась историка. Например, в одном из телеинтервью 1976 года на вопрос, по каким критериям – историческим или художественным – следует оценивать публикацию фрагмента «Красного Колеса» «Ленин в Цюрихе», писатель отвечал: «...цель моя – восстановить историю в ее полноте, в ее многогранности. Для этого, однако, приходится применять видение, глаз художника, потому что историк пользуется только фактическими, документальными материалами,...и он ограничен в возможностях проникнуть в суть событий» [II,II,503]. В «Августе Четырнадцатого», рассуждая о профессиональной непригодности русского генералитета, Солженицын пишет: «Не позволяя себе ни взмаха выдумки, коль можно точно собрать и узнать, держась к историкам ближе, а от романистов подальше, разведем руками и заверим единожды тут: так худо сплошь мы б не осмелились придумывать, для правдоподобия распределяли бы свет и тень» [XI,383]. Желание писателя порой «держаться ближе к историкам», его пристальный интерес и бесконечное уважение к документу, чистому факту совершенно понятны и объяснимы с учетом всего идеологизированного поля советской исторической науки. Тем не менее, в творчестве Солженицына присутствует особая категория модальности в трактовке исторических событий, которая абсолютно не приложима, с точки зрения «правоверного» историка, к категориям свершившихся фактов. Это возможностное отношение к свершившемуся, знаменитое «если бы» писателя, за которое он порой практически оправдывается перед «чистой» наукой. Например, в «Размышлениях над Февральской революцией» Солженицын пишет: «Рассмотрение исторических вариантов иногда позволяло бы нам лучше охватить смысл происшедшего. Художники могли

бы пытаться в развилках истории, с мерой доступной им убедительности, продвигаться также и по тропам, не выбранным историей, углубляя наше понимание событий повествования с вариантным сюжетом. Но ученые запретили нам *conditionalis* в рассказах о прошлом, и мы не будем задаваться вопросом, что́ было бы, если бы...» [П, I, 458]. Обратим внимание, что еще Пушкин, предпринимавший попытки вывести свою «формулу истории»¹, замечал: «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»². В этом особом, софийном, отношении к истории и заключается суть историософского мышления, ведь, хотя историческое событие и принадлежит прошлому, смысл его определяется его открытостью перед будущим, которую и определяет, уже будучи в этом будущем, историк. Солженицын обращается к историческим фактам прежде всего с позиции нахождения в них смысла для будущего России и всего мира. И «Архипелаг ГУЛАГ», и «Красное Колесо», и вся художественная проза, и публицистика писателя представляют собой «работу над ошибками», целевая установка которой – смыслополагание будущего. Кстати не только российского, но и всей мировой истории: «рассказывая историю России, я в то же время говорю Западу, что это может стать и его историей» [X, 246].

М. Эпштейн в своей работе «Философия возможного» утверждает мысль о сущности философского знания о мире как о возможностном подходе ко всему сущему. Исследователь утверждает, что философия занимается теми же предметами, что и другие науки, но модус обращения философа к реальности другой. Это модус возможного. Это не «логия», знание, а «софия», мудрость. «Знанию принадлежит область фактов, мудрости – область потенциалов. Ученый знает, мудрец – может знать. /.../ Его

¹ См.: Серман И. Нашел ли Пушкин формулу русской истории? // Вопросы литературы. – 2007. – № 2. – С. 249.

² Пушкин А. С. О втором томе «Истории русского народа» Н. А. Полевого // Пушкин А. С. Полное собр. соч.: В 6 т. – М., 1950. – Т. 6. – С. 23.

знание – и меньше и больше фактического знания, ибо он уходит в более обширную, но менее проявленную область потенциального. Поэтому рядом с каждой научной дисциплиной можно обозначить философскую область: рядом с археологией – археософию, рядом с лингвистикой – лингвософию»¹. Естественно, что рядом с историей как знанием о фактах прошлого вполне органична область историософского видения актуализированных в реальности событий. Именно историософская рефлексия, историософия, предполагает то расхождение действительного и возможного, которое образует категорию смысла. «Вне круга возможностей событие лишено смысла. /.../ Хотя принято говорить, что история не имеет сослагательного наклонения, только в сослагательном наклонении она обретает какой-то смысл»². Возможностный модус модальности – это отличительная чета историософской рефлексии Солженицына. Если бы не убийство Столыпина, то его «обширная программа переустройства России к 1927-1932 годам, быть может превосходящая реформы Александра II, простёрла бы Россию ещё невиданную и небывавшую, впервые в полном раскрытии своих даров» [XII,243], если бы не «Август Четырнадцатого» – разгром русской армии, не «Март Семнадцатого» – низложение монархии, «Апрель Семнадцатого» – общественный хаос, давший большевикам шанс для захвата власти, – все могло бы произойти иначе: и поражения можно было бы избежать, и трон устоял бы, и не было бы тех страшных эпилогов «Красного Колеса», включая Архипелаг ГУЛАГ, шарашку со всеми ее кругами, судьбы всех иванов денисовичей и, наконец, состояние России в обвале.

Наделяющий события смыслом историософский модус модальности, столь свойственный видению Солженицыным исторического процесса, связан в его творчестве с явлением сжатия исторического времени в некие Узлы – «точки в истории, содержащие массу потенциальных возможностей

¹ Эпштейн М. Философия возможного. – СПб., 2001. – С. 73.

² Там же. – С. 67-68.

для самых непредсказуемых поворотов исторического сюжета»¹. Вся история России для писателя – это своего рода событийно-временная сеть, в определенных местах которой Солженицын как бы стягивает своим историософским видением и знанием некий узел значения; связаны же эти узлы между собой «сквозной исторической ретроспективой-перспективой» [XX,397]. Солженицына порой обвиняют в том, что он не следует идеям исторического детерминизма, столь распространенным в современной науке. В частности, Я. Лурье заявляет, что «судя по “Красному Колесу”, он (Солженицын – С. К.) как будто склонен к интердетерминистическому взгляду на историю, – об этом, во всяком случае, свидетельствует введение в первую часть эпопеи фигуры Столыпина, который мог бы предотвратить надвигающуюся революцию»². С точки зрения истории как строгой науки, возможностный модус мышления Солженицына выводит актуализированное в реальности историческое событие за рамки традиционных причинно-следственных связей. С другой стороны, возникает особый детерминизм, историософский по природе, формирующий авторскую схему развития сюжета российской истории. В повествовании «Красное Колесо», в «Размышлениях над Февральской революцией» и в работе «”Русский вопрос” к концу XX века» этот историософский детерминизм писателя становится некой парадигмой исторического мышления, в системе координат которого – вся современная мировая история. Впрочем, не только мировая.

«Это должно было грянуть над всем обезбожившим человечеством. Это имело всепланетный смысл, если не космический» [II,1,502]. В качестве центрального смыслового события линейного исторического развития Солженицын видит Российскую революцию 1917 года. В отличие от официальной исторической версии, полагающей, что таковым событием следует считать Октябрьскую революцию, писатель выдвигает Февральскую:

¹ Орловская-Бальзамо Е. Человек в истории: Солженицын и Ипполит Тэн // Новый мир. – 1996. № 7. – С. 199.

² Лурье Я. С. Александр Солженицын – эволюция его исторических взглядов // Звезда. – 1994. – №6. – С. 123.

«"Октябрьская революция" – это миф, созданный победившим большевизмом и полностью усвоенный прогрессистами Запада. 25 октября 1917 года в Петрограде произошел односуточный насильственный переворот, методически и блистательно разработанный Львом Троцким»¹. У Февральской же революции были свои движущие причины, действительно вытекающие из дореволюционного состояния России, были «глубокие корни». Анализ этих корней обнаруживает у Солженицына две интересные особенности его видения истории. С одной стороны, это попытка найти систему причинно-следственных связей, исходя из авторского вектора смыслополагания истории, с другой, – это тенденция к аналоговому мышлению, поиск смысла через сопоставления, сравнения, аналогии. При этом линейное, векторно-горизонтальное, ретроспективно-перспективное видение истории у Солженицына строго координируется вертикальным вектором смыслополагания, «историософской вертикалью»². По мысли М. Эпштейна, «мыслитель утверждает некое последнее означаемое... Это означаемое, на которое... указывают все знаки, объявляется началом всего.... Каждый мыслитель завершает философию именно в тот миг, когда провозглашает ее начало. Сеть стягивается в тугий *узел* (курсив наш – С. К.), зажатый в руке философа, и все мироздание ловится в эту сеть, в систему категорий, которые сводят его к первопринципу»³. Было бы странно, если у Солженицына как у искренне верующего православного человека в качестве такого первопринципа не полагалась бы вера в Бога. При этом не провидение предопределяет исторические события (и в этом смысле Солженицын не фаталист), но человеческий поступок. В этом контексте позиция Солженицына во многом не сходится с толстовским пониманием истории как некой непостижимо-стихийной силы, не подлежащей влиянию отдельной человеческой личности. Вспомним, например, по каким

¹ «Написано кровью». Интервью Александра Солженицына // Известия. – 2007. – 24 июля. – С. 9.

² Солженицын А.И. Алексей Константинович Толстой: драматическая трилогия и другое // Новый Мир. – 2004. – №9. – С. 142.

³ Эпштейн М.Н. Указ. соч. – С. 155.

критериям Толстой разводит две великие исторические личности – Наполеона и Кутузова. Великая мудрость Кутузова как раз и заключается в его особом историческом чутье, позволяющим ему видеть сущность истории и не вмешиваться в ее ход, не мешать, а способствовать действию «дифференциалов истории». Кутузов стал у Толстого воплощением полководца, не «делающего» историю, а подчиняющегося ее движению. Историческая же недалекость и даже глупость Наполеона проявляется в его убеждении в том, что это именно он творит историю, направляя и руководя массами, хотя, на самом деле, его действия произвольны и бессмысленны.

Система координат исторического процесса, по Солженицыну, такова: горизонтальная ось – это человеческая деятельность, вертикальная – это действие Божьей воли, в центре пересечения осей – точка соприкосновения человека и Бога. Чем сопряженнее деятельность личности с верой, тем «правильнее» и благодетельнее, по мысли писателя, эта деятельность для истории: «история иррациональна для нас, мы ее по-настоящему понять не можем», но «...история есть результат взаимодействия Божьей воли и свободных человеческих волей» [П,Ш,325]. Более того, приблизиться к пониманию сути происходящего, ощутить Божью волю в ее проявленности в истории дано именно духовно богатой и при этом деятельной личности. В этом смысле авторская историософия находит способ своего воплощения в «Красном Колесе» через мотив предсказания будущего. При этом это будущее на фаталистично, особенно если речь идет об истории вообще, а не о личной человеческой судьбе. Человеку, верующему в Бога, ниспосылаются некие знаки, предупреждающие о возможной катастрофе российской истории. Главное – уметь их читать.

Проблемы, связанные с нарушениями в основании историософской вертикали, то есть в системе глубинных отношений человека и Бога, у Солженицына естественным образом влияют на горизонталь причинно-следственных связей исторической реальности, явленной в системе

историософской парадигмы писателя через Узлы. Главная формула всех катастроф 20 века и, в частности, российской революции заключена в следующем: «”Люди – забыли – Бога”». Пороками человеческого сознания, лишенного божественной вершины, определились и все главные преступления этого века» [П, I, 447]. Причина, по которой был запущен этот механизм отторжения человека от Бога, с точки зрения Солженицына, в контексте мировой истории – «одна из великих трагедий человечества... – это разделение христианства. Мы, человечество, оказались не способны донести единое христианство, и это привело к известным всем событиям религиозных войн и расколов» [П, III, 200]. «Божественное надсознание», «высокая структура» духовной организации задерживается в Европе на эпохе средневековья. «Катастрофическое ослабление Западного мира и всей западной цивилизации» начинается с приходом эпохи Возрождения и получает «высшие формулировки у просветителей XVIII века» [П, I, 152]. Интеллектуальная акробатика, абсолютный примат физики над метафизикой, «логии» над «софией», привел европейскую цивилизацию к первому сигналу, предупреждающему человечество о мировой катастрофе – к Французской революции. «Русская революция XX века – второй сигнал» [П, III, 199].

Попытка обозначить причинно-следственные связи главной трагедии русской истории приводят Солженицына к поиску Узлов, в точках которых исторический процесс как бы сбивается с истинного пути. Первым узловым моментом такого рода становится, по мысли писателя, Смута XVII века как время «разорений Руси и разврата душ» и последовавший за ней церковный раскол, который «отозвался нашей слабостью и в XX веке» [П, I, 617-619]; это «был такой удар по хребту русскому, который сказался и в 1917 году. Если бы не было того раскола, ...если бы не начали...теснить, искоренять собственное тело, мы были бы гораздо крепче к XX веку» [П, III, 362]. Петр I усугубил раскол, окончательно подавив насильственными преобразованиями религиозный дух и национальную жизнь, увлекшись «интеллектуальными играми» Запада. Кроме того, он расколол народ социально, расслоил русских

как бы на две разные нации, создав чуждые народу слои населения, например, «слой управляющих», а также реализовал свою «безумную идею раздвоения столицы» [П, I, 620], положив начало «петербургскому периоду» российской истории, мыслимому Солженицыным в исключительно пессимистическом контексте. Дальше колесо российской истории начинает свое стремительное качение к трагическим событиям 20 века. При этом вычерчивается некая спиралеобразная схема движения истории, в системе которой некоторые разведенные в горизонтали временного вектора исторические Узлы трагическим образом соотносятся по характеру событийности, находясь при этом в причинно-следственных отношениях: «Три таких великих болезненных Смуты – Семнадцатого века, Семнадцатого года и нынешняя (90-х годов – С. К.) – ведь они не могут быть случайностью» [П, I, 698]. Эти три трагические для истории эпохи как бы повторяют друг друга на определенных витках спирали графика исторического развития. Идея повторяемости истории обнаруживает себя в «Красном Колесе», пересекаясь по смыслу с главным образом-символом повествования – колесом. Например, в «Августе Четырнадцатого»: «Жила Россия свои лучшие годы отдыха.... Но вдруг, как в замороженном каком-то колесе, стала история повторяться, ... – как еще раз бы насмешливо просила всех актёров переиграть, попытаться лучше, – через 6 лет снова также нависала Австрия над Сербией, только ещё несправедливее....» [XII, 438]. В «Размышлениях о Февральской революции» Солженицын рассуждает о царствовании Николая II, царствование которого «состоит как бы из двух повторяющихся кругов, каждый по 11 лет. /.../ Все споры российские теперь кипят о втором круге – а ведь в первом всё ...уже случилось» [П, I, 440]. По мысли Солженицына, история как бы предлагает человеку и человечеству возможность проанализировать действия и не повторять своих ошибок, задействовав некий дар, внутреннее историческое чутье, волю, наконец, веру. России предлагалась возможность изучить европейский опыт – Французскую революцию и, сделав конструктивные выводы, «переиграть историю»; если

бы это произошло, то, возможно, не случилась бы Февральская революция – «крылатая аналогия с Великой Французской» [П, I, 490]. С другой стороны, Солженицын, с тревогой обращая свое внимание на Европу конца 20 века, замечает: «когда я смотрю на Запад, меня начинает преследовать ощущение, что все это я уже когда-то видел. Мы прошли через всё, что вы переживаете сейчас» [X, 248]. Наконец, наблюдая происходящие в конце 20 века в России события, писатель в своей статье «Как нам обустроить Россию» оценивает выход из коммунистического тупика как возврат к тем потенциальным возможностям, которые не были реализованы до февраля 1917-го: «Вот, в кипении митингов и нарождающихся партиек, мы не замечаем, как натянули на себя балаганные одежды Февраля – тех зловещих восьми месяцев Семнадцатого года. А иные как раз заметили и с незрячим упоением восклицают: “Новая Февральская революция!”» [П, I, 563]. Так, Солженицын достигает в своей историософии эффекта повторяемости истории, создает образ некоего *circulus vitiosus* – порочного для истории круга событий. Ответственность за выход из этого колеса истории возложена полностью на человека, и в связи с этим в творчестве писателя так остро ставится вопрос о личной ответственности и долге. В 1975 году, объясняя смысл своего «Письма вождям», Солженицын заметил: «...Бог не вмешивается так просто в человеческую историю. Он действует через нас и предлагает нам самим найти выход» [П, II, 179]. Мысль писателя о свободной воле чувствующих историю и свой нравственный долг людей озвучивается в контексте художественного целого «Красного Колеса» вымышленным персонажем – полковником Воротынцевым в «Октябре Шестнадцатого» в ответ на возникшую у одного из лидеров кадетов Шингарева аналогию происходящего с событиями, имевшими место во Франции в конце 18 века: «Не сами и мы эти параллели нагоняем? А как бы усилия приложить – распараллелить? Мало нам хорошего – ту историю повторять. Как бы ее обминуть? Нет, я очень прошу – увольте нас от революции!» [XIII, 332]. В аналогичном ключе и со свойственной писателю иронией в «Марте

Семнадцатого» изображается восприятие монархистом Шульгиным происходящих событий: «И он живо узнавал, что всё это уже видел, читал об этом, но не участвовал сердцем: ведь это и было во Франции 128 лет назад!» [XVI,30], но при этом бесполезность и ошибочность поступков героя по предотвращению аналоговости ситуации очевидна, порочный круг как бы затягивает людей в свою систему, потому что «знаменитый монархист Шульгин сам не заметил, как поехал под красным флагом брать Петропавловскую крепость. Не поехал бы, если бы не величие задачи и не аналогии» [XVI,32] (обратим внимание и в данном случае на предлагаемую автором ситуацию сознательного выбора для героя!). Примером такого же порочного круга русской истории мыслится Солженицыным и факт рождения гибельного для России человека, совершившего роковой выстрел в Столыпина, – террориста Богрова. Автор повествования как бы рифмует два знаменательных, но с обратными знаками, события: «Он родился в день, когда умер Пушкин. День в день, но ровно через 50 лет, через полоборота века, на другом конце диаметра. И – в Киеве» [XII,114]. Впрочем, аналогия могла бы, с авторской точки зрения, и не сработать, если бы не, например, «безопасность Кулябки», не невнимательность охраны и т. д.

Странным образом идея «запараллелившейся» истории, идея порочного круга событий с единственной возможностью выхода из него через человеческий поступок, через волевое решение, осененное верой, то есть, по сути дела, через душу напоминает ситуацию «страшного мира» из одноименного цикла А.Блока, в контексте которого знаменитое стихотворение «Ночь, улица, фонарь, аптека...» являет собой ситуацию трагически замкнутого восприятия мира, не христианского по своей модели, подразумевающего всю бессмысленность и безысходность существования человека в истории. Заметим, что стихотворение было напечатано в 1914 году с подзаголовком «Totentanz» – «Пляска смерти», то есть, в тот сложный и неоднозначный период истории России, о котором и идет повествование в «Красном Колесе» А. Солженицына. По мысли Е. Тагера, «трагическая

замкнутость в “страшном мире” суждена именно личности как возмездие за отъединенность от широких просторов, где действуют “внеличные силы”. Не историческое бытие как таковое, а выключенный из этого бытия человек отмечен страшной печатью опустошенности, роковой неизбежностью позорных падений, душевной и нравственной глухотой»¹. А. Солженицын с совершенной очевидностью и с высоты уже своего исторического опыта ощутил ту главную причину «страшного мира» грядущей революции, которую, по сути, сформулировал А. Блок:

На дне твоей души, безрадостной и черной,
Безверие и грусть².

Трагедия безверия в варианте «Красного Колеса» не найдет возможностей к восхождению, как в случае лирического героя Блока, хотя варианты выхода из ситуации «сползания в катастрофу», по мысли Солженицына, история предоставит в избытке, но возмездием за потерю веры будет трагедия грядущей Русской революции, которая станет трагическим аналогом Французской.

К самому принципу исторической аналогии как к способу обнажения смысла того или иного исторического события писатель относится достаточно осторожно. К истории как к утверждению категории «спасительной памяти» нужно обращаться лишь в целях специального изучения, а не в поисках ключа к пониманию текущего момента. Историческая аналогия возможна лишь при условии «относиться к историческому материалу как к заповедному – не вытаптывать его, не искажать ни духа его..., ни внутренних пропорций, ни ткани» [II,III,158]. То же условие писатель выдвигает и по отношению «к использованию литературной классики» [II,III,159]. Для Солженицына с его трепетным отношением к историческому событию, к правде факта и документа данное

¹ Тагер Е. Б. Мотивы “возмездия” и “страшного мира” в лирике Блока // Александр Блок. Новые материалы и исследования. Литературное наследство. Т. 92: в 4-х кн. – М., 1980. – Кн. 1. – С. 91.

² Блок А. А. Страшный мир (1909-1916) // Блок А. А. Собрание соч.: В 8 т. – М.-Л., 1960. – Т. 3. – С. 47.

условие видится крайне актуальным. При этом принцип аналогии в публицистике и в художественной прозе писателя направлен им прежде всего на выяснение смыслополагающих содержательных элементов того исторического Узла, о котором идет повествование.

Возможностный модус историософского мышления Солженицына связан еще с одной интересной особенностью его творчества. В современном литературоведении ведется весьма конструктивный спор о том, что сам автор обозначил как полифоничность своего произведения – «метод обязательный для большого повествования» [П,Ш,264]: «...для меня главный герой тот, кому посвящена данная глава, и я должен строить всю главу полностью в его психологии, и стараясь передать его правоту. Больше того, я свой язык – не прямую речь, а свой авторский язык – строю так, чтобы он был верным фоном именно к этому герою, именно в этой главе. И вот у меня столько точек зрения в романе, сколько героев» [П,Ш,286]. Это прием позволяет автору как бы проиграть все возможные версии происходящих событий, представить весь модусный спектр интерпретаций, тем самым натолкнув воспринимающее сознание на поиск своего смысла во всем предлагаемом разнообразии мнений. А.В. Урманов называет этот принцип стереофонией, подчеркивая, что при всем равноправии голосов ведущим остается голос автора¹. В свою очередь, П.Е. Спиваковский, признавая то, что в способе отбора и преподнесения читателю различных элементов художественно воссозданной в «Красном Колесе» *бытийной реальности* скрыто присутствует и позиция реального автора, тем не менее спорит с Урмановым, утверждая, что данное произведение истинно полифонично, но лишь на *повествовательном уровне*. По большому счету, в самом феномене историософского мышления писателя заложена возможность таких различных интерпретаций. Возможностный модус историофского вектора позволяет, с одной стороны, вычленять ту самую однозначную направленность этого вектора, которая всецело подчинена авторской воле, с

¹ Урманов А.В. Творчество Александра Солженицына. – М., 2004. – С. 304-310.

другой, перебирать возможность вариации, находя, по схеме этого вектора, единственное правильное решение. С точки зрения автора, «а истина, а правда во всём мировом течении одна – Божья», причем Солженицын убежден в том, что «многообразие мнений» имеет смысл, только если оно помогает «приближаться» к ней [П, I, 408]. Кроме того, автор ратует за предельную изобразительную объемность, а предлагаемая им полифоническая ситуация на макрокомпозиционном уровне «напоминает голографическое изображение объемного предмета, которое возникает в результате “суммирования” нескольких фотографий, каждая из которых является односторонним...визуальным образом этого предмета, однако “суммирование” “противоречащих друг другу” изображений порождает впечатление необыкновенно точного и адекватного соответствия оригиналу»¹. Вместе с тем такая полифония/стереофония художественно вполне соответствует и является порождением той разобщенности между людьми, политической и человеческой, когда каждый человек ориентируется лишь на «свою правду» о мире и о происходящем, когда потерян единственно верный центр – Бог. Историческая задача автора и заключается в том, чтобы через множество сталкивающихся друг с другом позиций и точек зрения персонажей, «каждая из которых на нарративном уровне представлена как “единственно верная”»², вывести читателя к предельно истинному способу осмысления феномена трагической катастрофы русской революции и ее причин.

В контексте данного явления следует, на наш взгляд, рассматривать и тот предлагаемый автором в «Красном Колесе» жанровый синтез, который вполне можно было бы обозначить стереофонией/полифонией жанров, или «грандиозный жанр-ансамбль», по удачному выражению Н. Лейдермана. Целевая установка жанровой симфонии «повествования в отмеренных

¹ Спиваковский П.Е. Полифоническая картина мира у Ф.М. Достоевского и А.И. Солженицына // Между двумя юбилеями. 1998-2003. Писатели, критики, литературоведы о творчестве А.И. Солженицына. – М., 2005. – С. 418.

² Там же. – С. 419.

сроках» – все та же объемная голограмма, востребованная, по мысли автором, самим материалом, который «чрезвычайно сложен и объемен», «если его передавать равномерными повествовательными главами, просто рассказом, то это будет трудно, это в конце концов утомит читателя, а в иных моментах и не выразит того, что ... нужно» [П,Ш,325]. Контрапунктное столкновение жанровых форм, их «стык» дают интересных эффект сотворческой активности воспринимающего текст сознания. Соответственно, автор добивается своей высшей историософской цели – выводит читателя на уровень ответов на вопросы о смыслополагании российской и – шире – мировой истории с учетом наличия в ней абсолютной истины. Сам автор в интервью с Никитой Струве выделил до восьми видов жанровых разновидностей повествования в «Красном Колесе» [Х,526]. Современные исследователи выделяют многим больше. В частности, можно определить в качестве самостоятельных жанровых образований «сюжетные» главы, связанные с рассказом о судьбах вымышленных (Воротынцева, Лаженицына, Ленартовича и др.) и реально-исторических персонажей, авторские аналитические обзорные главы-характеристики значительных для истории фигур, например, Ленина, Столыпина и др., и исторических явлений, например, «кадетских истоков», то есть, истории возникновения и становления партии кадетов, действий Временного правительства, Государственной Думы и т. д.. Кроме этого можно выделить документы, данные в своем аутентичном виде, выборки из газет, экранные главы, в основе которых лежит кинематографический принцип подачи реальности, народные изречения (половицы, поговорки, песни и т. д.), субъектные формы повествования, например, записные книжки Федора Ковынева, так называемый «фрагмент» как особое жанровое образование, служащее для воспроизведения картин городской и сельской жизни времен революции, календарь революции, конспект основных событий. Н. Щедрина выделяет в качестве воплощения особой формы авторского повествования главу 546'

«Марта Семнадцатого», озаглавленную «Февральская мифология»¹, а Н.Лейдерман – лирические медитации повествователя (своеобразные стихотворения в прозе), например, главу 453 из «Марта Семнадцатого», а также «цепочки внутренних монологов женщин (Алины, Ксеньи, Ликони), переживающих “личную жизнь”»². Преднамеренный стык жанровых форм однозначно работает на историософскую «стратегию» автора, более того, автор порой как бы «пропускает» одно и то же событие через несколько моделей восприятия, тем самым еще в большей степени усугубляя и без того существующую объемность стереоскопического воплощения происходящего. Так, например, убийство Столыпина в Киевском театре дается через призму восприятия его самого, Николая II, Богрова, общественности, наконец, резюмируется пословицей «Через кого мир свет увидел – того и обидел»; этот же принцип используется и в двух последних Узлах «Красного Колеса» при описании реакции различных слоев населения и различных персонажей на факт начала революции, а также при изображении заседаний и совещаний – правительственных, советских, военных, партийных. По утверждению А. Урманова, «с помощью этого приема автор преодолевает однонаправленность линейного исторического времени»³, т. е. усугубляет именно возможностный модус существования исторической реальности, квинтэссенция которого заключена в авторской формуле «Революция не была неизбежна, но могла произойти» [П,Ш,297].

В этом смысле крайне интересным в плане реализации принципа возможностной модальности является эпизод из 43-й главы «Октября Шестнадцатого», посвященной описанию пребывания Ленина в Цюрихе. Автор заостряет внимание на дате, столь значимой для русской истории:

¹ Щедрина Н.М. Концепция «Февральской мифологии» в «Красном Колесе» А. Солженицына // А.И. Солженицын и русская культура: Научные доклады. – Саратов, 2004. – С. 223.

² Лейдерман Н. Л. Эксперимент на грани искусства и истории (от «Архипелага ГУЛАГ» к «Красному Колесу») // Русская литература XX-XI вв.: направления и течения. Выпуск 6. – Екатеринбург, 2002. – С. 164.

³ Урманов А.В. Парадоксы пространства и времени в исторической эпопее А. Солженицына // «Красное Колесо» А.И. Солженицына: Художественный мир. Поэтика. Культурный контекст. – С.155.

«Совсем уже холодно. Даже по глупому российскому календарю уже 25 октября, по-европейски 7 ноября» [XIV,101]. Для современного читателя совершенно очевидно, что до будущего большевистского переворота остался всего один год, но в контексте исторической ситуации октября 1916 года Ленин вовсе не рассматривает возможность такого сценария российской истории, более того, для него вполне естественной является другая ситуация: «Проиграно. Не будет в России революции» [XIV,118]. Для Ленина на тот момент вполне закономерен иной исход событий: «Кончится война – уедем в Америку. /.../ В России ясно к чему идет. К кадетскому правительству. Царь – с кадетами сговорится. И будет прошлое, нудное буржуазное развитие на двадцать-тридцать лет. И – никаких надежд революционерам. Мы – уже не доживем» [XIV,126]. Вот такая ассоциативная параллель, направленная в будущее, позволяет автору как бы проиграть возможный вариант развития событий, в контексте которых Россия вполне могла бы миновать катастрофы революции. Причем, по мысли автора, таких возможностей было в избытке.

В частности, упрекает себя за неиспользованные возможности один из главных вымышленных героев повествования – полковник Воротынцев. «Двадцать пятого октября...», ровно за год до большевистского переворота, этот герой в свой последний день пребывания в Петрограде, куда он приезжает с фронта, чтобы решить задачу, с его точки зрения, наиважнейшую, по сути, променял «дело» на неожиданно обрушившуюся на него любовь к Ольде Андозерской. «Восемь дней он пробыл в Петрограде, кончал девятый – а не выполнил того единственного, для чего задумана была вся поездка, – так и не встретился ни с кем серьезно. Такой измены долгу в своей жизни не мог бы он вспомнить. Он упрекал себя разумом, а телом – был благодарен. Утекали единственные месяцы или недели спасти положение, но и он же, Воротынцев, жил жизнь единственную и тоже, может быть, последний месяц, – и как же он мог отклонить, если судьба придвинула такое?» [XIV,9-10]. Конечно, революция в России произошла не из-за личной драмы Воротынцева, но Солженицын предлагает в повествовании целый

спектр возможностных модусов в своей трактовке причинно-следственных связей истории, делая ставку во многом на внутренний духовный и душевный статус конкретного человека и на его чувство долга перед историей и будущим. Например, личная, а точнее, семейная тема мешает и Николаю II реализовывать себя. Так возникает в «Красном Колесе» то, что А.Немзер назвал эффектом «смысловой рифмы»¹ повествования, основывающейся на переключке ситуаций и порождающей ту смысловую мелодию текста, которая и призвана обнажить историософскую «стратегию» автора.

В современной критике взгляды Солженицына на прошлое, настоящее и будущее России часто оцениваются с точки зрения «истины в последней инстанции», высказанной писателем-пророком. Более того, многие авторские приемы повествования, оправданные именно его историософской «стратегией», воспринимаются исследователями исключительно в качестве риторических способов систематизации материала, призванного «восполнить крайнюю слабость собственно сюжетного саморазвития художественного мира связями конструктивными (архитектоническими), иными словами – возместить явную неразвитость *органики* художественного мира *организацией* повествовательного текста»². Данная точка зрения имеет право на существование при условии, что при оценке своеобразия художественного мира «повествования в отмеренных сроках» не принимается во внимание феномен историософского модуса бытия данного текста, то есть произведение Солженицына оценивается вне системы координат традиций русской историософской прозы и в контексте требований, предъявляемых к традиционному канону жанра исторического романа, с одной стороны, а с другой стороны, не учитывается сама специфика историософского видения Солженицына.

¹ Немзер А.С. Земной удел // А. Солженицын. Собрание сочинений в 30-ти томах. – М., 2007. – Т. 10. – С. 567.

² Лейдерман Н.Л. Эксперимент на грани искусства и истории (от «Архипелага ГУЛАГ» к «Красному Колесу»). – С. 165.

М. Эпштейн утверждает: «То, что устанавливается как последнее означаемое и на чем останавливается мысль, выплывает в качестве знака для последующей мысли»¹. Система историософских взглядов Солженицына – это прежде всего система взглядов художника на проблемы поиска смысла исторического процесса, основная цель которой – активизировать мыслительную деятельность современного человечества в этом направлении для того, чтобы не повторять трагических ошибок прошлого. При этом историософская «стратегия» Солженицына органично находит свое выражение в художественном произведении, то есть в произведении искусства, а «искусство разворачивает свою картину в двух модальностях: его содержание принадлежит изображаемой действительности, а форма – возможностям самого изображения. Сама условность искусства и есть способ такого раздвоения модальностей»². Происходит как бы совпадение возможностных модальностей самой природы искусства и сознательной историософской установки Солженицына. «Если бы» писателя совпадает с тезисом Л.Вygотского о том, что «искусство двоится и...для его восприятия необходимо созерцать сразу и истинное положение вещей, и отклонение от этого положения...»³. Таким образом, историческая реальность, пропущенная через историософский модус мышления писателя и осознанно воплощенная в художественной историософии произведения, позволяет Солженицыну создать уникальный по своим формально-содержательным составляющим текст «Красного Колеса», который при этом органично мыслится в контексте традиций русской художественной историософии.

¹ Эпштейн М. Указ. соч. – С. 156.

² Там же. – С. 89.

³ Выготский Л. Психология искусства. – М., 1986. – С. 328.

ГЛАВА II. ИСТОРИСОФСКАЯ ПОЭТИКА «КРАСНОГО КОЛЕСА»

2.1. Принцип Узла и метод узловых точек как способы воплощения авторской историософии

О своей приверженности к особому способу художественного видения А. Солженицын говорил всегда. В частности, в личном письме Е.В. Белопольской, автору работы о романе «В круге первом», писатель замечает: «"Метод узловых точек" – да, я очень ему очень привержен, но еще не в "Круге": эти трое сжатых суток и есть одна единственная "узловая точка", действие в ней не прерывается ни днём, ни ночью»¹. Данный метод является проявлением и реализацией взгляда Солженицына на творчество: «Я считаю первой характеристикой всякого литературного произведения — его плотность, художественную плотность, плотность содержания, мысли, чувства. <...> ...страсть к такому уплотнению сидит и во мне, не только в материале» [X,515]. Как некое кредо автора этот творческий принцип реализуется последовательно во всех произведениях Солженицына. «Один день Ивана Денисовича» являет собой рассказ, в котором сконцентрирован «один день одного зэка», заключающий в себе такую гениальную типизацию, что многие политзаключенные того времени с предельной четкостью узнавали в образе Ивана Шухова если не себя, то кого-то из своих солагерников; в романе «В круге первом» события уплотняются до неполных трех суток — от вечера субботы до дня вторника с точными указаниями временных и пространственных координат; повесть «Раковый корпус» снова реализует излюбленный автором прием временного сжатия: «Раковый корпус» я разделил на две части почти исключительно из того соображения, что ход болезни не допускает дать ей три дня. Болезнь требует показать ее хотя бы за

¹ Письмо А.И. Солженицына Е.В. Белопольской от 14 августа 1997 г. // Личный архив Е.В. Белопольской.

пять, шесть недель, а повествование хочет сжаться» [X,516]; рассказы Солженицына ценны для него именно своей малой формой, так как сама жанровая структура произведения подобного плана требует от автора концентрации материала, воплощенного в тонко отточенных гранях малой художественной формы; в «опыте художественного исследования» «Архипелаг ГУЛАГ» писатель связывает факты посредством личного опыта, преображенного в творческую интуицию, и «там, где научное исследование требовало бы сто фактов ... у меня их два! три!» [П,II,212]. Этот универсальный принцип художественного мышления Солженицына последовательно реализуется и в «Красном Колесе», где каждый Узел повествования организуется по методу узловой точки. Другими словами, «Август «Четырнадцатого» во временном плане концентрируется в небольшом временном отрезке с 10 по 21 августа 1914 г., «Октябрь Шестнадцатого» с 14 октября по 4 ноября 1916 г., «Март Семнадцатого» – с 23 февраля по 18 марта 1917 г. и «Апрель Семнадцатого» – с 12 апреля по 5 мая 1917 г. При этом четко указываются время суток (утро, день, вечер, ночь) и пространственные координаты происходящих событий. Таким образом реализуется солженицынский принцип сжатия, с одной стороны, с другой – достигается эффект максимального правдоподобия происходящего.

Принцип Узла как главный принцип историософского мышления Солженицына в творчестве писателя родился не сразу. В качестве принципа осмысления большого исторического времени он вторичен по отношению к методу узловых точек. Рассуждая о «Красном Колесе», писатель заявляет следующее: «Такую грандиозную вещь невозможно написать “в лоб” – это был бы бесчисленный ряд томов. ... я пришел 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 ее находить, надо найти только особые точки изломов, поворотов и повторов, где кривая сама себя снова пересекает, – вот это и есть узловые точки. И когда эти точки поставлены, то вид кривой уже ясен. <...> А в промежутках между узлами я

ничего не даю» [П,Ш,194] . Некоторое неразличение понятий метода и принципа самим автором привело к тому, что принцип Узла стали рассматривать как вариацию авторского метода узловых точек, что, на наш взгляд, является неправомерным.

Для формирования художественного целого «Красного Колеса» огромное значение имеет сам феномен авторского замысла, в процессе которого и организовался данный принцип. Центральная для творчества А.И. Солженицына идея – изобразить историю России под знаком Революции, очевидно, возникла сразу же, как только будущий писатель начал ощущать свое творческое призвание: «В 18 лет я точно помню день и обстоятельства, когда вдруг мною овладел этот замысел. <...> Это было 18 ноября 1936 г. <...>... я тогда считал... что главное – Октябрьская революция» [П,Ш,196], «тогда я решил писать вот такую крупную эпопею о нашей революции. Но за это время советское воспитание уже повернуло мои мозги, и я думал, что главная моя задача – описать октябрьский переворот. /.../ Потом я стал отступать, потому что нельзя начинать сразу с октябрьского переворота, надо немного раньше, надо показать ход Семнадцатого года, надо показать Четырнадцатый год, войну» [П,Ш,174]. Роман «Август Четырнадцатого» был начат сразу как предыстория русской революции. Первая мировая война явилась ее катализатором: «без войны нельзя никак объяснить нашу революцию» [П,Ш,196]. Уже в этом романе проявились особенности историзма Солженицына – это, во-первых, его универсальный метод типизации исторического события (самсоновская катастрофа была типичной, репрезентативной для войны, и писатель ставит ее в центр повествования) и, во-вторых, его метод композиционной концентрации событий. Конструкция глав, написанных в 1937 г., осталась почти без изменений в окончательной редакции романа.

Затем в работе над «Августом Четырнадцатого» наступает перерыв. «Итак, я начал писать в 1937 г. ... <...> Ну а потом я занялся лагерной темой, и так только в 1969 г. пробился к своему главному замыслу» [П,Ш,197],

«...несколько лет назад я понял, что всё ещё недостаточно готов к описанию революции, что только из войны революцию понять невозможно, надо дать читателю ход революционных идей и событий, нарастание революционного террора и революционного движения в России за более длительный период. И тогда я стал отступать от 1914 года, сперва к 1911, к убийству Столыпина. Потом, оказалось, нужно отступать к 1905, к началу века» [П,III,174]. Но именно лагерная тема становится этапом в реализации главного замысла всей его жизни: задумав повествование о первопричине, Солженицын создает произведение о ее последствиях. Писатель как бы копит свои художественные возможности и опыт, как в формальном, так и в содержательном плане, для того, чтобы глобально и совершенно по-новому охватить такое явление, как русская революция.

Теперь, приступив вплотную к непосредственной реализации своего главного замысла – созданию произведения о революции, писатель совершает некий ретроспективный акт («лагерное существование, оно как бы меня повернуло» [X,512]) и, по острому замечанию В. Чалмаева, показывает «русскую революцию через решетки ГУЛАГа»¹.

Только в 1965 г. определяется общее, очень символическое, заглавие всего повествования в целом – «Красное Колесо», которое, по мысли А.Урманова, выполняет функцию «не только *сюжетообразующего*, но и *концептуального* символического лейтмотива, выражающего важнейшие историософские представления повествователя»². В одном из интервью 1983 года писатель так объяснил главный образ-символ своего произведения: «Я нашел, что это наиболее точно выражает закон всех революций.... Когда раскручивается грандиозное, почти космическое колесо, оно захватывает в себя целый народ, и целые народы, /.../ так что те, кто начинали революцию, потом крутятся в этом вихре беспомощными и чаще всего погибают» [П,III,173]. Через несколько лет Солженицын акцентирует свое внимание на

¹ Чалмаев В.А. Александр Солженицын: Жизнь и творчество. – М., 1994. – С. 194.

² Урманов А.В. Творчество А. Солженицына. – С. 293, 294.

этой мысли: «Революция – огромное космическое Колесо, подобное галактике, закрученной спиральной галактике. Огромное Колесо, которое начинает разворачиваться, – и все люди, включая и тех, которые начинали его крутить, становятся песчинками. Они там и гибнут во множестве» [П,Ш,324]. Во втором случае Колесо пишется с прописной буквы, и оно уже не «почти космическое», а «космическое»¹.

Определившись в конце 1960-х годов с общей повествовательной концепцией всего произведения, автор еще не знал, что именно войдет в окончательную редакцию повествования. Основной композиционный принцип Узлов (похожих на те, о которых говорит Нержин в романе «В круге первом») будет определен Солженицыным лишь два года спустя, а еще через два года писатель с головой уйдет в работу над главной темой своей жизни. «То есть 33 года я своей этой темой жил, но по-настоящему над ней не работал. И только мог в 69-м отдаться полностью этой своей главной работе» [X,513]. Но и тогда, несмотря на погружение в материал, произведение не создавалось поступательно и последовательно, так как материал был настолько обширен и нехватен, что требовались особые принципы и приемы его осмысления. Например, если говорить об «Августе Четырнадцатого» — первой части повествования, то первоначальный текст, опубликованный в 1971 г., по мере освоения архивных материалов был впоследствии дополнен такими важными главами, как ленинские, главы о Столыпине и его убийстве, «этюды о монархе» и т. д.

Текст «Красного Колеса» – это текст открытой композиционной системы, которая создается особыми приемами, обусловленными требованиями материала: «сам материал продиктует то, что надо» [X,515]. Именно открытость системы позволяет современным литературоведам

¹ Об интерпретациях образа-символа Колеса в повествовании см.: Щедрина Н.М. Функции хронотопа в романе А. Солженицына «Красное колесо» // Поэтика рус. прозы XX века: Межвуз. научн. сб. – Уфа, 1995; Калашникова С.М. Образ колеса в повествовании А.И. Солженицына «Красное колесо» // Личность и творчество А.И. Солженицына в контексте мировой культуры (к 80-летию со дня рождения писателя): Материалы международной научной конференции. – Ростов-на-Дону, 1998; Шешунова С.В. Национальный образ мира в эпосе А.И. Солженицына «Красное Колесо». – Дубна, 2005.

задаваться вопросом: «А если я захочу перемонтировать эпизоды? Сперва – про Николая, потом про Ленина, потом про Столыпина и только затем про Богрова?»¹. Более того, сам автор позволяет достаточно свободное перемещение по своему повествованию: «...автор приглашает погрузиться в подробности лишь самых неутомимых любознательных читателей. Остальные без труда перешагнут в ближайший крупный шрифт» [XII,169]. Но именно в этом принципе монтажного построения и заключается жанровая реализация вообще возможности создать его, потому что Солженицын «не разрешил бы себе такого грубого излома романной формы, если бы раньше того не была грубо изломана сама история России, вся память ее, и перебиты историки» [XII,169]. С другой стороны, стоит вспомнить анекдот о двух помещиках, один из которых читал в романе-эпопее Толстого «про войну», а другой – «про мир». Последствия такого одностороннего чтения очевидны. При всей композиционной открытости системы «Красного Колеса», тем не менее, необходимо учитывать авторскую логику этой системы, продиктованной самим материалом, впрочем, Солженицын рассчитывает на определенный круг читателей, стремящихся, вслед за автором, приблизиться к смыслополаганию русской истории: «Мы зовём в такую даль лишь самоотверженных читателей, главной частью – соотечественников. Этот ... материал ... не утомит лишь того читателя, кому живы напряженные Девятисотые годы русской истории, кто может оттуда извлечь уроки сегодняшние» [XIII,76].

Исторический материал продиктовал автору, что нужно сместить основной причинно-следственный план событий на Февральскую революцию, книга же, задуманная в двадцати Узлах, должна была осветить историю революции с 1914 по 1922 гг. Объем материала разросся настолько, что Солженицын стал сомневаться в том, что сможет его воплотить в художественном целом «Красного Колеса»: «К тому же... и мой возраст

¹ Елисеев Н.Л. «Август Четырнадцатого» А. Солженицына – сквозь разные стекла // Звезда. – 1994. – № 6. – С. 148.

заставляет прервать повествование» [XX,567]. Книга приобрела форму законченного художественного текста лишь в четырех романах-узлах, которые сам автор назвал циклом узлов. Историческая реальность победила художника, стремящегося показать всю правду без остатка, и он находит особую форму для того материала, на художественное осмысление которой не хватает ни сил, ни времени – «конспект главных событий», в контекст которых сюжеты с вымышленными персонажами не включены, а объем каждого такого конспектного Узла не превышает нескольких страниц. По объективным причинам автор разворачивает свой историософский модус, проецирует его на возможное художественное повествование, объясняя это так: «Но для тех последующих Узлов я всё же представляю читателю конспект главных событий, которых нельзя бы обминуть, если писать развёрнуто» [XX,567]. Наконец, все огромное повествование завершается пятью эпилогами (1928, 1931, 1937, 1941, 1945 гг.), которые представлены только в виде заголовков, фиксирующих те знаменательные даты в истории России, на которых бы автор и сосредоточил свое внимание, если бы не объективные причины, препятствующие созданию полноценного художественного текста. Так, не только суть авторского замысла – изображение русской революции, но и вполне объективные жизненные обстоятельства послужили причиной для формирования того особого жанрового статуса «Красного Колеса», который не позволяет однозначно определить жанровую специфику «повествования в отмеренных сроках».

«Изобразить революцию это, между прочим совершенно особая задача для литературы» [П,III,205]. Осуществить эту задачу, о которой невозможно даже помыслить в контексте 19 в. – «по возможности дать всю вертикаль событий» [X,530], можно только особыми художественными средствами, что и делает Солженицын. Таким образом, русская литература второй половины 20 в. обогатилась новым произведением, основную цель которого – отстоять истину, можно рассматривать как общую эстетическую установку классической русской словесности; с другой стороны, осмыслить и

воплотить в художественной форме материал такого объема, масштаба и значения мог только автор, опирающийся на традиции как классического повествования 19 в., так и на художественные открытия 20 в., ибо «формы подвержены старению, вкусы 20 века резко меняются»¹. «Солженицын гениально ощутил то, что можно было бы назвать самосознанием жанра, поистине мировую его (жанра!) тоску по документу и факту» (И. Волгин)².

В современном литературоведении весьма распространено стремление видеть в одном произведении различные жанровые тенденции и поэтому считать вполне нормальным и естественным появление так называемых гибридных или синтезированных жанровых форм, требующих дальнейшего осмысления с учетом идей системности и реального опыта художественной литературы. Появление необычных жанровых образований – одна из основных тенденций современной исторической романистики, да и не только исторической. Например, открытым остается вопрос о жанровой природе таких произведений литературы второй половины 20 в., как «Память» Чивилихина и «Пирамида» Леонова. Примером проявления этой тенденции (и в плане исторической романистики, и с точки зрения развития романного жанра вообще) может служить и «повествование в отмеренных сроках» – «Красное Колесо», жанровая неопределенность которого очевидна на уровне авторского определения жанра этого произведения.

Современная исследовательница теории жанра А. Эсалнек при оценке возможной жанровой неоднородности литературного произведения считает важным иметь в виду некоторые моменты: во-первых, жанровая неорганизованность может быть обусловлена непродуманностью авторского замысла³. В случае с «Красным Колесом» эволюция авторского замысла, как было показано выше, играет определенную роль в формировании жанровой неоднородности произведения. Но, одновременно с этим, жанровая неоднородность была частью первоначального замысла, другое дело, что

¹ Солженицын А.И. Бодался теленок с дубом. – Париж, 1975. – С. 17.

² Год Солженицына: Анкета ЛГ // Литературная газета. – 1991. – 8 мая. – С. 10.

³ Эсалнек А.Я. Внутрижанровая типология и пути ее изучения. – М., 1985. – С. 63-65.

первоначальное разнообразие форм пополняется по мере написания «Красного Колеса» новыми приемами (например, не сразу появляется то, что автор назвал впоследствии «Из узлов предыдущих», а также «календарь революции», «конспект событий» и т.д.). Глобальный же принцип компоновки материала тоже родился не сразу.

Во-вторых, жанровая неоднородность признается вполне нормальным явлением, и тогда различные жанровые тенденции считаются мирно сосуществующими в этом направлении, в то время как они очень сложно взаимодействуют между собой и одна чаще всего подчиняется или даже поглощается другой в интересах художественного целого. Если попытаться дать точное жанровое определение «Красного Колеса», то мы получим еще не обозначенную в науке форму «внежанровой литературы» (В. Юдин, С.Залыгин), в контексте которой можно характеризовать типологически своеобразные жанровые структуры в контексте единого целого, принципы их объединения и основные жанровые тенденции. «Что это такое – роман? Документализм? Исследование? Сцены? Хроника? И то, и другое, и третье симбиоз...», – справедливо замечает С. Залыгин¹. Впрочем, при определении природы такого симбиоза необходимо учитывать и ту особую историософскую авторскую «стратегию», которая потребовала от автора оптимально ей соответствующей жанровой природы повествования.

Критик В. Кардин в ответах на анкету о Солженицыне заявил, что «обычно А. Солженицын нарушает, раздвигает границы жанра», даже «в традиционных жанрах» он «нетрадиционен, непокладист»². И в этом смысле писателя можно назвать новатором в области жанровых форм, но не следует забывать, что «жанр живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало. Жанр – представитель творческой памяти в процессе литературного развития»³. Современная литература требует новых форм для отражения современной жизни и современных взглядов, и сам Солженицын не раз по

¹ Залыгин С.П. Из записок минувшего года // Комсомольская правда. – 1991. – 12 января. – С. 4.

² Год Солженицына: Анкета ЛГ // Литературная газета. – 1991. – 19 июня. – С. 10.

³ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского – М., 1972. – С. 179.

этому поводу высказывался, при этом «дело совсем не в формальных поисках», надо лишь «чувствовать родной язык, родную почву, родную историю – и они с избытком дадут материал. А материал подскажет и форму, взаимодействуя с автором» [X,359-360]. Итак, в контексте творчества Солженицына можно констатировать особую связь традиции и новаторства. Автор сознательно выдвигает принцип связи с традицией как некую мировоззренческую установку своего творчества. При этом он ратует за обогащение этой традиции посредством новых жанровых образований, продиктованных как потребностями нового восприятия мира в 20 в., так и собственной творческой интуицией и особым характером материала. Именно на пересечении этих координатных осей и родился основной жанрообразующий принцип «Красного Колеса» как «повествования в отмеренных сроках» – принцип Узла.

Таких узлов в окончательном варианте четыре – «Август Четырнадцатого», «Октябрь Шестнадцатого», «Март Семнадцатого» и «Апрель Семнадцатого». Для автора именно эти четыре узла наиболее важны для вычерчивания кривой революции, именно они составляют композиционную основу текста «Красного Колеса». Но в текстуальную плоть этих узлов введены номинально узлы предыдущие (например, в главе 62 «Августа Четырнадцатого», в главе 7 «Октября Шестнадцатого» и др. Солженицын называет узлы, которые, по его мнению, играли роль в подготовке происходящих событий). Все же повествование завершается пятью эпилогами, которые по сути своей тоже являются узлами, но уже узлами последующими, узлами-результатами, последствиями свершившегося в четырех описанных. Наконец, рассуждая о путях и кризисах русской истории, Солженицын уже с высоты современности обозначает три окончательных катастрофических узла всей российской истории, соотнося Семнадцатый век, Семнадцатый год и 90-е годы XX века, причем три эти периода связываются в сознании писателя причинно-следственной связью. Точка же зрения Солженицына на революцию как исторический акт прямо

противоположна мысли Гегеля в интерпретации Г. Лукача о том, что «революции составляют необходимую, органическую часть эволюции, и подлинная эволюция без такой “узловой линии отношений меры” в действительности невозможна и философски немыслима»¹. Революция для писателя – это хаос, а отнюдь не часть порядка бытия. Почему же именно революция для Солженицына имеет столь решающее значение (и не только русская, но вообще всякая)? Потому что «революция всегда есть пылающая болезнь и катастрофа», точка-экстремум, необходимая для вычерчивания кривой мировой истории, и, самое главное, «приоткрывает нам большая революция и такие глубины бытия, которые сомнительно назвать просто физическими» [П, I, 537].

Но у революции как у исторически-катастрофического по своей сути процесса есть своя кривая развития. И у этой кривой, в свою очередь, есть свои максимальные точки колебания, именно эти точки и становятся композиционными Узлами «Красного Колеса» и общим жанрообразующим принципом этого произведения, позволяющим автору назвать его именно «повествованием в отмеренных сроках», или циклом узлов.

Итак, в основе архитектоники «Красного колеса» лежит идея Узла как принцип универсального отражения историософских взглядов Солженицына, принцип его историзма, повествовательная же ткань каждого Узла реализует основную форму художественного мышления писателя – метод узловых точек. В принципе Узла необходимо видеть момент концептуализации истории автором, а в методе узловых точек – свойственную Солженицыну особенность художественного видения.

И архитектурный принцип Узла, и метод узловых точек имеют свою традицию в русской литературе и связываются именно с осмыслением исторических явлений и формированием точек зрения историософского характера.

¹ Лукач Г. Исторический роман // Литературный критик. – 1937. – № 7. – С. 56.

О своей принадлежности к традиции Солженицын говорит часто. И прежде всего писатель считает необходимым высказаться о своих точках притяжения в классической русской литературе. Следуя устоявшемуся в русском сознании принципу «Пушкин – наше все», Солженицын однозначно замечает, что «Пушкин явление огромного мирового значения, и более всего поразительна в нем гармония в восприятии мира, гармония, в которой противоборствуют, сталкиваются зло и добро... они как-то находят в Пушкине высший синтез и примирение» [X,543], во многом повторяя слова Д.С. Мережковского о том, что «поэзия Пушкина представляет собою редкое во всемирной литературе, а в русской единственное, явление гармонического сочетания, равновесия двух начал»¹.

Несмотря на то, что Солженицын высказывается по отношению к Пушкину с точки зрения сугубо мировоззренческих позиций, в творчестве этого классика русской литературы можно найти идею того метода, который станет ключевым в творчестве автора «Красного Колеса». В пушкинском «Евгении Онегине», в почти уничтоженной 10-й главе, есть такие строки:

«Казалось
Узлы к узлам
И постепенно сетью тайной
Россия
Наш царь дремал...»².

Речь идет о декабрьском восстании 1825 г., о «заговорах», «цареубийственных кинжалах» и т.д., т.е. о той особой атмосфере, которая предвосхищает, по мысли Солженицына, всякие события революционного характера. Строки же

«...Тургенев им внимал
И, плети рабства ненавидя,
Предвидел в сей толпе дворян

¹ Мережковский Д.С. Пушкин // Пушкин в русской философской критике. – М., 1990. – С. 12.

² Пушкин А. С. Евгений Онегин // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. – Т. 3. – С. 184.

Освободителей крестьян»¹,

быть может, с другим оценочным знаком, но все же подтверждают мысль Солженицына о том, что «за десятилетия до революции просвещенные классы из великодушных симпатий к положению народа нестесненно и настойчиво говорили о его неудовлетворенных нуждах, о творимых над ним несправедливостях. <...> ... ясно видно рождение сверху» [П, I, 509]. Интересно, что образ царя у Пушкина как «мужа судьбы», «измученного казнью покоя», отчетливо перекликается с образом Николая II в «Красном Колесе», который показан Солженицыным как человек, выдвинутый судьбой на роль царя, но совершенно с ней не справляющийся в силу своих душевных качеств. Сравнения подобного рода вполне могут подтвердить мысль писателя о том, что «Пушкин — неиссякаемый источник для нас» [X, 540] и, прежде всего, для самого автора этого высказывания.

По мысли Солженицына, пушкинская гармония «расходится» по двум линиям – Толстого и Достоевского. Причем первый для писателя является больше художественным ориентиром, второй же – моральным.

Толстой входит в творчество Солженицына именно своим масштабным историзмом. Эпопея «Война и мир» своей художественной мощью подтолкнула писателя к самому феномену эпического мышления. Но, так или иначе, подобный тип романного повествования предполагает реализацию авторских взглядов на историю. Историческое же прошлое России всегда живо интересовало Толстого. В 1869 г. выходит из печати шестой том «Войны и мира», и в этом же году Толстой делится мыслями о новом романе из эпохи Петра I: «Вы говорите: время Петра не интересно, жестоко. Какое бы оно ни было, в нем начало всего. Распутывая моток, я невольно дошел до Петрова времени, в нем конец»². Солженицын видит конец (вернее, начало) всего в русской истории в другом явлении — Русской Смуте XVII в., но, тем не менее, поражает общность способа исторического мышления. Толстой

¹ Там же. – С. 183.

² Толстой Л. Н. Письмо А. А. Толстой от 5 июня 1872 г. // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Репр. воспроизв. юбил. изд. 1928-1958 гг. – М. – Т. 61. – С. 291.

затратил много сил на изучение материалов, которые должны были раскрыть перед ним как общее содержание эпохи, так и многочисленные ее детали. «До сих пор не работаю, – писал Толстой Н.Страхову 17 декабря 1872 г. – Обложился книгами о Петре I и его времени; читаю, отмечаю, порываюсь писать и не могу. Но что за эпоха для художника. На что ни взглянешь все задача, загадка которой только возможна поэзией. Весь узел русской жизни сидит тут»¹.

Принцип Узла Толстой применяет лишь по отношению ко всей исторической кривой России, Солженицын же идет дальше, используя этот принцип, с одной стороны, как механизм историософского познания большого исторического времени, с другой — реализует его в применении к кривой отдельного кризисного периода истории, изображая его своим универсальным методом узловых точек. Заметим, что о сходстве принципа Узла у Солженицына и Толстого пишет и Ж. Нива, но он не разграничивает понятие Узла и метод узловых точек².

«Машина вся готова, теперь ее привести в действие», – говорил Толстой своей жене³. Однако в ход «машина» так и не была пущена, видимо, для художественного осмысления подобного исторического периода был необходим 20 век с его новаторством в области повествовательных форм и, наконец, «математический» ум Солженицына и его творческая интуиция. Интересно, что еще один момент сближает Толстого и Солженицына - характеристика Петра I и петровского периода русской истории. В конце концов Толстой пришел к выводу о том, что «личность и деятельность Петра I не заключали в себе ничего великого, а, напротив того, все качества его были дурные»⁴. Солженицын же в статье «Русский вопрос к концу XX века» пишет о том, что «Петр заурядный, если не дикарский ум. /.../ Все великие и

¹ Толстой Л.Н. Письмо Н. Н. Страхову от 17 декабря 1872 г. // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. – Т. 61. – С. 349.

² Нива Ж. Солженицын. – М., 1992. – С. 80

³ Дневники С. А. Толстой. 1860-1891. Цит. по: Храпченко М. Б. Лев Толстой как художник. – М., 1971. – С. 148.

⁴ Воспоминания С. А. Берса, шурина Л. Толстого. Цит. по: Мардов И. Б. Лев Толстой. Драма и величие любви: Опыт метафизической биографии. – М., 2005. – С. 294.

не великие дела Петра велись с безоглядной растратой народной энергии и народной плоти» [П, I, 619]. И Толстой, и Солженицын – это писатели, воплотившие в контексте особого жанрового образования свои взгляды на историю, свои историософские «стратегии». Эти взгляды могут различаться, но сам тип исторического мышления в его возможном преломлении в определенном жанровом единстве сближает их в смысле «форм повествования», «подачи материала», «многообразия действующих лиц и обстоятельств» (Солженицын).

«...Я ближе к Достоевскому в своем толковании духовного понимания истории»¹. Вообще, духовная составляющая творчества Достоевского неизменно притягивала к себе внимание и интерес Солженицына. Тема противостояния человека силе зла, как внешнего, так и захватывающего самое сердце, история падения, борьбы и величия духа, неотрывная от трагедии, – это высшая тема обоих художников. И в этом плане их объединяет не только творчество, но и общность жизненного опыта. Достоевский никогда не обращался к жанру исторического романа, но историософские проблемы волновали его всегда (например, вопрос о сущности российской истории и ее будущем затрагивается им в Пушкинской речи, в дневниках за август 1880 г. и т.д.). И, наконец, идея общего узлового принципа познания и воспроизведения истории заключается в следующей мысли Достоевского: «Воспроизвести ... всю русскую историю, отмечая в ней те точки и пункты, в которых она временами и местами, как бы сосредоточилась и выражалась вся вдруг во всем своем целом. Таких всевыражающих пунктов найдется, во все тысячелетие, до десяти»². У Достоевского эта точка зрения не становится на уровень типа художественного мышления, а носит характер историософского обобщения. Солженицын же реализует эту идею в виде Узла на материале сугубо историческом. Что же касается метода узловых точек, то здесь мы

¹ Александр Солженицын о своих книгах и о себе // За рубежом. – 1989. – 3 августа. – С. 22.

² Достоевский Ф. М. Письмо к А. Н. Майкову (май 1869 года) // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. – Л., 1972-1990. – Т. 29. – С. 39.

действительно имеем дело с общим типом художественного мышления, стремящегося к «художественной плотности», т.е. с тем, о чем писал М. Бахтин в связи с романами Достоевского: «Он «перескакивает» через него (эпическое время. – С. К.), он сосредоточивает действие в точках кризисов, переломов и катастроф...»¹.

И, наконец, Солженицын – писатель 20 века. Как бы он ни относился к своим собратьям по веку, существует некое поле традиции, заложенной прежде всего русскими модернистами, которое притягивает если не открыто, то на уровне подсознательной творческой интуиции. Тем более что сам Солженицын говорит о своих произведениях, что «это получилось само», «об этом я даже не думал» [X,626]. Да, действительно, писатель утверждает, что он «наследственно» не идет от модернистов, но, во-первых, данное утверждение представляет собой лишь ответ на вопрос о происхождении «различных шрифтов, расстояний» [II,II,222], используемых в «Красном Колесе», а, во-вторых, смотря что подразумевать под модернизмом. Если иметь в виду формальные «выдумки» западных модернистов или авангардизм (например, в крайней форме футуризма), то Солженицын выражает к этим явлениям свое полное неприятие². С другой стороны, в контексте эпохи классического русского модернизма Солженицын выделяет два имени – Замятина и Цветаеву, которые отнюдь не являются традиционалистами в русской литературе 20 в. Критик А. Немзер высказался по этому поводу следующим образом: «”Антимодернистские” (кстати, всегда осторожные) высказывания Солженицына я бы рассматривал в “общекультурном”, а не в литературном плане. Благородная консервативность, чуть аффектированная “старомодность” не мешают Солженицыну строить лингвистические “проекты в будущее” (разумеется, через мифологическое прошлое, так всегда действовали “архаисты-

¹ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – С. 255.

² См.: Солженицын А.И. Ответное слово на присуждение литературной награды Американского Национального Клуба Искусств // Солженицын А. И. Публицистика. – Ярославль. 1997. – Т. 3. – С. 383-387.

новаторы” от Шишкова до Хлебникова)... не помешали ему выдвинуть Набокова на Нобелевскую премию... Все это плохо укладывается в схему “реализм — модернизм”, но тем-то большой писатель и отличается ...»¹.

В своем понимании загадки России, в историософской концепции роли личности в истории вообще и в русской в частности Солженицын сближается с художниками и мыслителями русского духовного ренессанса начала XX в.

В частности, с Д. С. Мережковским как автором двух исторических трилогий, который воплощает в своих произведениях мысль о прерывистости истории, развитии ее через катаклизмы². Общность концептуальных подходов к осмыслению истории и форм художественного времени на уровне архитектоники исторического повествования Мережковского и Солженицына очевидны. В «Красном Колесе» Солженицын выбирает для своих Узлов самые кризисные, кульминационные периоды русской революции. Выбор обусловлен особенностью авторского взгляда на революцию в России и шире - на русскую историю. По словам Ж. Нива, «двигатель исторического замысла...- это загадка России: обессиленной и могучей, чистой и замаранной, рабски подражающей чужому и распаивающей новь грядущего...»³. Можно сказать, что в основе тщательно и тонко рассчитанной архитектоники произведения лежит историософская концепция, в центре которой — Россия в революции как «узел всей человеческой истории». Композиционный принцип Узла у Солженицына сопоставим с принципом циклизации романов в трилогиях Мережковского: в аспекте форм художественного времени цель преследуется одна - объединить большое историческое время в единое целое, исходя из определенной идеи и не отходя от максимальной опоры на факт. В этом смысле нужно отметить необычайную насыщенность произведений обоих авторов документальным материалом.

¹ Год Солженицына: Анкета ЛГ // Литературная газета. – 1991. – 17 июля. – С.10.

² См. Гл. I, п. 1.2.

³ Нива Ж. Солженицын. – М., 1992. – С.150.

Еще один писатель первой половины 20 в. - Марк Алданов - заимствует у Мережковского его принцип видения истории в ее развитии через катаклизмы и использует этот принцип в качестве жанрообразующего элемента при создании обширного цикла романов, охватывающего события русской и европейской истории с 1762 по 1948 г. Несмотря на то, что основной интерес описаний Алданова сосредоточен на психологии людей, а не на исторических событиях, важен сам подход писателя к осмыслению исторических событий и, прежде всего, к революции. Интересен факт совмещения в творчестве писателя двух критических моментов мировой истории – французской и русской революций. Солженицын же в своей работе «Черты двух революций» пишет: «Держа в уме картины двух грозных революций - Французской и Российской, невольно поддаешься искушению сопоставить их и сравнить сходности. /.../ ... прежде сходства частных элементов сходство общего ощущения. Пожалуй, и у меня еще на ранней стадии работы сформировалось как определение: «Красное Колесо» [П, I, 505].

И, наконец, еще один автор исторических романов писал об особом художественном видении истории. Речь идет об А. Толстом, который избрал для своих исторических повествований такие кульминационные эпохи русской истории, как эпоху петровских реформ и революцию 1917 г. Свое эстетическое кредо писатель сформулировал следующим образом: «Каждый писатель - конденсатор времени»¹. А. Толстой, развивая мысль Белинского о творческом подходе к историческим датам, отмечает: «Есть даты, обусловленные ломкой исторических событий, диалектикой истории. Эти даты являются как бы узлами истории. А есть даты - случайные, не имеющие значения в развитии исторических событий. С ними можно обращаться, как будет угодно художнику»². В ответ же на заявление критиков по поводу того, что Солженицын «модернизирует» историческое прошлое, «подтягивает»

¹ Толстой А. Н. о литературе и искусстве: Сборник статей. – М., 1984. – С. 364.

² Там же. – С. 324.

тогдашнюю проблематику к нуждам сегодняшнего дня и даже за счет этого нарушает колорит эпохи, можно ответить словами именно А. Толстого: «Чтобы понять тайну русского народа, его величия, нужно хорошо и глубоко узнать его прошлое: нашу историю, коренные узлы ее, трагические и творческие эпохи, в которых завязывался русский характер»¹.

Очевидно, что универсальный для Солженицына метод узловых точек и, в частности, принцип Узла в «Красном Колесе» — не только черта индивидуального стиля данного автора, принцип, максимально соответствующий его типу историософской рефлексии. Подобный принцип узлового мышления восходит к особенностям русской историософской традиции, для которой характерно концептуальное видение истории в ее развитии через катаклизмы и, соответственно, художественное преломление этого видения в произведении при помощи особых художественных средств. При этом Узел в повествовании Солженицына имеет по отношению к художественному целому еще и свою хронотопическую характеристику.

2.2. Особенности функционирования хронотопа в «Красном Колесе»

«Хронотоп в литературе имеет существенное жанровое значение... Жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом»². «Красное Колесо» как целое состоит из отдельных частей - «Узлов», организованных, как уже было отмечено, по определенному принципу временной сжатости. Этот принцип является (если рассматривать его в качестве композиционного) результатом проявления конкретной авторской активности; в основе его лежит авторский хронотоп истории, который в первую очередь принадлежит реальному и незавершенному историческому миру. Дробя и сжимая историческое время таким образом, автор апеллирует к читателю, который должен уяснить уже в процессе рецепции авторский

¹ Толстой А.Н. Краткая автобиография // Собр. соч.: В 10-ти т. – М., 1958-1961. – Т. 1. – С. 60.

² Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – С. 235.

хронотоп, формирующий целое произведения. В основе композиционного принципа Узла лежит историософская концепция автора, которая в эстетическом объекте преобразуется в авторский хронотоп сжатости и концентрации истории. В «Красном Колесе» «время и пространство становятся концепцией автора»¹.

Разграничивая, вслед за М.М. Бахтиным, архитектурные и композиционные формы, следует заметить, что принцип Узла в его сопоставлении с принципом циклизации (в данном случае романной) является чисто композиционной формой организации словесных масс; ею осуществляется в данном эстетическом объекте архитектурная форма художественного завершения исторического события в авторской историософской концепции, для которой характерен возможностный модус существования истории. Итак, историософское, в плане его концептуальности, входит в эстетический объект в отличие от композиционной формы Узла. Другими словами, архитектурная форма авторской историософской концепции определяет выбор композиционной формы Узла, причем историософское в данном контексте индивидуализируется. «Каждая архитектурная форма осуществляется определенными композиционными приемами, с другой стороны, важнейшим композиционным формам, например, жанровым – соответствуют в осуществляемом объекте существенные архитектурные формы»². В этом смысле можно утверждать, что в сфере исторической романистики А.И.Солженицын, следуя за прозаиками начала 20 века, своим «Красным Колесом» продолжает разрабатывать коррелятивную пару: историософская концепция автора как архитектурная форма и принцип Узла (цикла) как композиционная.

Интересно, что отдельные Узлы повествования с композиционной точки зрения характеризуются тем же авторским хронотопом, который

¹ Щедрина Н.М. Функции хронотопа в романе А. Солженицына «Красное Колесо» // Поэтика русской прозы. Межвузовский научный сборник. – Уфа. 1995. – С. 91.

² Бахтин М.М. Указ. соч. – С. 20.

свойственен всему повествовательному целому. Например, первый Узел «Красного Колеса» – роман «Август Четырнадцатого» композиционно неоднороден. Содержательно этот роман условно состоит из трех частей: первая посвящена войне и поражению армии Самсонова, вторая – Столыпину и его трагической смерти, третья представляет собой повествование о Николае II и царской семье. Здесь мы попадаем из мира «создающего» в мир «созданный». Из сферы авторского хронотопа мы переносимся в сферу хронотопов самого произведения.

«Для романа прежде всего характерно слияние жизненного пути человека (в его основных переломных моментах) с его реальным пространственным путем-дорогой, т.е. его странствованиями»¹. Знаменательно, что «Август Четырнадцатого» открывается именно образом дороги: «От станции до станции так вела их все время дорога...» [XI,11]. Хронотоп дороги однозначно объединяет казалось бы ничем не связанных в плане фабульном героев - Саню, Варю, Ленартовича, Варсонофьева, Георгия Воротынцева и др., через которых реализуется метафора жизненного пути. Именно этот тип хронотопа в более или менее выраженной форме станет сквозным для всех четырех Узлов «Красного Колеса». Причем связанный непосредственно с хронотопом дороги мотив встречи героев, «скрещения» их судеб, будет играть в художественном целом всего произведения ту главную сюжетобразующую роль, которая и призвана именно в романном смысле стянуть воедино линии вымышленных персонажей, дать повествованию условно-традиционный романский хронотоп в качестве связующей системы координат. Интересно, что ведущий образ-символ повествования, давший название всему произведению, тоже непосредственно связан с хронотопом дороги, пути. Если говорить о романе «Август Четырнадцатого», то чаще всего этот образ появляется именно в первой части произведения, в основе сюжета которой тематически лежит война – «центральная и почти

¹ Бахтин М. М. Указ. соч. – С. 271.

единственная тема чисто исторического сюжета»¹. Война, в центре которой стоит фигура Самсонова как исторического деятеля и жизненный путь «частных» героев порождают особый романский хронотоп «военного пути». Несмотря на все формальные новшества автора, именно эта формально-содержательная категория является ведущей в «Августе Четырнадцатого», позволяя рассматривать эту часть повествовательного целого именно как традиционно романную.

Основанием для выделения отдельных частей романа является не только содержательный критерий, но скорее факт смены одного хронотопа другим. Главы, посвященные Столыпину и его трагической гибели, характеризуются взаимовключением художественно-концептуального и авторского времени. Причем в данном случае авторский хронотоп нужно рассматривать в контексте «изображенного мира», а не «изображающего». В противном случае легко прийти к выводу о деэстетизации художественного объекта и утверждению примата чисто познавательных-этических моментов в данном и подобных отрывках романа и шире – всего повествования.

Наконец, третья часть романа «Август Четырнадцатого», посвященная царской семье, отличается от двух других наличием в ней хронотопа, в основе которого лежит тип биографического времени. Используя традиционную форму дневниковых записей, автор реализует биографическое время Николая II как время раскрытия характера. Конец романа знаменателен – автор сюжетно возвращается к повествовательной линии первой части романа, тем самым как бы замыкая хронотопическое кольцо романа. Можно сказать, что первый Узел повествования является наиболее замкнутым по характеру реализованных внутри него хронотопических единств.

В «Октябре Шестнадцатого» ситуация диалога хронотопов усложняется семью главами, которые автор вместе с главами из «Марта Семнадцатого» публиковал отдельно под заголовком «Ленин в Цюрихе».

¹ Бахтин М.М. Указ. соч. – С. 366.

Деформируется и хронотоп «военного пути», потому что сама природа войны в 1915 году уже другая, о чем и рассуждает Воротынцев в главе 22. Считается, что «из четырех Узлов “Красного Колеса” “Октябрь Шестнадцатого” более всех близок тому литературному жанру, что обычно именуют “романом”»¹. Такая ситуация возникает в силу того, что именно в этом Узле автор актуализирует по максимуму любовно-семейный хронотоп, который, в свою очередь, вступая в ситуацию контрапункта с хронотопом хроникальным, например, в главах 19’ (Общество, правительство и царь), 26 – о беспорядках на Выборгской стороне, 63 – о снятии локаута и отмене воинской повинности и т.д., дает возможность автору слить воедино линии исторической жизни России того периода и личностную жизнь человека во всех ее перипетиях.

В двух последних Узлах – «Марте Семнадцатого» и «Апреле Семнадцатого», то есть в частях повествования, посвященных уже непосредственно приблизившейся революции, «лавинообразный ход событий потребует уже совсем другой архитектоники»². Историческая задача автора в этих Узлах – показать, как революция изменяет привычный ход времени, выворачивает пространство. Поэтому, с одной стороны, в контексте этих Узлов происходит максимальная динамизация некоторых уже существующих в повествовании хронотопов, с другой стороны, автор, дробя повествование на дискретные фрагменты, порождая некий повествовательный хаос, создает прецедент фрагментарного хронотопа в произведении, тем самым добиваясь эффекта антиэпопейной организации времени-пространства текста. По сути, залогом художественной целостности изображенной реальности «Красного Колеса» становятся сквозные сюжетные линии вымышленных персонажей, реализующиеся через хронотоп жизненного пути и призванные противостоять «разэпопеившейся» истории.

¹ Немзер А.С. Земной удел. Заметки об «Октябре Шестнадцатого» // Александр Солженицын. Собр. соч. В 30-ти томах. – М., 2007. – Т. 10. – С. 537.

² Там же. – С. 538.

Таким образом, используя традиционные типы хронотопов, но komponуя их особым, нетрадиционным способом, а порой и трансформируя их, Солженицын опирается на свой авторский хронотоп, закладывая основы новой коррелятивной пары архитектурной и композиционной формы, нашедшей свое воплощение в принципе Узла.

2.3. «Красное Колесо» как жанровый феномен

И сам характер историсофской «стратегии» автора, и своеобразие способов ее воплощение в архитектурных и композиционных формах художественного целого «Красного Колеса», и мысль о свойственной Солженицыну особенности видеть действительность глазами жанра так или иначе выводят нас на проблему жанровых характеристик данного произведения.

Официально-авторское обозначение «повествование в отмеренных сроках», с одной стороны, и также авторское, но менее официальное жанровое определение «историческая эпопея» не вполне удовлетворяют современных исследователей, которые в свою очередь пытаются обозначить жанровую природу «Красного Колеса». Самое пространное определение предлагает П. Спиваковский – «полифоническая художественно-документальная хроникальная историческая эпопея»¹; Н. Струве и Т. Дронова называют «Красное Колесо» «историсофским романом», только первый утверждает, что генезис произведения Солженицына в смысле его жанрового своеобразия восходит к «Войне и миру»², а вторая, рассуждая о романе философии истории, обращается к творчеству Д. Мережковского³; М. Назаров

¹ Спиваковский П.Е. Теоретико-литературные аспекты творчества А.И. Солженицына // Теоретико-литературные итоги XX века. Том I. Литературное произведение и художественный процесс. – М., 2003. – С.371.

² Струве Н.А. Православие и культура. – М., 1992. – С. 500.

³ Дронова Т.И. Историсофский роман в русской литературе XX века: от Мережковского до Солженицына // А.И. Солженицын и русская культура: Межвузовский сб. научн. трудов. – Саратов, 1999. – С. 20.

говорит об «историческом сверхромане», в котором нет главного героя, кроме самой истории¹; историческим романом «авторских идей», рождающим и одновременно разрушающим «существующий мифологический пласт»² считает это произведение Н. Щедрина; «историко-исследовательским романом-эпопеей» видит это повествование Т. Клеофастова³, а В. Юдин определяет его как «историко-философский роман-исследование», а также как «трагическую эпопею»⁴, наконец, А. Ранчин, подчеркивая жанровую уникальность этого произведения, предлагает «в некотором – не совсем условном и не сугубо метафорическом – смысле» называть повествование «летописью Александра Солженицына»,⁵ имея в виду в качестве жанрового канона «Повесть временных лет». При всем многообразии попыток строго-научных жанровых дефиниций «Красного Колеса» в литературоведческом обиходе за ним условно закрепилось понятие «эпопея» или «роман-эпопея». При этом необходимо отметить, что большинство исследователей (Н. Струве, Н. Щедрина, В. Юдин, Т. Дронова и др.) обращают внимание на особую жанровую особенность «Красного Колеса» – на его историсофскую интенцию, по удачному выражению Ж.Нива.

Именно Жорж Нива, свободно оперируя устоявшимся в традиционном обиходе жанровым определением «роман-эпопея» и рассматривая «Красное Колесо» в качестве этапа развития романной формы, при этом подчеркивая мысль писателя о смерти «классического» жанра исторического романа⁶, тем не менее предлагает оценивать это огромное по объему произведение как

¹ Назаров М.В. Два кредо: Этика и эстетика у Солженицына и у Бродского // Русское зарубежье в год тысячелетия крещения Руси. – М., 1990. – С. 430.

² Щедрина Н.М. природа художественности в «Красном Колесе» // Между двумя юбилеями (1998-2003): Писатели, критики и литературоведы о творчестве А.И. Солженицына: Альманах. – М., 2005. – С. 481.

³ Клеофастова Т.В. Художественный космос эпопеи Александра Солженицына «Красное Колесо». – Киев. – 1999. – С. 305.

⁴ Юдин В.А. Русские феномены. – Тверь, 1999. – С. 26.

⁵ Ранчин А.М. «Повествование в отмеренных сроках»: о генезисе подзаголовка в «Красном Колесе» А.И. Солженицына // «Красное Колесо» А.И. Солженицына: Художественный мир. Поэтика. Культурный контекст. – Благовещенск, 2005. – С. 30.

⁶ Нива Ж. Солженицын. – М., 1992. – С. 74.

антиэпопею. При этом исследователь, следуя за логикой авторской историософии, с его точки зрения, приходит к выводу о потере этой логики – «историософский “тезис”... пропадает», «тема разрушила текст; за хаосом истории пришел хаос повествования», а, следовательно, «“Красное Колесо” – антиэпопея»¹. Заметим, что литературовед в 1999 году лишь актуализирует и доводит до крайней формулировки свою мысль, высказанную в статье 1993 года «Поэма о “разброде добродетелей”», где было сказано о том, что произведение Солженицына – это феномен «завершения антироманной эволюции»².

В сегодняшнем литературоведении жанровое определение «антиэпопея» вообще и в связи с творчеством А. Солженицына в частности может иметь разную смысловую наполняемость. Во-первых, многие современные исследователи творчества писателя мыслят его художественную ипостась исключительно в контексте поля значений приставки «анти-». Феномен революционной мифологии, включающий «историософский» вопрос «откуда есть пошла революция» и отвечающий на него через анализ событийного ряда первой мировой войны, представленного в контексте ленинских идей, породил в литературе русской эмиграции соответствующий ему феномен антисоветской мифологии, своего рода историософскую художественную антимодель, «тот же миф, только вывернутый наизнанку»³. Исключительно в контексте такой антимодели достаточно одномерно, на наш взгляд, некоторыми исследователями мыслится «Красное Колесо» А. Солженицына, который, например, по мысли И.Виноградова, не стал «в своей прозе создателем никакой качественно-новой (типологически новой!) системы художественных принципов построения характеров, проблемных сюжетных ситуаций и соотношений между реальностью и ее отражением в романном мире...», оказавшись

¹ Нива Ж. Антиэпопея «Красное Колесо» // Нива Ж. Возвращение в Европу. Статьи о русской литературе. – М, 1999. – С. 224, 228.

² Нива Ж. Поэма о «разброде добродетелей» // Континент. – 1993. – № 75. – С. 287.

³ Фоминых Т.Н. «Август Четырнадцатого» А. Солженицына и русская советская проза о первой мировой войне // netrover.narod.ru/lit3wave.

«первым антисоветским писателем»: «...проза Солженицына...слишком напоминает прозу так называемого “соцреализма”..., но только как бы “наоборот”»¹.

Безусловно, феномен анти-мифа в связи с художественной историософией в контексте темы первой мировой и революции не мог не воплотиться, особенно в литературе русского зарубежья, как своеобразный антитезис тезису советского мифа. И в «Красном Колесе» Солженицына черты этой анти-историософии, конечно, присутствуют, как, впрочем, и в романах М. Алданова, П. Краснова, В. Максимова. Весьма продуктивной данная позиция кажется Т. Н. Фоминых, которая рассматривает «Красное Колесо» и, в частности, «Август Четырнадцатого», исходя из тезиса Э.Когана, заявленного им в книге «Соляной столп», о том, что «Солженицын занимается выдавливанием из себя революционера»². Исследовательница утверждает, что в «Августе Четырнадцатого», как и во всем повествовании, «революционный миф присутствует в романе как объект непосредственной полемики», а произведение представляет собой антимодель, «тот же миф, только вывернутый наизнанку», антимиф о первой мировой войне и революции³. В данной ситуации совершенно понятным становится использование термина «антиэпопея» по отношению к «Красному Колесу». Тем более что в советской системе мышления, где центральной была идея об исторической значимости Октябрьской революции, именно она определяла специфику художественной матрицы советской культуры. Исходя из концепции Г. Белой, жанр романа-эпопеи и был той фикцией, которая соответствовала историческому событию по значимости художественной формы⁴. Но историософская художественная модель текста Солженицына

¹ Виноградов И.И. Солженицын.-художник // Континент. – 1993. – №75. – С. 283-284.

² Коган Э.И. Соляной столп. Политическая психология Александра Солженицына. – Париж, 1982. – С. 207.

³ Фоминых Т.Н. «Август Четырнадцатого» А. Солженицына и русская советская проза о первой мировой войне // Литература «третьей волны» русской эмиграции: Сб. научн. статей. – Самара. – 1997 // <http://netrover.narod.ru/lit3wave>.

⁴ Белая Г.А. «Фокусническое устранение реальности». (О понятии «роман-эпопея») // Вопросы литературы. – 1998. – № 3. – С. 171.

имеет более сложную и многослойную структуру, связанную, скорее, с феноменом антиэпопейного мышления, нашедшим свое воплощение, например, в творчестве А. Белого, с одной стороны, с другой – с традициями русской историософской прозы в целом.

Жорж Нива в своей статье о «Красном Колесе» рассуждает об антиэпопее не как об антимодели по отношению к советскому роману-эпопее. Исследователь усматривает в произведении Солженицына, которое является сочинением романного типа, потерю «поэтики восхождения», столь свойственной, с одной стороны, всему творчеству писателя, с другой – характерной для эпопейного типа мышления. Напомним, что Б. Эйхенбаум, говоря о работе Л. Толстого над текстом «Войны и мира» (а именно это произведение многими исследователя считается образцом жанра романа-эпопеи), рассуждает о процессе «повышения жанра» по ходу создания текста¹. Для «Красного Колеса» актуальна поэтика «понижения жанра», по мысли Ж. Нива. Заметим, не «повышение антижанра», а именно так. Причем это понижение рассматривается исследователем как феномен победы материала над автором. И потеря вертикальности композиции, и дробление повествования на бесконечно мелкие частицы, и факт того, что «документы пожирают романский вымысел», и множественное фрагментирование реальности, с точки зрения Ж. Нива, есть проявление того, что «сначала автор знал, куда он идет, под конец и его самого...смыкает потоком», «мысли “пожрали” Солженицына», наконец, «тема разрушила текст»². Немаловажную роль в развитии данной мысли сыграла и ситуация с формированием и последующим изменением замысла «Красного Колеса» (разочарование в идее революции, отказ от изложения в двадцати Узлах и т. д.). Другими словами, суть феномена антиэпопеи по отношению к «Красному Колесу» Солженицына, по мысли Нива, заключается в том, что эпопеи не получилось; не автор создал антиэпопею, тем самым намеренно разрушив

¹ Эйхенбаум Б.М. Лев Толстой. Книга 2-я.: 60-е годы. – М.-Л., 1931. – С. 376.

² Нива Ж. Антиэпопея «Красное Колесо» // Нива Ж. Возвращение в Европу: Статьи о русской литературе. – М., 1999. – С. 224, 228.

канон, а тема победила автора, антиэпопея – это результат этой победы, в ее основе – поражение автора.

В контексте современного литературоведения возможен и еще один подход к «повествованию в отмеренных сроках» Солженицына в аспекте оценки жанрового феномена этого текста как антиэпопеи. Л. Колобаева в своей работе «Парадоксы судьбы: “Москва” Андрея Белого как антиэпопея», утверждает, с одной стороны, некоторую условность используемого термина. Следует отметить, что и употребление термина «эпопея» в том смысле, как, например, его понимал М.Бахтин, в его применении к современным художественным образованиям можно считать тоже несколько условным. В частности, Г. Пospelов достаточно категорично утверждал: «...за пределами героического эпоса» термин «эпопея» «можно употреблять только метафорически»¹. С другой стороны, исследовательница тем не менее объясняет смысл жанрового обозначения «антиэпопея»: «он фиксирует особое художественное качество произведения, в котором запечатлевается само радикальное изменение авторского замысла, переход в свою противоположность: от гомеровской, героической поэмы – к гротеску. И подобный переход оказывается победой стихийного, интуитивного движения писателя к более глубоким пластам художественной истины»². Итак, осознанное «понижение жанра» как проекция изменения замысла – это то, что находится в основании понимания смысла антиэпопеи. Л. Колобаева фиксирует такое «понижение» не только в связи с «Москвой» А. Белого. Исследовательница видит в качестве определенного жанрового прототипа произведения А. Белого «Мертвые души» Н. Гоголя, которые были «задуманы как ...эпопейное полотно с огромным размахом художественного пространства и времениОднако...в ходе создания книги авторская мысль отступает от первоначального плана, отступает перед реальным ужасом

¹ Пospelов Г.Н. Эпопея // Краткая литературная энциклопедия. – М., 1971. – Т. 6. – Стлб. 350.

² Колобаева Л.А. Парадоксы судьбы: «Москва» Андрея Белого как антиэпопея // Андрей Белый. Публикации. Исследования. – М., 2002. – С. 278.

русской жизни, и это меняет всю художественную картину мира»¹. У Солженицына замысел изобразить Россию под знаком Революции возник сразу же, как только будущий писатель начал ощущать свое творческое призвание. В эти годы писатель делает первые наброски к циклу повестей со знаменательным заглавием «Люби революцию!» – будущему «Красному Колесу». Есть основания предположить, что первоначальный план «Августа Четырнадцатого» – первого Узла повествования если не целиком соответствовал официально-эпической версии революционных событий и роли первой мировой войны в этом контексте, то, во всяком случае, находился в зависимости от него. «В первой стадии работы, – указывает автор, – много глав отводилось Саше Ленартовичу (мобилизованному интеллигенту, уходящему затем в революцию – С.К.), но эти главы с годами отпали» [XII, 545]. Т. Фоминых высказывает предположение, что «в процессе осуществления замысла начинающий автор “отрабатывал” одну из обязательных мифологем, дань которой отдали А. Толстой (“Хождение по мукам”)..., П. Романов (“Русь. Империалистическая война”)² и другие авторы классических советских романов-эпопей. Пройдя через круги войны, сталинских лагерей, ссылки, многолетней травли, изгнания, Солженицын в корне изменит свои убеждения и взгляды на революцию и в 1971 году скажет: «Я понял ложь всех революций истории»³. Итак, история России в революции для Солженицына, по точному выражению А. Белого, «разэпопеилась». И это стало результатом изменения авторского замысла. С точки зрения историософской концепции Солженицына, революция антиэпопейна по своей сути, и движение России по направлению к ней автоматически «разэпопеивает» историю.

Рассуждая о романе А. Белого «Москва» как об антиэпопее, Л. Колобаева предлагает рассматривать в качестве жанровых среди прочих следующие признаки: «особый тип художественной содержательности,

¹ Колобаева Л.А. Указ. соч.. – С. 278.

² Фоминых Т.Н. Указ. соч.

³ Историческая эпопея А.И. Солженицына “Красное Колесо” // Нева. – 1990. – № 1. – С. 7.

который выражает в качестве преобладающего дух не соединения, а разрыва человеческих связей», а также «отсутствие образа героического народа (вместо него фигурирует образ безликой “безымени”»¹. В «Красном Колесе» Солженицына, особенно в двух его последних Узлах, присутствует особое, воплощенное в образах состояние мира, которое противоположно тому эпопейному его единству, которое Гегель объясняет как «субстанциальную общность объективной жизни»². В качестве реализации авторской историсофской интенции выступает образ особого состояния бытия в революции, которому соответствует то особое «дробление» повествования, на которое обратили внимание некоторые исследователи. В частности, В. Юдин называет это явление мозаичностью, Ж. Нива – гипертрофией «стереоскопического зрения», фрагментарностью, говоря о том, что в последних двух частях произведения, в «Марте Семнадцатого» и «Апреле Семнадцатого», т.е. в Узлах, посвященных уже явственно разворачивающейся революции, «повествование дробится на бесконечно малые частицы»³, на фрагменты. Причина, по мысли исследователя, заключается в том, чтобы показать, как «внешняя история распалась на молекулы»⁴. На всем же протяжении повествования для Солженицына актуальна форма «чисто фрагментарных глав. Это так: вся глава состоит из коротких фрагментов. Это – фрагменты реальных событий..., вместе они дают мелькание» [П,Ш,206]. Так или иначе, но автор сознательно воссоздает дух распадающегося бытия во всех его проявлениях, в том числе и в сфере человеческих отношений. В этой связи актуальны мотивы маскарада и гротескного безумия, последовательно реализующиеся в тексте⁵. (Заметим, что один из романов А. Белого о Москве называется «Маски» (1932г.)). Мотив мира-балагана, разрушенного войной, лишённого будущего и

¹ Колобаева Л.А. Указ. соч. – С. 277.

² Гегель Г.В. Ф. Эстетика: В 4-х т. – Т. 3. – М., 1971. – С. 434.

³ Нива Ж. Возвращение в Европу. Статьи о русской литературе. – С. 223.

⁴ Там же. – С. 227.

⁵ См.: Щедрина Н.М. Метафоризация мотива маскарада в романе А. Солженицына «Красное Колесо» // Литература «третьей волны» русской эмиграции: Сб. научн. статей. – Самара, 1997 // <http://netrover.narod.ru/lit3wave>.

достойного осмеяния в своей жалкой судьбе подчеркивает все та же Т. Фоминых в своих рассуждениях о «Необычайных похождениях Хулио Хуренито» И. Эренбурга, называя это произведение «пародией на несостоявшуюся “Илиаду” великой войны», «антиэпопеей», в которой «”всеобщее эпическое состояние мира” осмыслено как фарс»¹. Но ведь и для этого произведения характерна установка на фрагментарность, правда, особого, кинематографического толка. У Солженицына кинематографические приемы введены в ткань «Красного Колеса» как самостоятельная жанровая разновидность повествования, фрагмент же мыслится автором шире – как адекватная антиэпопейной историософской «стратегии» художественная форма.

Интересно, что феномен фрагментарного, мозаичного, «многофасеточного» видения мира характерен и для А. Блока: в цикле «Вольные мысли» такое видение бытия присутствует в стихотворении «О смерти», где лирический герой фиксирует свое внимание не на смерти как некоем онтологическом состоянии бытия, но на фрагментах реальности, связанных с самим сюжетным развитием событий. Это и есть уже знак будущего погружения в состояния «страшного мира». В свою очередь, Н.Елисеев пишет о «Красном Колесе»: «Это – проза 10-20-х годов – Розанов, Пильняк, Андрей Белый... /.../ Равное внимание метафизическим, историософским проблемам и стилю, ритму, необычному слову может быть уделено только на сравнительно небольших отрезках текста. /.../ Действительно, фрагмент ... делается и главным конструктивным элементом «Красного Колеса»². Формальным знаком, свидетельствующем о своеобразном переключении хронологического регистра повествования на более дискретные, по сравнению с первыми двумя Узлами, типы повествования, фрагменты, становится авторское членение текста не только на главы, как раньше, но и группирование самих глав по календарным дням,

¹ Фоминых Т.Н. Указ соч.

² Елисеев Н. Л. «Август Четырнадцатого» Александра Солженицына – сквозь разные стекла // Звезда. – 1994. – № 6. – С. 148.

например, «Март Семнадцатого» открывается как бы подразделом «Двадцать третье февраля, четверг», куда, в свою очередь, входят 8 глав и один документ, более того, появляется авторская номинация «фрагмент», не говоря уже о том, что сами главы становятся короче, их количество увеличивается, что создает эффект мелькания событий, их динамики, исторического хаоса. Следует отметить, что сам временной поток замедляется. Это заметно хотя бы по тому, что два Узла в контексте одного года становятся концептуально важными для авторского сознания, но внутри них временное и событийное мелькание повествовательной ткани очевидно. При этом усиливается роль так называемого смыслового стыка, разнообразных авторских форм повествования и сюжетных ситуаций каждой главы-фрагмента.

Образ другого ряда – эпического, героического народа, который в эпопее обычно выдвигается на первый план повествования, в «Красном Колесе» последовательно «понижается» – от «Августа Четырнадцатого», где присутствует еще коллективный герой-солдат начала войны, к последующим трем Узлам, где перед нами возникает коллективный образ солдата революционного времени – образ толпы. Причем эта толпа «не только обезличивается либо приобретает одно лицо на всех, но это лицо становится звериным»¹. Например, вот как его видит в «Марте Семнадцатого» один из свидетелей и участников событий: «И обнаружил Шульгин, что у этой массы было как бы единое лицо, и довольно-таки животное» [XVI,30]. Этот образ содержательно поддерживается мотивами «семячек» (А. Урманов), наводнения, саранчи и др.

Своеобразным признаком антиэпопейности мышления автора «Красного Колеса», в центре которого – идея показать космический по масштабам процесс разрушения России, становятся образы демонических

¹ Гуськов В.В. Толпа как действующий персонаж «Красного Колеса» и его роль в раскрытии историософских воззрений автора // «Красное Колесо» А.И. Солженицына: Художественный мир. Поэтика. Культурный контекст: Международный сборник научных трудов/ Отв. ред. А.В. Урманов. – Благовещенск, 2005. – С. 225.

сил, передающих ощущения насланной на Россию нечисти. Например, об этом «наслании злого воздуха» говорит генерал Нечволодов полковнику Воротынцеву: «Как будто в какой бездне кто-то взвился ... и закрутился, и спешит столкнуть Россию в пропасть. Появилась кучка пляшущих, рожистых бесов – и взбаламутила всю Россию. Тут есть какой-то мировой процесс. Это – не просто политический переворот, это – космическое завихрение. Эта нечисть, может быть, только начинается с России, а наслана – на весь мир?» [XIV,471]. И в этом смысле для образной фактуры повествования Солженицына актуально обращение на уровне аллюзий еще к одному роману А. Белого, который как бы подводит своей историсофской «стратегией» автора «Красного Колеса» к воплощению его идеи о распадающейся истории. Речь идет о романе «Петербург», в котором в образе Аполлона Аполлоновича Аблеухова просматриваются одновременно черты К.Победоносцева и В.Плеве. Особенно важным для окончательного оформления замысла «Петербурга», в котором такую значительную роль играет проблема провокации, явилось убийство в 1911 году П. А. Столыпина агентом охранного отделения Д. Богровым. Агентом охраны выступает в романе Липпанченко, на формирование образа которого, вероятно, повлиял факт предательства Азефа. Тем самым художественно-историсофский контекст романа политизируется и осовременивается, при этом превращаясь в «дурную бесконечность» вечных повторений и повторяющих друг друга явлений. Обращает на себя внимание то, что в «Красном Колесе» Солженицына именно убийство Столыпина оказывается одной из причин хаоса революции, а мотив предательства становится одним из сюжетоформирующих (Д.Земскова называет «Красное Колесо» антологией предательства¹). Как раз в романе «Петербург» и звучит впервые в контексте восприятия террориста Александра Дудкина пророчество, которое станет

¹ Земскова Д.Д. «Красное Колесо» как онтология предательства // «Красное Колесо» А.И. Солженицына: Художественный мир. Поэтика. Культурный контекст. Международный сборник научных трудов. – Благовещенск, 2005.

чудовищной реальностью для автора «Красного Колеса»: «Будут, будут кровавые, полные ужаса дни; и потом – все провалится»¹.

Именно через аллюзивную природу некоторых образов в первых Узлах повествования мы уже можем предугадать дьявольский хаос истории последних двух Узлов. В частности, крайне интересны с этой точки зрения 47-50-е главы “Октября Шестнадцатого”, когда еще исторические перспективы хаоса революции не столь очевидны. В них рассказывается о том, как Ленин, находящийся в Цюрихе, пребывая из-за тяжелейшего приступа в полубредовом состоянии, пытается читать письмо от Парвуса. При этом сам характер построения текста в этих главах своим ритмом, инверсией напоминает тот тип поэтизированной прозы, который столь актуален для манеры письма А. Белого. Исследователи генетически связывают “по-модернистски деформированный художественный мир этих глав”² и с эпизодами из Евангелия, и с “Братьями Карамазовыми”, и с “Мастером и Маргаритой”. Сквозь строго исторически-документальные блоки глав словно просвечивает еще один текст – шестая глава романа А.Белого “Петербург”, посвященная мозговой игре и галлюцинациям террориста Дудкина, находящегося в переходном состоянии между бдением и сном.

Инфернальная игра больного сознания Ленина рождает странные видения. Скларц, принесший лежащему в постели (как и Дудкин в момент посещения его Медным Гостем) Ленину письмо от Парвуса, напоминает посетителя Дудкина «младоперса», т. е. сторонника Иранской революции, Шишнарфиева. Оба садятся у окна и как бы растворяются в пространстве: “Скларц у окна как будто уменьшился”. У Белого: “...прислонился к окну, и стал – контуром...”. Особое внимание Солженицын уделяет его коммивояжерскому баулу «из кожи крокодиловой или бегемотовой», «с большую свинью», который постепенно превращается в «пятнистый

¹ Белый А. Петербург // Белый А. Сочинения: В двух томах. – М., 1990. – Т. 2. – С. 179.

² Спиваковский П.Е. Феномен Солженицына: новый взгляд. – М., 1998. – С. 15.

раздутый» сундук [XIV,гл.47]. У А. Белого в комнате Александра Ивановича Дудкина «разбухал...коричневый чемодан, изменивший первоначальную форму». В болезненном сознании Ленина из баула Скларца, как чертик из коробочки, появляется странно-инфернальный Парвус – фантом-привидение, продукт бредового воображения. Он одновременно и Енфраншиш, пришедший за душой, и Липпанченко, и Медный Гость, если трактовать этот образ в рамках предлагаемого Солженицыным аллегорического поля. В его присутствии и вещи в болезненном восприятии Ленина ведут себя по-мистически странно: сама собой зажигается лампа и горит час, хотя «керосина в лампе не было», шляпа двигается сама собой, «показав атласную подкладку».

На нечеловеческую сущность Парвуса указывает сравнение его с бегемотом (Бегемот – одно из имен дьявола¹). При этом он «маленький, плешатый, остробровый, остроглазый, с движеньями ёрзкими, суетливыми» [XIV,191]. Но он – порождение сознания Ленина, как и Медный Гость, явившийся к Дудкину, но уже в его полубреде. Обращает на себя схожесть ситуаций: «Но из письма как током била в горячущие руки, вливаясь в жилы... бегемотская кровь Парвуса ...Ленин обронил письмо на стол, как тяжелое. И сам опустился на кровать, еле держась» [XIV,166], Парвус «навязывал, вкачивал свою бегемотскую кровь!», а Ленин при этом пытается вывернуть «из-под него плечи» [XIV,194]. У Белого: «...упала дробящая камни рука...и – сломала ключицу <...> Металлический Гость...потек на склоненного Александра Ивановича: пепелящим потоком: металлами – пролился в его жилы»². С Медным Гостем сближает Парвуса и зеленоватый цвет его письма (в “Петербурге” зеленый – цвет **Петра**), и его ноги-тумбы, и “болотное дыхание” (Петербург – город на болотах): «Парвус никогда не краснел, как будто не было в нём той приливающей жидкости красной, а – водозеленистая. и такая же кожа» [XIV,191-192]. В «Петербурге»

¹ Соколов Б.В. Энциклопедия булгаковская. – М., 1996. – С. 49-50.

² Белый А. Указ. соч. – С. 215.

«зеленоватые лица» у людей на петербургском проспекте, а бледно-выпуклые, застыло-стеклянные глаза ленинского гостя напоминают проступившие в темноте «белесоватые, бледные...пятна» комнаты Дудкина. В свою очередь, как и гость Дудкина Шишнарфиев, по ходу разговора в результате мозговой игры превращающийся в дьявольский Енфраншиш («Посетитель стал слоем лишь копоты на лунной освещенном стекле»¹), гость в восприятии Ленина, «потеряв черты лица, уже больше как облако синеватое – печально оттягивался, клонился, переходил, перетекал в окно» [XIV,215]. Кровать, сидя на которой Парвус провозглашает свое «а я – назначаю русскую революцию на 9 января будущего года!!!» [XIV,177], плывущая по воле прихоти болезненного сознания Ленина над миром, напоминает черную комнату Дудкина, которая с появлением Гостя открывалась в неизъяснимые пространства, при этом появлении Медного Петра сопутствует грохот и стук, а разговор Ленина с Парвусом сопровождается повторяющимися ударами металлических ножек кровати о пол: «...а только ... кровать...плыла над миром, беременным революцией, ... неслась по темному кругу опять» [XIV,176]. Мотив круга, повторяемости, как уже говорилось, связан напрямую в художественной историософии Солженицына с идеей грядущей катастрофы российской революции. С другой стороны, для автора «Красного Колеса» данная глубинная аллюзия позволяет напрямую связать истоки русской революции с образом Петра I, столь однозначно оцениваемым Солженицыным в рамках его историософской концепции и многозначно интерпретируемым в контексте традиции всей русской историософии.

Аллюзивность этого отрывка огромного повествования очевидна. Солженицыну, как и Белому, важно было показать скрытые метафизические истоки революции. Далее эти истоки реализуют себя революционным потоком истории в «Москве» А. Белого и последних двух Узлов «Красного Колеса».

¹ Белый А. Указ. соч. – С. 207.

Итак, на вопрос Л. Колобаевой является ли антиэпопея А. Белого «сугубо...индивидуальным, уникальным в жанровом отношении» явлением «или есть другие произведения подобного жанрового типа»¹, видимо, следует ответить, признав состоятельность данного жанрового образования. При этом необходимо отметить, что и для А. Белого, и для А. Солженицына антиэпопейное начало есть осознанная форма реализации их историософской парадигмы художественного мышления.

2.4. Образ персонажа как воплощение авторской историософской концепции

С точки зрения В. Е. Хализева, «образ персонажа (подобно всем иным звеньям словесно-художественной формы) предстает как воплощение писательской концепции, идеи, то есть как нечто целое в рамках иной, более широкой, собственно художественной целостности (произведения как такового). Он зависит от этой целостности, ... по воле автора ей служит»². Художественный строй «повествования в отмеренных сроках» А.И.Солженицына «Красное Колесо» представляет собой очень сложную и многоуровневую систему, организованную в единый, цельный, объемный художественный мир своеобразной историософской концепцией автора. Сверхзадачей автора – «в объемном художественном анализе» открыть «коренные пороки и ошибки многовекового русского развития» [IX,345] – объясняется и сложная система персонажей произведения и многослойность приемов при их изображении. основополагающий принцип организации такой системы автор определил следующим образом: «Главного героя нет и не будет ни в коем случае... Обязательно даже главных, излюбленных, ведущих героев должно быть с десяток, всего же их сотни, а главное действующее лицо сама Россия» [X,524]. Подобная позиция автора,

¹ Колобаева Л.А. Указ. соч. – С. 278.

² Хализев В.Е. Теория литературы. – М., 1999. – С. 169.

последовательно реализованная в художественном целом «повествования в отмеренных сроках», побудила современных исследователей «Красного Колеса» обратиться к проблеме систематизации и типологизации действующих лиц произведения. При этом авторская художественная историософия как особая универсальная парадигма осмысления истории в «Красном Колесе» не принималась во внимание. Например, Т. Клеофастова предложила выделить три основные группы персонажей – реально существующие исторические личности, полностью вымышленные персонажи, а также персонажи, имеющие реальных жизненных прототипов. Более сложная и обоснованная система была предложена В. Гуськовым, который, исходя из трактовки авторской концепции личности и жанрового определения произведения как исторической эпопеи, учел точку зрения Клеофастовой и наметил два способа типологизации персонажей в «Красном Колесе» – на основе творческих задач и на основе авторской концепции личности. Исследователь выделил две основные категории типов персонажей: «типы функциональные (то есть, по преимуществу, выполняющие определенные сюжетно-композиционные и повествовательные функции) и типы концептуальные (то есть, в первую очередь, выражающие важнейшие представления писателя о человеке)»¹. Так, преимущественно функциональным типом персонажа стал Николай II, так называемый персонаж-свидетель, т.е., по мысли исследователя, один из основанных на реальном историческом прототипе образ, решающий в «произведении важную для автора повествовательную задачу, заключающуюся в изображении явлений действительности глазами самого участника»². Лишь в большей или меньшей степени вымышленные персонажи, представляющие собой как функциональные, так и концептуальные типы, становятся средством манифестации историософских

¹ Гуськов В.В. Система персонажей исторической эпопеи А.И. Солженицына «Красное Колесо» как форма воплощения эстетических принципов и мировоззренческих позиций автора: автореферат дис. ...канд. филолог. н. – Владивосток, 2006. – С. 10-11.

² Гуськов В.В. Указ. соч. – С. 11.

позиций автора и его концепции личности. На наш взгляд, в «Красном Колесе» практически все персонажи – и вымышленные, и реально-исторические – в той или иной степени являются выразителями авторских историософских взглядов, так как изначальный художественный модус существования данного текста является историософским по своей природе. Другое дело, что образы вымышленных персонажей позволяют Солженицыну с художественной точки зрения более сложно реализовывать свою историософскую «стратегию». В то же время рамки конкретно-исторического персонажа дают автору возможность конкретизировать свое историософское видение отдельных аспектов проблемы.

В частности, с точки зрения Солженицына, активная, линейно-историческая деятельность, совмещенная с духовной вертикалью бытия и руководствуемая искренней верой, – это идеальная модель исторического процесса, развивающегося вне революций, которые есть «пылающая болезнь и катастрофа» [П, I, 536]. Совершенно очевидно, что наивысшая активность в истории возможна лишь для исторических деятелей. Чем большей властью обладает эта историческая личность, тем более она ответственна перед историей, тем активнее и духовнее должна стать ее деятельность. В этом смысле интересным способом реализации историософских взглядов писателя на проблему человеческого поступка и его роли в истории стала именно личность Николая II, столь последовательно воплощенная в повествовании «Красное Колесо» и столь интересующая писателя на всем протяжении его творчества в контексте его историософских воззрений на природу власти вообще и царской – в частности.

Имеет место точка зрения, что именно в связи с суждениями о природе царской власти Солженицын несколько отходит от христианского мировидения, «делая шаг в сторону рационалистических представлений о ходе истории. Любая власть для него – земного происхождения, и власть Царя – такая же, как и всякая другая: исторически в одних условиях нужная, в других нет, но ничем принципиальным от какой-либо другой формы власти

не отличающаяся. Между тем в православном богословии царская власть сакрализована»¹. Действительно, В. Зеньковский, приводя слова преп. Иосифа Волоцкого о том, что «царь, по своей природе, подобен всякому человеку, а по своей должности и власти подобен Всевышнему Богу», утверждает: «Возвеличение царской власти ... было выражением *мистического понимания истории*. /.../ Царская власть и есть та точка, в которой происходит встреча исторического бытия с волей Божьей. /.../ Это учение о царе... своеобразная историософия... »². Но при этом В. Зеньковский замечает, что «тот же Иосиф Волоцкий, который ... так возвеличил царскую власть, твердо исповедал, что неправедный царь – “не Божий слуга, но диавол”»³. Вот эту неправедность царя, а не человека как некую историософскую посылку и пытается художественно воплотить Солженицын в образе Николая II. Действительно, писатель сочувственно приводит мнение одного из своих любимых исторических деятелей – Д.Н.Шипова о том, что государственная власть – земного происхождения и так же несет на себе отпечаток людских воль, ошибок и недостатков, но не нужно забывать о том, что после церковного раскола и последовавшего за ним процесса секуляризации государственной власти, по мнению В.Зеньковского, произошел тот глубокий перелом «в церковном сознании, в силу которого церковные круги стали видеть в государственной власти инородную, *чужую* для себя сферу»: «сфера Церкви есть сфера внутренней жизни, а отношение к власти касается периферии, а не существа церковности»⁴. С другой стороны, тот же Д. Н. Шипов у Солженицына «находит наилучшей формой правления именно монархию – потому что наследственный монарх стоит вне столкновений всяких групповых интересов. Но выше своей власти он должен чувствовать водворенье правды Божьей на земле...», а «христианин должен быть деятелен в своих усилиях

¹ Гаркавенко О.В. Христианские мотивы в творчестве А. И. Солженицына: автореферат ... к. филол. н. – Саратов, 2007. – С. 18.

² Зеньковский В.В. История русской философии: В 2 т. – Л., 1991. – Т. 1. – Ч. 1. – С. 48-49.

³ Там же. – С. 49.

⁴ Зеньковский В. В. Указ соч.. – С.61.

улучшить власть и улучшить государство» [XIII,84]. Интересен тот факт, что мысли Солженицына по поводу природы власти странным образом перекликаются с идеями Д. Мережковского, рассуждающего следующим образом: «...Если утверждение: всякая власть от Бога, – безусловно, не только в идеальном, но и реальном смысле, не только как должное, но и как данное, – то почему же христианские мученики не подчинились власти римских императоров, повелевавших поклониться своему изображению, как образу Божьему? – почему возмутились они против этой власти таким беспредельным возмущением, что оно сделалось началом величайшей из всех революций – той, которая смела с лица земли Римскую империю, совершеннейшее воплощение власти человеческой, признанной за “власть от Бога”.../.../ Итак, есть...истинная и ложная власть»¹.

Николаю II посвящена одна из сюжетных нитей, если воспользоваться терминологией автора, Узла I «Красного Колеса» – «Августа Четырнадцатого». Глава 74 представлена в виде пространный внутреннего монолога-воспоминания Николая Романова, охватывающего почти двадцатилетний период (1894-1914) его правления. Солженицын раскрывает широкую панораму внутренней жизни этого человека: образ Николая II – сына, отца, царя – дан в целостном единстве и с сознательной установкой автора на подлинность изложения, которое основывается на документах, письмах, дневниковых записях. Перед читателями возникает образ человека, наделенного редкой способностью к глубокой, искренней любви, человека, глубоко переживающего происходящее, например, в дневнике от 9 января 1905 года Николай II пишет: «Тяжелый день... Войска должны были стрелять в разных местах города, было много убитых и раненых. Господи, как больно и тяжело. /.../ И больно и страшно подумать, что все убитые и раненые – это же свои люди». Это глубоко верующий человек, вся жизнь которого внутренне сопряжена с Богом, но при этом он наделен чертой

¹ Мережковский Д.С. Последний святой // Мережковский Д. С. Полное собрание сочинений: В 24 т. – М., 1914. – Т. XIII. – С. 147.

характера, которая становится роковой для всей русской истории 20 века – отсутствием воли и решительности. Почти до болезненной очевидности подчеркивается Солженицыным неуверенность, нерешительность и детская наивность царя в вопросах политики, вместе с готовностью следовать советам таких людей, как германский кайзер или таинственный французский мистик, утверждавший, что общается с духом Александра III. По убеждению писателя, в отсутствии твердой, независимой и четко выраженной волевой установки в средоточии власти, Россия просто не сумела противостоять одновременному натиску враждебных сил справа и слева.

Еще одна сторона проблемы – это фатализм царя. Как только возникали трудности – а это случалось слишком часто во время переполненного бедами правления Николая, – царь, как правило, сводил все к фразам о том, что все происходит по воле Божьей. В «Августе» он первый раз высказывает эту мысль, когда получает известие, что русские войска сдали Порт-Артур японцам [XII,404]. Он повторяет ту же идею в более фаталистическом ключе, когда узнает, что русский флот был уничтожен при Цусиме («Нет, видно это всё было написано на небесах – и так тому быть» [XII,417]. А когда кайзер советует Николаю предпринять ряд решительных мер, чтобы пресечь революционное брожение в 1905 году и убеждает его поехать на маньчжурский фронт, Николай возражает так: «Нет, уж пусть всё идет, как на то воля Божия» [XII,412]. Жизнь Николая II в «Красном Колесе» на всем протяжении его Узлов – это вереница нереализованных возможностей, предоставлявшихся человеку, который мог изменить ход истории, что опять-таки соответствует авторскому историософскому модусу восприятия событий. Ярко характеризует эту точку зрения Солженицына эпизод из «Октября Шестнадцатого», в котором описывается встреча царя с представителями Думы: «Если бы этот человек не был вечно скован заклатою непростотой от неуверенности в себе – ещё и в этот день ему доступно было изменить историю России: вдруг бы глянув открыто, улыбнувшись широко, руки депутатам пожимая по-мужски, да даже взойдя

быстро на думскую трибуну под свой же холодный длинный портрет и оттуда с широкой душой открывшись российским подданным /.../. Но ещё со смертью Александра III умерла энергия династии и её способность говорить открытым полным голосом» [XIV,328]. Даже императрица Александра Федоровна упрекает своего царственного супруга за то, что он, призванный защищать ее «в грозе и гнев», «не защищал её даже тогда, когда, в старой Ставке, Николаша с императорскими офицерами и великими князьями обсуждали, как живую, царствующую, нераскоронованную императрицу — запереть под замок, как вещь, как зверя» [XIV,542]. Ее призыв к мужу – это призыв к активной деятельности, к решительности: «Будь твёрдым и внушай страх, ведь ты мужчина! Будь как железо. Дай почувствовать им всем твою волю и решительность! Хвати кулаком об стол! Будь хозяином! Правит царь, а не Дума! Будь Петром Великим, Иоанном Грозным, императором Павлом — и раздави их всех под собой! Будь львом против малой кучки негодяев республиканцев! Идёт война — и в это время внутренняя война есть государственная измена...» [XIV,536].

В призыве царицы возникают два имени, столь важные для Солженицына в его понимании роли решительного поступка в контексте исторического процесса. Речь идет о Петре I и Иване Грозном. К Петру I Солженицын относится отрицательно, видя в его деятельности лишь силу, расколовшую Россию и русский народ на части, способствующую секуляризации русского общества и западнизации русской культуры: «я отталкиваюсь от Петра за то, что он церковь подчинил государству.... Я Петра не принимаю потому, что насильственными методами сокрушал и культуру древней жизни, и мироощущение нашего народа...» [II,III,300]. По мысли писателя, высказанной им в работе «Русский вопрос к концу XX века», «Пётр был не реформатор, – а *революционер*» [II, I,621]. С учетом отрицательной оценки революции как явления становится очевидной и негативная оценка деятельности Петра I как исторической личности. При этом саму личность Петра как источник максимально деятельного начала

Солженицын оценивает достаточно высоко. В частности, трагически погибшего председателя совета министров Петра Столыпина, к исторической фигуре которого писатель относится с нескрываемой симпатией, а в активности его видит синтез духовности и решительности, Солженицын сравнивает именно с Петром I: «Это опять был Петр над Россией – такой же энергичный, такой же неутомимый..., такой же преобразователь, но с мыслью иной, и тем отличаясь от императора Петра» [XII,223]. Николай II, этот милый, добрый, мягкий человек, порочен, так как нерешителен в своей деятельности: «Может быть, все предшествующие цари романовской династии были нравственно ниже Николая II, – и конечно Пётр, топтавший народную душу, и себялюбивая Екатерина, – но им отпустилось за то, что они умели собою представить необъятную силу России» [II,I,471]. Даже Иван Грозный с его, скажем так, неоднозначной с этической точки зрения деятельностью в контексте истории заслуживает у Солженицына оправдательный приговор: «...террор Ивана Грозного ни по охвату, ни тем более по методичности не разлился до сталинского во многом из-за покаянного опамятования царя» [II,I,60]. Иван IV был решителен в своих поступках, а христианская категория раскаяния, по Солженицыну, является нравственным основанием его авторитарного правления. Заметим, что писатель является во многом сторонником авторитарного правления, но при условии, что оно основано на человеколюбии « – и не к близкому к своему окружению, но искренне – ко всему своему народу» [II,I,183].

Николая II Солженицын характеризует как «христианина на троне», подчеркивая в своих «Размышлениях над Февральской революцией», что «монархия – сильная система, но с монархом не слишком слабым» [II,I,470]. Один из любимейших писателем вымышленных персонажей «Красного Колеса» – полковник Воротынцев, узнав об отречении, потрясенно думает: «Что же делать... Христианин... Слишком христианин, чтобы занимать трон. Каким был, таким и уходил. Значит, не просто он заклинал тысячу раз о любви к России – но вот для нее потеснился готовно и сам» [XVII,581]. И

если в «Красном Колесе» как в сложном художественном целом образ Николая II столь же объемён и сложен, а автор предоставляет все-таки право любому человеку, в том числе и монарху, сделать свой выбор и объясняет этот выбор со всей мотивированностью и психологической глубиной, то в «Размышлениях» Солженицын однозначно и бесповоротно утверждает, что решительные действия царя и армии могли предотвратить и революционную катастрофу, и гражданскую войну, и последующий террор, и гибель миллионов, могли изменить судьбу России: «Слабый царь, он предал нас. Всех нас – на всё последующее» [П, I, 477]. Так, Николай II, «христианин на троне», порочен, так как нерешителен в своей деятельности.

Кроме главного недостатка – нерешительности, у Николая II, по мысли Солженицына, был удивительный «противодар – притягивать к себе ничтожества и держаться за них» [П, I, 466] и при этом неумение объективно оценивать талантливых людей. Не оценил Николай II по достоинству талантов и масштабов личности Столыпина, Коковцева, Кривошеина, Маклакова, но при этом совершил трагическую ошибку – поставил во главе войск генерала Иванова, о котором в главе 296 «Марта Семнадцатого» сказано кратко, пословицей: «Борода Минина, а совесть глиняна».

В системе историософских воззрений Солженицына в конце концов возникает интересная историческая аналогия, поднимающая на поверхность очень сложную проблему наследования монархической власти. Можно сказать, что в творчестве Солженицына складывается своеобразная историософия поступка, запускающая механизм аналогового мышления. Николай II, «кроткий, чистый, почти безупречный» человек с «крошечной волей» [П, I, 471], сравнивается с царем Федором Иоанновичем, причем это сравнение возникает и на уровне восприятия художественного произведения – драматической трилогии А. Толстого: «Пронзительно верна разработка царя Федора. Получился – из самых значительных образов русской литературы. /.../ И пророчески предвосхищает Николая II (последний царь

первой династии – и последний царь второй)»¹. При этом Солженицын, цитируя А.Толстого, приводит ключевые слова царя Федора:

А я —

Хотел добра, Арина! Я хотел

Всех согласить, всё сгладить — Боже, Боже!

За что меня поставил Ты царём!

На вопрос о том, в чем суть монархии и что делать, если случайностью рождения на трон попадает человек, который по своему характеру не может править так, как необходимо, Солженицын отвечает словами вымышленного персонажа «Красного Колеса» – профессора Ольды Орестовны Андозерской, которая, в свою очередь, по воле автора озвучивает идеи известного философа И. Ильина. Андозерская заявляет, что «монархия вовсе не делает людей рабами, республика обезличивает ещё хуже», что «случайность рождения – уязвимое место.../.../ А затем: случайности рождения исправляются с детства – подготовкою к власти, направленностью к ней», при этом монарх должен метафизически понимать свою власть как исполнение высшей воли. Особо при этом выделяется статус помазанничества монарха. Он «выражает ту достаточную реальность, что *не люди* его избрали, назначили, и *не сам* он этого добивался... При воцарении первого члена этой династии некий перст Божий... на Руси был». Наконец, «помазанник, и только он, может перешагнуть и закон. Сердцем. В опасную минуту перешагнуть в твердости. А иной раз – и в милосердии. И это – христиане *закона*» [XIII, 404-407].

Для Солженицына как для художника и верующего человека чуждо и неприемлемо непотивление злу насилем. Человек, действующий в истории, не должен уступать злу не только духовно-нравственные ценности и человеческую душу, но и земную реальную твердь и повседневную жизнь. При этом он должен верить и действовать. В этом, по Солженицыну,

¹ Солженицын А.И. Алексей Константинович Толстой – драматическая трилогия и другое: Из «Литературной коллекции» // Новый мир. – 2004. – № 9. – С. 139.

– суть взаимоотношений человека и истории и залог органичного и поступательного исторического процесса. Проблема же того, что «двойное жанровое подчинение солженицынского текста – попытка писателя быть одновременно историком и художником – приводит к тому, что художник явно побеждает»¹, по сути, снимается утверждением особого, историософского в своей основе, модуса художественного мышления писателя.

Если анализ историософской «стратегии» Солженицына, реализованной в образе Николая II, конкретно-исторического персонажа, позволяет говорить о художественном воплощении авторской историософии монаршей власти, то есть конкретного аспекта проблемы взаимоотношения человека и истории, то исследование образов вымышленных персонажей с точки зрения способов воплощения авторской историософской концепции дают возможность настаивать на крайней сложной, развернутой и многозначной художественно-историософской «стратегии» автора.

Действительно, в повествовании, при всем огромном количестве действующих лиц, особую нагрузку несет на себе ряд вымышленных персонажей, в контексте развития образов которых автор имеет определенную художественную свободу. Будучи в большей или меньшей степени плодом художественного воображения, подобные персонажи являются не только связующим элементом однозначно художественных (в противовес активно документальному началу), максимально романно-выраженных координат текста, но и позволяют автору включить в фактуру таких образов множественные аллюзивные пласты смыслов, отражающих суть историософской «стратегии» Солженицына в «Красном Колесе». Более того, автор пересекает судьбы подобных персонажей, наталкивает их друг на друга, создавая в своем произведении линии скрещивающихся судеб, столь характерные для традиционно романного развития событий.

¹ Гаркавенко О.В. Христианские мотивы в творчестве А. Солженицына. – С. 20.

Таким «излюбленным» героем и становится Павел Иванович Варсонофьев – «один из самых привлекательных персонажей», «”рупор” авторского голоса», объективирующий жизненный и духовный опыт писателя (А. Урманов), являющегося искренне и глубоко верующим христианином. Этот образ философа-идеалиста и мистика вместе с двумя другими вымышленными персонажами – полковником Георгием Воротынцевым (героем-рыцарем) и Саней Лаженицыным, прототипом которого был отец писателя, как бы духовно «закольцовывает» огромное по объему и по содержанию произведение, оставляя тем самым малый луч надежды на восхождение из бездны революции.

Все без исключения исследователи «Красного Колеса» утверждают, что прототипом Павла Ивановича Варсонофьева – звездочета, как называют его «русские мальчики» Саня и Костя, – является русский философ, правовед и социолог Павел Иванович Новгородцев. Заметим, что при этом данного героя относят к разряду вымышленных образов¹, вымышленных персонажей, полностью являющихся «плодом художественного творчества»². Варсонофьев, как и его прототип, профессор Московского университета, занимается правом («...вот, например, всеобщее избирательное право – это здоровое понятие или нет?» [XVIII,12]), идеалист («В Милюкове отсутствует созерцательная глубина, в нем нет сознания выше позитивистского, и вот эта ограниченность дает ему напор быть политическим вождем» [XIV,546]), состоял в рядах «Союза освобождения», был членом партии кадетов («Да всего десять лет назад Варсонофьев был в их крикливой, мелочной толпе.... Вполне искренне был горячим депутатом Второй Думы – и еще не усумнялся в жаре борьбы» [XIV,550]). Вся историософская доминанта его размышлений основывается на идее П. И. Новгородцева о том, что «в центре построений общественной философии должна быть поставлена *не будущая гармония истории, не идея добра, а вечный идеал добра*, ибо не в связи с будущим, в

¹ Гуськов В.В. Указ. соч. – С. 12.

² Клеофастова Т.В. Художественный космос эпопеи Александра Солженицына «Красное Колесо». – Киев, 1999. – С. 19.

связи с вечным получает значение и оправдание каждая эпоха», а «центром и целью нравственного мира является человек, живая человеческая душа»¹. О концепции общественного идеала философа-Звездочета упоминает друг Сани Лаженицына Костя Гулай в 55-й главе «Октября Шестнадцатого». Наконец, Варсонофьев – веховец («...что группа их 8 лет назад предсказывала в философском сборнике – ни тогда никого не убедило ни сейчас никому не вспоминалось» [XVIII,578]). Интересно, что философский сборник, о котором идет речь, это «Вехи» (1909), концепцию которого П. И. Новгородцев лишь принципиально поддерживал, участвовал же он в сборниках «Проблемы идеализма» (1902) и «Из глубины» (1918). Это художественное смещение важно, потому что Солженицын приписывает «Вехам» пророческую глубину и выражает сожаление, что эта книга не нашла сочувствия читающей публики, не повлияла на развитие событий в России. «Пронзительно верно!» – так отзывается о сборнике Саня Лаженицын, отходящий от толстовства. В замечаниях ко второму тому «Октября Шестнадцатого» Солженицын пишет, что изменил имя одного из генералов, «чтоб открыть себе нужный простор». Для чего? Для вымысла, который необходим автору для того, чтобы реализовать не столько историографию событий, сколько свою историософию.

Впервые Павел Иванович Варсонофьев появляется в первом Узле повествования – в «Августе Четырнадцатого» (гл.42) в знаменитой сцене беседы «”русских мальчиков” из романов Достоевского» (Т. Клеофастова) с профессором на тему «вечных» вопросов, в частности, о смысле истории. Звездочет Варсонофьев практически слово в слово проговаривает авторскую точку зрения о сути исторического процесса: «...история есть результат взаимодействия Божьей воли и свободных человеческих волей./.../ История иррациональна для нас, мы её по-настоящему понять не можем. Но что безусловно мы признаем: что жизнь – органична и должна развиваться так, как растёт дерево, как течёт река. А всякий перерыв её – болезнен,

¹ Новгородцев П.И. Об общественном идеале. – М., 1991. – С. 67.

неестествен. Революция и есть такой перерыв» [П,Ш,325]. При этом Солженицын не упрощает образ этого героя, но, скорее наоборот, максимально его улубляет, наполняя скрытыми аллюзиями.

В первую очередь, обращает на себя внимание фамилия этого персонажа – Варсонофьев, которая явно образована от имени Варсонофий. В принципе, это фамилия русского дворянского рода, но в контексте столь актуальных для Солженицына романов Достоевского, этимология этой фамилии приобретает новую смысловую наполненность. В романе «Братья Карамазовы» изображен монастырь, прообразом которого явилась для автора Оптина пустынь. В контексте старчества упоминается Достоевским и старец Варсонофий: «...жива была таковая же память и о преставившемся сравнительно уже недавно великом отце иеросхимонахе, старце Варсонофии – том самом, от которого отец Зосима и принял старчество и которого, при жизни его, все приходившие в монастырь богомольцы считали за юродивого»¹. Примечательно, что Саша и Костя вспоминают о Павле Ивановиче именно как о «чудаке-Звездочете», остальные над ним посмеиваются как над «чудаком несовременным». Но для художественного строя «Красного Колеса» более значим еще один возможный прототип Павла Ивановича Варсонофьева – Преподобный отец Варсонофий, оптинский старец, в миру Павел Иванович Плиханков (1843-1913). Именно старец Варсонофий приезжает к умирающему Толстому в Астапово вместо старца Иосифа, но его не допускает к писателю его окружение. Его путь в монастырь был долог и нелегок: в миру прошла большая часть его жизни – 46 лет. Он окончил кадетский корпус, служил на военной службе, впереди у него была блестящая карьера. Немаловажный факт: Павел Иванович дослужился до полковника, а именно в этом звании выведен на страницах «Красного Колеса» герой-рыцарь Георгий Воротынцев, своего рода духовно-деятельный двойник Варсонофьева (его голос как бы сливается с голосом философа в единую песню надежды в двух последних главах повествования),

¹ Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. Роман в четырех частях с эпилогом. – М., 1973. – С. 352.

воплощающий в себе нравственный идеал, который до конца сохраняется в русском офицерстве. Интересно, что старец Зосима, прототипом которого в «Братьях Карамазовых» стал отец Амвросий, с которым и общался Достоевский при посещении Оптиной пустыни, в романе в прошлом тоже «был военным» и «впервые начал иноческий подвиг свой в одном бедном, малоизвестном костромском монастыре»¹. «Сторонушка костромская» – это родина полковника Воротынцева, совершающего духовные подвиги иного рода; это также очень важная для историософии автора система духовно-географических координат.

Мотив старчества интересно реализует себя в образе философа Варсонофьева. Он старик с характерной внешностью, отличающейся «ужатостью и головы и всей фигуры», что является отличительной чертой при изображении святых на русских иконах, живет один в доме, где «там, на хорах, стоял на столе без скатерти огромный самовар», а через окно видно «плечо церквушки Власия». При первом разговоре с «русскими мальчиками» он выставляет «длинный белый палец свечою». У него блестящие темные глаза, сияющие из «пещерных впадин». Внутренняя духовная просветленность этого персонажа последовательно реализуется в мотиве света, исходящего от него («так двумя светами и наслеживал», у него «седо-светлая узкая голова со светящимся бобриком», «свечи тревожных глаз»), и в мотиве веры в чудо («чудо их знакомства и сближения – был свет, свет десятикратный против всех нескладностей»). Солженицын, для которого основной причиной обвала государства в пропасть революции является потеря веры в Бога, актуализирует мотив чуда именно в последнем Узле повествования. И если для Милюкова в главе 157 чудо невозможно по вполне понятным причинам, то возможность чуда для Сани и Ксении (будущих родителей автора) объясняет Варсонофий в главе 180: «Для Небес чудо всегда возможно. Но сколько доносит предание, не посылается чудо тем, кто не трудится навстречу. Или скудно верит» [XX,532]. Внутренняя

¹ Достоевский Ф. М. Указ. соч. – С. 307.

зеркальность этих двух глав подчеркивается и интересным образом двери. Милюков, по сути, получая отставку во Временном правительстве, одинокий, уходит из здания, и «стук двери – отметил конец первой эпохи Российской Революции». Перед звонящими в дом Варсонофьева Саней и Ксенией дверь открывается, а потом и вовсе распахивается – к духовному ученичеству в символическом смысле: «Стучащему да откроется». Причем эту дверь автор описывает со всеми подробностями дважды – в гл. 73 «Октября Шестнадцатого» и в гл. 180 «Апреля Семнадцатого». Ручка на этой двери «синестеклянная», синяя, того же цвета, что и скатерть в доме философа. Синий цвет, или лазурь, «по учению византийских мистиков, передавала цвет божественного ума, погруженного в созерцание своей сущности. Согласно Исааку Сирину, чистота ума совершенного человека уподоблялась “небесному цвету”»¹. А философ-Звездочет и представляет собой образ такого человека.

Характеристика топоса существования Варсонофьева не менее многозначна и многослойна с точки зрения наполняющих ее аллюзий, как и сам образ Павла Ивановича. Художественное пространство существования данного героя крайне актуализировано образом дома. Варсонофьев уже 61 год живет в своем старом «деревянном особнячке», при этом особенно важным является его местоположение, так как номинация адреса Павла Ивановича автоматически запускает механизм действия крайне интересной для интерпретации этого образа аллюзии. Дом философа-звездочета находится в районе Арбата, «у Сивцева Вражка в Малом Власьевском» [XX, 527]. Ключевые слова – «особнячок» у Сивцева Вражка с проживающим в нем интеллектуалом-интеллигентом – включают в контексте художественного целого «Красного Колеса» систему смысловых координат другого романа с четко выраженной, по замечанию Т. Фоминых², историософской «стратегией» автора – романа М. Осоргина «Сивцев Вражек». Варсонофьев,

¹ Голейзовский Н., Ямщиков С. Рублев и его школа // Рублев и его школа. Образ и цвет. – М., 1978. – С. 3.

² Фоминых Т.Н. Первая мировая война в прозе русского зарубежья 20-30-х годов. – М., 1997.

выражая во многом позицию автора, рассуждает в «Красном Колесе» совершенно вне рационалистических установок о всеобщей тайной связи вещей, о непостижимости для человеческого разума сути истории, которая «растёт как дерево живое. И разум для неё топор» [XI,410]. М. Осоргин в своем романе, посвященном событиям первой мировой войны и революции, также противопоставляет природное рациональному, привнося тот же возможностный модус в свои рассуждения о причинах войны: «Этого могло и не случиться. Но тогда случилось бы что-нибудь другое. /.../ Солнце творило историю, человек писал к ней комментарий, но творцом истории считал себя»¹. С другой стороны, исследователи не раз отмечали особую роль органично введенного в повествовательную ткань романа «Сивцев Вражек» образа ласточек, трактуя его как некий символ надежды: «В заключительной главке вера в то, что ласточки непременно прилетят, греет душу не только старого орнитолога, но и автора»², в последних главах заключительного Узла «Красного Колеса» Саня Лаженицын и Ксенья идут в гости к Варсонофьеву: «Все эти дни такая солнечна и тёплая стояла погода, ... уже четыре дня как прилетели ласточки, начинают цвести одуванчики» [XX,527]. Так же, как и в романе Осоргина, данный образ у Солженицына становится составляющей мотива надежды и веры в будущее. Именно этим ощущением проникается философ после посещения «молодой четы», именно этот мотив звучит в последних словах последнего Узла из уст Воротынцева: «Нет, впереди – что-то светит. Ещё не всё мы просадили» [XX,527]. Образ же Варсонофьева перекликается с образом старого профессора-орнитолога, который, как и Павел Иванович, ничуть не боится смерти, хотя умирать не собирается, очень похожа обстановка их особняков, наполненных книгами, для философа-звездочета также важны связи с онтологически-родовым бытием и враждебность по отношению к абстрактно-общей необходимости, искусственно создаваемой людьми через войны и революции. Но для образа

¹ Осоргин М.А. Времена: Романы и автобиографическое повествование. – Екатеринбург, 1992. – С. 8.

² Фоминых Т.Н. Указ соч. – С. 110-111.

Варсонофьева крайне актуальна христианская кода его духовной организации, когда как для автора «Сивцева Вражка» сомнительным является «выбор в пользу христианской веры»¹. Заметим, что имя М.Осоргина встречается в «Красном Колесе» и в контексте газетной 9-й главы, посвященной обзору прессы о Ленине за апрель 1917 года, где автор «Сивцева Вражка» недооценивает возможности большевиков и Ленина: «Ленинство – типичный продукт механического мышления.... /.../ ...народные массы его отвергнут» [XIX,102]. При этом обращает на себя внимание сама отрицательная оценка Ленина с точки зрения рационализма его природы.

Предположение об особом статусе духовной и душевной организации Варсонофьева подтверждается и тем, что именно с этим персонажем связан мотив вещего сна как божественной тайнописи, посланий «из каких-то неведомых Божьих глубин» [XVIII,576]. Вещие сны сняты и другим реальным и вымышленным персонажам, но только для данного персонажа этот мотив становится ключевым элементом его художественной содержательности. «”Сны анемподиста в Анапобожьи”. Так – приснилось ему, не кто-нибудь сказал это вслух, а – ясно вошло в сознание: что это его сны так называются...» [XVIII,576]. Анапобожье понимается героем как «Богов край», что касается значения слова анемподист, то в переводе с греческого *ανεμπόδιτος* может пониматься как «не встречающий препятствий». Греческий язык сна здесь, естественно, не случаен. Он реализуется как некий сакральный язык Божественной мудрости в православной традиции. Варсонофьев, соответственно, беспрепятственный путешественник по Божьему краю. Он единственный в состоянии понять суть и смысл происходящего именно в силу наделенности его особым духовным зрением: «...надо прожить, чтобы понять, что жизнь общества не сводится к политике и не исчерпывается государственным строем. Время, в котором мы живем, имеет бездонную глубину. Современность – только

¹ Фоминых Т.Н. Указ. соч. – С. 110.

плёнка на времени» [XIV,551]. Крайне интересен тот факт, что при знаменательной встрече с ребятами в августе 1914 года на их вопрос о возрасте Варсонофьев ответил: «Да считайте кругло пятьдесят пять» [XI,402], то есть год его рождения – 1859-й. Позже, в октябре 1916 года философ утверждает, что он родился «61 год назад», то есть в 1855 году. С одной стороны, можно предположить, что Солженицын, создавая Узлы в разные периоды своей жизни, мог и не заметить такой временной несостыковки, но автор, стремящийся воссоздать с такой феноменальной точностью все исторические события, чье повествование выверено буквально по часам, не мог допустить такой неточности. Возможно, что данное несоответствие сознательно допускается Солженицыным для особой художественной концептуализации идеи об относительности хронологии человеческой жизни в контексте Божественной временной вечности. Это предположение подтверждают и мысли Варсонофьева о смерти, которая его как истинно просветленного духовно не то что не пугает, «а, напротив, освобождалась какая-то великая свободная вертикаль, всю жизнь ему недоступная» [XX,554].

Мотив истинного и ложного старчества актуален для всей многотомной эпопеи Солженицына. Вот как автор характеризует «старцев Государственного Совета»: «Как ночная нежить, они узнавали своих по запаху и по уголькам глаз. /.../ Что же парило *над* ними? Показное православие (чтобы *как у всех*, они все регулярно отстаивали церковные литургии) да преданность Государю как лицу, от которого зависит служба. Как же могли они *не* проиграть России?» [XII,343]. Бесами становятся у Солженицына не только революционеры и террористы, но и бездуховные чиновники. В главе 38 «Октября Шестнадцатого» Воротынцев, встречая своего давнего знакомого Свечина, выясняет, что тот ушел от своей жены, так как она связалась со Старцем – Распутиным. Генерал-майор Свечин аргументирует свою позицию следующим образом: «Молиться — церковь есть....Нужны обязательно старцы — езжай в Оптину. Да там, видишь,

старцы не те» [XIV,12]. Владимир Соловьев, с которым Достоевский посещал Оптиную пустынь в 1878 году, записал со слов писателя о его замысле: «Церковь, как положительный общественный идеал, должна была явиться центральной идеей нового романа или нового ряда романов, из которых написан только первый – “Братья Карамазовы”»¹. Проблема общественного идеала – это и одна из центральных проблем творчества общепризнанного прототипа Варсонофьева – П. И. Новгородцева, который в последний период своей жизни активно эволюционировал к православию и считал, что такие принципы православной веры, как взаимная любовь всех во Христе и чувство всеобщей и всецелой взаимной ответственности, позволят создать национальное государство, объединяющее общество на началах подлинно правовых и нравственно-христианских. "Апостол Павел, прозирая наше время, пишет: "течение скончах, веру соблюдох". Значит, это очень трудно ... Деточки, берегите святую веру, это неоценимое сокровище, с ним войдете в Царство", – наставлял в начале прошлого века старец Варсонофий. Солженицын, для которого главной опасностью для человечества видится бездуховность, создает в «Красном Колесе» многослойные объемные образы, анализ которых позволяет выявить основные приемы и позиции авторской художественной историософии, организующей сложное повествовательное целое произведения, в центре которого – судьба России.

Образ Оптиной пустыни опосредованно возникает в повествовании в контексте того идейно-художественного диалога-противостояния, который ведет Солженицын с автором «Войны и мира». Как известно, Л. Н. Толстой несколько раз приезжал в Оптину. В свой третий приезд в пустынь в феврале 1890 году Толстой побывал у «...старца Амвросия, разговаривал с ним о разных верах». После этой беседы в дневнике Лев Николаевич пишет: «Амвросий жалок...до невозможности», «учит...и не видит, что...нужно»².

¹ Соловьев В.С. Три речи в память Достоевского // Соловьев В.С. Литературная критика. – М., 1990. – С. 44.

² Толстой Л.Н. Дневник 1890 г. // Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Репр. воспроизв. юбил. изд. 1928-1958 гг. – М., 1992. – Т. 51. – С. 23.

Амвросий, в свою очередь, о Толстом скажет: «Горд очень». Тогда же Толстой запишет о том общем впечатлении, которое произвели на него монахи Оптиной пустыни: «Горе их, что они живут чужим трудом», «...монастырь – духовное сибаритство»¹. В беседе Варсонофьева с ребятами философ утверждает: «Кто мало развит – тот заносчив, кто развился глубоко – становится смиренен» [XI,408]. Имеется в виду, конечно, не Толстой. Хотя целый блок идей писателя подвергается критическому переосмыслению на протяжении всей главы. Но проблема духовного развития и смирения важна для всего концептуального поля «Красного Колеса». В главе 5 «Октября Шестнадцатого» отец Северьян, полковой священник, который напоминает философа Варсонофьева своими глубокими темными блестящими глазами и подвижными бровями, учит Саню Лаженицына: «Толстого завела – гордость. Не захотел покорно войти в общую веру. Крылья гордости несут нас за семь холодных пропастей./.../ Из главных духовных приобретений личности – усмирять себя. /.../ Этого достижения – смирения, не заменят никакие этические построения» [XIII,65]. Так, в своих рассуждениях священник полностью повторяет слова Оптинского старца о гордыни Толстого. Мысль же Толстого о монастырях как бы откликается практическим призывом одного из временных комитетов Тверской губернии, представленного автором в 103-й документальной главе «Апреля Семнадцатого» («по социалистическим газетам»): «...мы все-таки крайне удивляемся молчанию как прессы, так и всех передовых групп, о привлечении всех монастырей России к передаче своих капиталов в распоряжение народа. Несколько столетий там стекались народные копейки и лежат до сего времени совершенно не использованными...» [XX,82].

На мысль еще об одном возможном аллюзивном прототипе образа Варсонофьева наводят и письма Константина Леонтьева, духовником которого и был знаменитый оптинский старец отец Амвросий. Философ, который в 1880-е годы приобретает дом за оградой Оптиной Пустыни и

¹ Там же.

переезжает туда, в одном из писем к своему другу призывает читать Евангелие «сквозь стекла» Отцов Церкви, называя при этом кроме всех прочих имен и Варсонофия Великого, палестинского отшельника, жившего в 5-6 вв. и весьма почитавшегося на христианском Востоке¹. Солженицын изображает Варсонофьева как человека одинокого, хотя у него есть и жена, и дочь, но он существует как бы монахом-отшельником в миру, полном бурными событиями, которые оцениваются им как «не главное». При этом Павел Иванович достаточно активен в социальном смысле, но его внутренняя жизнь являет собой более ценностную систему координат: «Пока он сидел невылазно в своём дряхлом домике, глубоко размышлял, видел тайные сны, слушал через форточку обезумелый колокольный звон — он и сам был богаче и предполагал богаче мир вне себя» [XVIII,12]. В том же своем письме К. Леонтьев призывает молиться и, веря во Христа, верить и в дьявола: «Дьяволу это очень удобно, что люди не хотят признать его...»². Варсонофьев в своих снах, которые составляют важную часть его жизни и которые он даже регулярно записывает, признавая их значимость, отчетливо понимает, когда его «путает нечистая сила: не хочет, чтобы люди узнали важное глубинное известие» [XVIII,9], что касается реалий происходящего, то, например, о революционной прессе Павел Иванович отзывается однозначно – «нельзя кадить зверю» [XX,531].

С образом Павла Ивановича Варсонофьева концептуально связана еще одна реально существующая историческая личность, которая фигурирует в «Красном Колесе» и которой автор явно симпатизирует. Это «виднейший и первейший *земец* Дмитрий Николаевич Шипов», появляющийся в повествовании в обзорной 7-й главе «Кадетские истоки» второго Узла. Автор, уподобляясь читателю, делает такой комментарий: «Душевная чистота, внимающая мягкость, основательность мысли и твердость поведения – обдают и современного читателя со страниц его медлительных

¹ Неизданные письма Константина Леонтьева // Звезда. – 1993. – № 3. – С. 147.

² Там же. – С. 147.

записок» [XIII,85]. Реально произнесенные речи Шипова практически дублируют высказывания философа Варсонофьева, или автор сознательно в контексте вымышленного образа повторяет эти мысли, не надеясь на самоотверженность читателя, к которой он сам и апеллирует, предвосхищая обзорные главы. Основные тезисы Шипова таковы: «Смысл нашей жизни – творить не свою волю, но уяснить себе смысл миродержавного начала./.../ Рационализм...повышенно внимателен к материальным потребностям человека и пренебрегает его духовной сущностью» (мысль Варсонофьева об иррациональности миропорядка) [XIII,83]; «...именно власть развращает человека, – и тем сильнее, чем духовно слабее властвующий» [XIII,84] (у Варсонофьева «власть – это страшный дар», «...когда государство разваливается – ...надо его спасать» [XX,532]); «Чем менее просвещен человек умственно и духовно, тем с большей самоуверенность и легкомыслием он готов разрешать самые сложные проблемы жизни, чем большим развитием ума и духа обладает человек, тем осторожнее и осмотрительнее относится он к устройению жизни общественной и частной» [XIII,88] (в разговоре о скачке как об изменении существующего строя Звездочет комментирует: «...это мировой всеобщий закон: заносчивость – первый признак недостаточного развития. Кто мало развит – тот заносчив...»); о Миллюкове: «...в нем слабо развито религиозное сознание, то есть сознание нравственного долга перед Высшим Началом и перед людьми, а потому, стань он премьером, его политика вряд ли способствовала бы духовному подъему населения» [XIII,99] (те же недостатки замечает в Миллюкове и Варсонофьев в «Октябре Шестнадцатого»). Солженицын комментирует: «Оппоненты из большинства за то называли его славянофилом..., – но так усвоено было полувеком раньше (да и полувеком позже), что всякий, кто хочет уклониться от прямого следования западным образцам... – есть *реакционер и славянофил*» [XIII,89]. То есть не интеллигент, потому что Варсонофьев рассуждает именно о таком типе людей: «И всякий, кто имеет *ретроградные* взгляды, – тоже у нас не интеллигент, хоть будь он первый философ» [XI,407]. Не интеллигент и отец Северьян, «духовное лицо», деятельность которого

«проходила в облаке насмешек и презрения от всего образованного слоя общества – не к нему только именно, но ко всей православной Церкви, ... из того же культурного слоя выйдя сам...» [XIII,68]. В деформации понятия интеллигенции видит Солженицын одну из причин русской катастрофы, так для автора решающие критерии интеллигенции связаны с душой, а не с образованием и с «культурным слоем». В своей статье «Образованщина», написанной в 1973 году, Солженицын утверждает, что интеллигенция – это «слой психический, а не социальный». Причем на формирование взглядов писателя, по его собственному утверждению, повлиял именно сборник «Вехи», одним из авторов которого и являлся философ Варсонофьев. Через призму его образа автор высвечивает определяющие координаты духовного мира истинного интеллигента. Во-первых, интеллигент, по мысли Варсонофьева, «...верит, что есть-таки в мире Добро и Зло, и тянется их различить», а «от революции люди ...потеряли всякий взгляд по высотам, подъёмность духа»; во-вторых, не подавляет в себе «бессознательное» [XX,553]. Сфера онейрических состояний, столь актуальная для образа Павла Ивановича Варсонофьева, как сфера бессознательной жизни духа оказывается в «Красном Колесе» одним из критериев проявления истинной интеллигентности, не говоря уже о том, что мотив сна порождает в «Красном Колесе» развернутую объемную систему символов как формы воплощения авторской историософской концепции. В смысле крайне интересны наблюдения С. Шешуновой над природой мистического сна Варсонофьева. Так, в марте 1917, в самые дни развала русской истории, Павлу Ивановичу снится сон, в котором он видит обряд «запечатления церкви», в другом сне ему является мальчик-Христос, «а в руках у него бомба! – ужасного взрыва для целого мира – и сейчас ... она взорвется!» [XVIII,575]. Эти образы – запечатленной церкви и Христа, по мысли исследовательницы, «связаны в эпопее с авторской историософией»¹. Суть же ее можно свести к пониманию автором хода истории как переплетения

¹ Шешунова С.В. Национальный образ мира в эпопее А.И. Солженицына «Красное Колесо». – Дубна, 2005. – С. 105.

разнонаправленных намерений и поступков огромного числа людей с действием Божественного Промысла: «Слово Провидение не хочется употреблять всуе. /.../ Я – убежден в присутствии Его в каждой человеческой жизни ... и в жизни целых народов. Только мы так поверхностны, что вовремя ничего не можем понять. Все изгибы нашей жизни мы различаем и понимаем с большим опозданием. Так, уверен я, когда-нибудь поймем мы и замысел о Семнадцатом годе» [П,II,503].

Таким образом, и образы конкретно-исторических, и вымышленных персонажей в контексте художественного целого «Красного Колеса» являются художественными способами реализации все той же авторской историософской «стратегии».

2.5. Историософская функция мотива в «Красном Колесе» (на примере мотива предсказания).

В контексте современного литературоведения разговор об особой авторской историософской концепции, последовательно реализуемой Солженицыным в художественном целом «Красного Колеса», является однозначно состоятельным именно тогда, когда речь заходит о той содержательной функции художественной формы, которая проявляется на уровне системе символически значимых образов, мотивов и т.д. Например, А. Урманов говорит о том, что «повествование...Солженицына строится не только на сюжетно-фабульном развертывании исторических событий и человеческих судеб, но и, в значительной степени, на ритмических повторах и ассоциативных связях, повторяющихся метафорах и символических образах, мотивах и лейтмотивах. /.../ Вычленение и анализ подобных мотивов позволяет более точно определить тип художественного сознания писателя, помогает лучше понять динамику авторского ценностного отношения к бытию, суть этико-философских взглядов, своеобразие

воплощаемой ... историософской концепции»¹. Данная точка зрения поддерживает нашу идею об историософском модусе существования «Красного Колеса» как художественного целого.

Напомним, что в данном произведении нет того традиционного сквозного сюжетного действия, а именно сама история и становится сюжетом. При этом, как утверждает, например, П. Спиваковский, «глубинный смысл исторической реальности, художественно воссозданной в эпосе “Красное Колесо”» (другими словами, суть авторской художественной историософии, воплощенной в произведении), – «сверхисторический и надполитический»². «Революция оказывается не только “горизонтальным” феноменом, но и, прежде всего, – “вертикальным”»³. Онтологическая вертикаль событий задается за счет построения автором сложной системы развертывания символических образов и мотивов. В этой связи все эти мотивы кажутся свободными, то есть не включенными в систему причинно-следственной фабулы, но, если учесть, что в основе сюжета – авторская историческая онтология, то динамичность таких мотивов становится очевидной. Переплетаясь между собой, они «образуют разветвленные в композиционном отношении» «сложные иерархические структуры»⁴, анализ которых позволяет понять своеобразие воплощаемой в произведении историософской концепции.

Вместе с тем в литературе о «Красном Колесе» система онтологических образов и мотивов, являющаяся одним из важнейших элементов художественной структуры этого произведения, исследована не полно. Так, например, в работе Н. Щедриной⁵, рассматривающей «Красное Колесо» как исторический роман, один из разделов посвящен рассмотрению

¹ Урманов А.В. Творчество Александра Солженицына. – М. 2004. – С. 310.

² Спиваковский П.Е. Система онтологических символов в эпосе «Красное Колесо» // «Красное Колесо А.И. Солженицына»: Художественный мир. Поэтика. Культурный контекст. Международный сборник научных трудов. – Благовещенск, 2005. – С. 84.

³ Там же. – С. 84.

⁴ Урманов А.В. Указ. соч. – С. 311.

⁵ Щедрина Н.М. Проблемы поэтики исторического романа русского зарубежья (М. Алданов, В. Максимов, А. Солженицын) – Уфа, 1993. – С. 105-160.

мотивной структуры солженицынского повествования, однако вопросы о религиозно-онтологическом осмыслении выделяемых в этой работе мотивов в ней не ставится. Тем не менее, автором анализируется и ведущий образ-символ повествования – образ Колеса, и мотив «бесовщины», и столь важный для понимания авторской историософской «стратегии» мотив «русского фатума», и мотив самоубийства, и мотив маскарада с его смысловым центром – революцией.

Будучи крайне сложно организованной и многозначной, система образов и мотивов «Красного Колеса» является во многом открытой для интерпретации. При этом практически любая попытка обращения к анализу того или иного символического мотива в этом произведении так или иначе выводит исследователя на уровень анализа авторских принципов художественно-интеллектуального осмысления историософских проблем, пополняя их список и привнося смысловые коррективы. Так, П.Спиваковский, выделяя в «Красном Колесе» как в полифонической художественно-документальной исторической хроникальной эпопее ряд онтологически значимых мотивов, называет символические мотивы Вавилонской башни и мирового колодца пространственно симметричными мотивами, которые «...указывают не только на конечную бессмысленность антропоцентрического бунта против Бога, а также на онтологическую неизбежность возмездия и мучительной гибели самого бунтующего человека...»¹, мотивы солнечного затмения, который «...может быть осмыслен и как ниспосланное свыше предвестие семи десятилетий тоталитарного коммунистического правления в России»², мотив псевдопасхи («...связан с забвением Бога и предпочтением сиюминутных земных благ исполнению Его воли...»³) и гуннов, а также символический мотив руки, тесно связанный в творчестве Солженицына с проблемой взаимоотношений человека и Бога. В свою очередь, А. Урманов анализирует в «Красном

¹ Спиваковский П.П. Указ. соч. – С. 51.

² Там же. – С. 75.

³ Спиваковский П.П. Указ соч. – С. 61.

Колесе» мотив разрубания, рассечения, раскалывания и соответствующий ему образ топора, приводя свою интерпретацию к однозначному соответствию с историософской концепцией автора: «Образ топора... становится символично-концептуальным выражением историософских представлений автора, неоднократно в публицистических работах высказавшего мысль о том, что революционный джин, выпущенный для уничтожения одних, со временем неизбежно захватывает в уничтожение и других – тех, кто это готовил»¹.

В качестве одного из таких важных онтологических мотивов, дополняющего уже имеющуюся систему координат символических образов повествования и являющегося во многом репрезентативным для художественной системы «Красного Колеса», видится нами мотив предсказания, последовательно реализующийся в произведении Солженицына во всех его четырех Узлах и отражающий особое видение автором сути исторического процесса. Историософскую систему координат уже в «Августе Четырнадцатого» задает наиболее близкий к автору в мировоззренческом смысле герой – Павел Иванович Варсонофьев, или, как его называют Саня Лаженицын и его друг Костя, Звездочет: «История – иррациональна... У нее своя органическая, а для нас может быть непостижимая ткань. /.../ Законы лучшего человеческого строя могут лежать только в порядке мировых вещей. В замысле мироздания. И в назначении человека» [XI,410]. Эти законы, по мысли философа-звездочета, можно только «угадать», а «на главный вопрос и никто никогда не ответит» [XI,412]. В художественной ткани «Красного Колеса» мир ноуменальный, то есть та самая онтологическая вертикаль истории, выводящая к идее замысла мироздания, назначения человека и исторического события, реализуется в «Красном Колесе» в мире феноменальном, то есть реально-историческом, через знаки судьбы, вещие сны, предчувствия, гадания как варианты мотива предсказания.

¹ Урманов А.В. Указ. соч. – С. 329.

Мотив гадания как способа проникновения в будущее, в суть замысла, который необходимо «угадать», в своей непосредственно бытовой трактовке присутствует в эпизоде раскладывания пасьянса Аглаидой Федосеевной Харитоновой, начальницей гимназии, у которой жила Ксения Томчак (гл. 76 «Августа Четырнадцатого»). Волнуясь о судьбе сына Ярика, находящегося на фронте, мать тщательно раскладывает карты, задаваясь вопросом: «Судьба?.. Она и хотела узнать только это: судьбу, жизнь, письмо, будет ли еще одно? Но с тайными силами, кто распоряжаются этим всем – судьбой, жизнью, письмом, – Аглаида Федосеевна не знала путей контакта. Только вот через пасьянс... » [XII,474].

Тайные силы, Божий промысел, судьба с совершенной очевидностью и открытостью явлены герою-рыцарю «Красного Колеса» Воротынцеву. Лежа во фронтовом окопе, полковник размышляет о смерти и беседует с тем самым Ярославом Харитоновым: «...Я-то ничем не рискую, мне обеспечено остаться в живых, – усмехнулся Воротынцев Харитонову, лежа с ним рядом на животах, на одной шинели. /.../ А мне в Манчжурии старый китаец гадал. /.../ Нагадал, что на той войне меня не убьют, и на сколько бы войн ни пошел – не убьют. А умру все равно военной смертью, в шестьдесят девять лет. Для профессионального военного – разве не счастливое предсказание? /.../...в тысяча-девятьсот-сорок-пятом. Год, словно из Уэллса» [XII,48]. Истинность данного «счастливого» предсказания подтверждается уже за пределами повествования Солженицына, во второй части драматической трилогии писателя «1945 год» – в трагедии «Пленники», действие которой происходит в одной из контрразведок «СМЕРШ» «9 июля 1945 года от полуночи до полуночи» [XVIII,128] и где 69-летний Воротынцев, прошедший пять войн, начиная еще с японской, приговорен к повешению. В определенном смысле китайское гадание Воротынцева можно считать единственным относительно счастливым предсказанием в повествовании. Всем остальным героям, духовно связанным с таинством Божьего промысла, явлены знаки, предсказывающие, с одной стороны, скорую трагическую развязку их личной

судьбы, с другой, знаменующие о вселенском масштабе предстоящей катастрофы – революции. Мотив трагического предсказания связан с образами генерала Самсонова, Николая II и императрицы, Столыпина, Козьмы Гвоздева, Варсонофьева, которым являются знаки судьбы, снятся вещие сны, звучат голоса и т.д. Показательно в этом контексте новогоднее гадание на воске в имении князя Львова (глава 590 «Марта Семнадцатого»), когда «вдруг почему то, необъяснимо, вся вода в тазу сразу окрасилась в красное. Вздогнули такому предсказанию. Столько крови прольется? И вот – пронеслась огненным вихрем великая революция..., – и все взоры обратились на Владимира Львова..., вознесло его и на обер-прокурорство, и в члены правительства, – он благодарил Провидение за такую судьбу» [XVIII,292]. Так предупреждения из мира ноуменального остаются либо неугаданными для не настроенных на мир Божьего промысла людей, либо угаданными, но бесполезными в своей очевидности; в повествовании возникает трагический мотив «предсказания Кассандры», который сам автор зачастую подкрепляет формой условного наклонения (если бы не убийство Столыпина, если бы не разгром русской армии в Восточной Пруссии, если бы не слабость царя и т. д.); другими словами, предсказаний можно избежать, угадав их как предупреждения, если предпринять необходимые меры, но реальность движется к абсолютной катастрофе. С другой стороны, даже самый верующий человек понимает ирреальность, неприменимость предсказаний, посланных, например, в снах. Так, Варсонофьев задается вопросом: «...зачем посылаются такие сны, вот ему, ещё кому-нибудь? Ведь о них невозможно объявить, на них невозможно сослаться, никого научить, ничего доказать» [XVIII,576]. В позитивистски настроенном мире послания из сферы «неведомых Божьих глубин» не воспринимаются должным образом.

В этом смысле в «Красном Колесе» автор интересным образом актуализирует внимание на фигуре Распутина, чья роль, с его точки зрения, в русской истории сильно преувеличена. Для Солженицына «Распутин как

личность не вызывает ... никакого расположения. У него слишком много пороков и крайностей. Но... он решительно протестовал против вступления России в войну» [II,III,311]. Именно его пророческое письмо, полностью приведенное автором в режиме документа в «Августе Четырнадцатого» как бы задает, с учетом знаний читателя о свершившейся истории, трагический тон всему повествованию: «Милай друг ещё раз скажу грозна туча над Расеей беда горя много темно и просвету нету. Слёс то море и меры нет а крови? что скажу? Слов нету неописуемый ужас. Знаю все от тебя войны хотят и верная не зная что ради гибели. /.../ Тут начало конца. /.../ Вот Германию победят а Расея? Подумать так воистину не было от веку горшей страдалицы вся тонет в крови. Велика погибель...» [XII,457].

Своего рода квинтэссенцией данного мотива является легенда о Сивилле, рассказанная Шингаревым и Минервиным Воротынцеву в ответ на его призыв не повторять историю Франции конца 18 века, то есть не допускать революции: «И кто не хочет читать Книгу Судеб в ее естественном порядке, тот *дорого* заплатит за последние страницы, за страницы развязки» [XIII,334]. Революция происходит, и цена оказывается действительно непомерной. Но это с абсолютной очевидностью ясно лишь автору повествования.

Интересную систему смысловых координат задают в «Красном Колесе» противопоставленные во многом друг другу два предсказания – уже упомянутое «счастливое» китайское гадание Воротынцеву и открытое министру Протопопову «проницательным предсказателем астрологом Перреном» будущее его жизни. Разведенные по принципу истинности и однозначности, эти предсказания знаменуют собой разные системы тайного знания, представленные в контексте противостояния Востока и Запада. Гадание китайского мудреца из Манчжурии, над которым сам полковник Воротынцев абсолютно не задумывается, а которое, в силу своеобразия своего духовного статуса военного человека, принимает как некую данность, не беспокоясь о личной судьбе, последовательно осуществляется в

реальности. Заметим, что императрица, которая духовно ощущает себя приближенной к миру Божьего промысла и для которой становятся трагически истинными все ее предчувствия и предсказания, в главе 72 «Октября Шестнадцатого» рассуждает о чудесах и необъяснимом и читает «книги о религиях индийской и персидской».

Вообще, в данной системе координат образ императрицы занимает особое место. Она абсолютно открыта «через веру» для мира таинственного, даже, судя по порой прорывающейся авторской иронии, чрезмерно, по-распутински хлыстовско, сворачивая порой в суеверие. Но именно с ее образом связан тот трагический пафос неизбежного мученичества, который возникает в последнем, предсмертном предсказании 107-летней старицы Марьи Михайловны: «Протянула высохшие руки: “Вот идёт мученица царица Александра!”» Благословила: “А ты, красавица, тяжёлого креста не страшись!” /.../ Почему – мученица? /.../ Значит, видела что-то. Всё – ко злу и к падению» [XV,281]. Драма царицы, собственно, как и драма царя, по верному замечанию Ю. Кублановского, это «драма человека умного и прекрасного и вместе с тем неспособного»¹.

В свою очередь, министр внутренних дел Протопопов, самодовольно представляющий себя Алквадом, некоей «роковой личностью, с роковой судьбой», интересующийся «всем миром психических явлений», обращается с просьбой погадать к астрологу-немцу Перрену, который «предсказал ему великое будущее» [XV,349]. При этом Протопопов не придает значения факту высылки астролога из России по подозрению в шпионаже в пользу Германии, пытается его вернуть и совершенно наивно доверяет всей рационально выстроенной Перреном версии его судьбы, расписанной по датам. Рок действительно настигает министра, который, к сожалению для него, слишком поздно осознает, в чем была его ошибка. Спасаясь в панике от ареста и от разъяренной толпы, Протопопов взывает, наконец: «Боже Всесильный, спаси меня!». И открывается истина предсказания: «Проколело его и подняло. Сидел

¹ Кублановский Ю.М. Императрица в повествовании «Красное Колесо» // Русское зарубежье в год тысячелетия крещения Руси. – М., 1990. – С. 410.

на кровати очумело. По новому стилю! – как же он не догадался? Астролог, конечно, говорил по новому стилю. И самые опасные дни его – 14-е, 15-е и 16-е – начинались завтра!.. Значит, бесполезна борьба, выхода нет» [XVI,178]. Совершенно ошибочно трактует в «Октябре Шестнадцатого» Николай II и предсказание еще одного немца – Вильгельма, которому царь совершенно неоправданно верил как другу: «Ведь вот, сбылось его давнишнее предсказание: ты – выйди на балкон, и народ на площади падёт на колени перед своим царём» [XII,457]. Именно за этой главой в свойственной автору стыковой манере и следует пророческое письмо Распутина, и в этом контексте для читателя очевидной становится правда «Божьего человека»: «Тяжко Божье наказание когда ум отымет. Тут начало конца» [XII,457].

Так, по мысли автора, способностью к некоторому «угадыванию» судьбы и будущего обладают лишь люди, духовно настроенные на общение с Богом, лишь им приоткрывается мистическая вертикаль событий, которую, к сожалению, им уже изменить не дано, хотя возможности были историей предоставлены. Именно философ Павел Иванович Варсонофьев в празднично-эйфорическом восприятии Февральской революции угадывает знамение будущей трагедии: «Все удивлялись, как сразу, без мрака, разразилось всеобщее ликование. И не видели, что ликование – только одежды великого Гора, и так приличествует ему входить» [XVIII,576]. Казалось бы, и Николай II очень верующий человек, но здесь возникает другая проблема. Для Солженицына крайне актуальна формула: «Делай, что должно, а там будь что будет». При этом данная толстовская идея для автора «Красного Колеса» лишена той фаталистической направленности, которая была свойственна историософским воззрениям автора «Войны и мира».

Итак, сложная система мотивов «повествования в отмеренных сроках» «Красное Колесо» дает возможность автору объемно и последовательно реализовывать свою художественную историософию. Конкретные же механизмы такой реализации нуждаются в своем дальнейшем изучении и типологизации.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В контексте современного литературоведения интерес к системе художественных координат творчества А. И. Солженицына совершенно очевиден. Являясь во многом знаковой фигурой рубежа веков, понять роль и значение которой можно, лишь определив его место в литературном процессе 20 столетия в целом, этот «последний великий русский» (Ю.Кублановский) всегда органично ощущал себя в контексте традиции всей русской литературы как единой художественной системы координат. Причем в своем художественном и публицистическом творчестве А. Солженицын всегда обращался к проблемам своеобразия русской истории и русской культуры, пытался осмыслить феномен русского национального характера, русского национального быта, спрогнозировать будущее России и определить ее место в мировой истории. Своего рода грандиозным художественным обобщением этого историософского по своей природе круга проблем стало «повествование в отмеренных сроках» «Красное Колесо», на изначальную историософскую интенцию которого обратили внимание и Н. Струве, и Ж. Нива. Споры о специфике художественного мышления автора как организующего начала всех уровней целого данного произведения, о специфике его жанровой природы привели нас к мысли о том, что данный текст может быть исследован в контексте традиций русской историософской прозы, т.е. того ряда прозаических произведений русской литературы, художественная система координат которых была так или иначе сформирована в поле притяжения авторской историософской концепции.

Этапом в развитии русской историософской прозы становится произведение А. Солженицына «Красное Колесо», созданное в рамках парадигмы художественного мышления автора, отличительной особенностью которого является историософская рефлексия. Тезис о том, что Солженицын – историософ, во многом снимает проблему слова писателя как «истины в последней инстанции», высказанной «человеком убежденным,

убедившимся и теперь убеждающим не себя – других»¹, примиряет оппозиционные точки зрения на природу творчества Солженицына как историка и художника. При этом специфической чертой творчества писателя можно считать присутствие в нем особой категории модальности в трактовке исторических событий, которая абсолютно не приложима, с точки зрения «правоверного» историка, к категориям свершившихся фактов. Это возможностное отношение к свершившемуся, знаменитое «если бы» писателя, за которое он порой практически оправдывается перед «чистой» наукой, условная модальность позволяют писателю выводить актуализированное в реальности историческое событие за рамки традиционных причинно-следственных связей, при этом возникает особый детерминизм, историософский по природе, формирующий авторскую схему развития сюжета российской истории. Вся история России для писателя – это своего рода событийно-временная сеть, в определенных местах которой Солженицын как бы стягивает своим историософским видением и знанием некий узел значения; связаны же эти узлы между собой «сквозной исторической ретроспективой-перспективой». При этом у Солженицына обнаруживаются две интересные особенности его видения истории. С одной стороны, это попытка найти систему причинно-следственных связей, исходя из авторского вектора смыслополагания истории, с другой – это тенденция к аналоговому мышлению, поиск смысла через сопоставления, сравнения, аналогии. Линейное, векторно-горизонтальное, ретроспективно-перспективное видение истории у Солженицына строго координируется вертикальным вектором смыслополагания, «историософской вертикалью», в основании которой – вера в Бога. Но не провидение предопределяет исторические события (и в этом смысле Солженицын не фаталист), но человеческий поступок. Проблемы, связанные с нарушениями в основании историософской вертикали, то есть в системе глубинных отношений человека и Бога, у Солженицына естественным образом влияют на

¹ Елисеев Н.Л. «Август Четырнадцатого» сквозь разные стекла // Звезда – 1994. – № 6. – С. 153.

горизонталь причинно-следственных связей исторической реальности, явленной в системе историософской парадигмы писателя через Узлы, в точках которых исторический процесс как бы сбивается с истинного пути. Смута 17 века, церковный раскол, усугубленный явлением Петра, а дальше колесо российской истории начинает свое стремительное качение к трагическим событиям 20 века. При этом вычерчивается некая спиралеобразная схема движения истории, в системе которой некоторые разведенные в горизонтали временного вектора исторические Узлы трагическим образом соотносятся по характеру событийности, находясь при этом в причинно-следственных отношениях.

Так, в контексте художественной историософии «Красного Колеса» возможностный модус авторской рефлексии истории напрямую связан с принципом узловой организации повествования, с ведущим образом-символом произведения – Колесом (например, мотив колеса как порочного круга, повторяемости, связан напрямую в художественной историософии Солженицына с идеей грядущей катастрофы российской революции), с системой художественных аналогий, возникающих как принцип организации отдельных образов, с художественной историософией поступка, проецируемой на отдельные персонажные образы произведения; данная историософская «стратегия» автора во многом проецируется и на проблему полифонии/стереофонии «Красного Колеса».

Композиционный принцип построения «Красного Колеса» как «повествования в отмеренных сроках» часто ассоциируют с тем методом уплотнения реальности, методом узловых точек, который сам автор обозначил как основополагающую ценностную характеристику любого литературного произведения. При этом принцип Узла, на наш взгляд, является главным принципом историософского мышления Солженицына, который в творчестве писателя родился не сразу. В качестве принципа осмысления большого исторического времени он вторичен по отношению к методу узловых точек, его формирование напрямую связано с процессом

эволюции авторского замысла. В принципе Узла необходимо видеть момент концептуализации истории автором, а в методе узловых точек – свойственную Солженицыну особенность художественного видения. При этом оба эти феномена художественного мышления писателя имеют свою традицию в русской литературе и связываются именно с осмыслением исторических явлений и формированием точек зрения историософского характера. Например, композиционный принцип Узла у Солженицына сопоставим с принципом циклизации романов в трилогиях Мережковского: в аспекте форм художественного времени цель преследуется одна – объединить большое историческое время в единое целое, исходя из определенной идеи и не отходя от максимальной опоры на факт.

Узел в повествовании Солженицына имеет по отношению к художественному целому еще и свою хронотопическую характеристику, так как в его основе лежит историософская концепция автора, которая в эстетическом объекте преобразуется в авторский хронотоп сжатости и концентрации истории. Разграничивая, вслед за М.М. Бахтиным, архитектурные и композиционные формы, следует заметить, что принцип Узла в его сопоставлении с принципом циклизации (в данном случае романной) является чисто композиционной формой организации словесных масс; ею осуществляется в данном эстетическом объекте архитектурная форма художественного завершения исторического события в авторской историософской концепции, для которой характерен возможностный модус существования истории. В этом смысле можно утверждать, что в сфере исторической романистики А.И.Солженицын, следуя за прозаиками начала 20 века, своим «Красным Колесом» продолжает разрабатывать коррелятивную пару: историософская концепция автора как архитектурная форма и принцип Узла (цикла) как композиционная. При этом отдельные Узлы повествования с композиционной точки зрения характеризуются тем же авторским хронотопом, который свойственен всему

повествовательному целому, но в данном случае авторский хронотоп нужно рассматривать в контексте «изображенного мира», а не «изображающего».

И специфические особенности историософского мышления Солженицына, и отдельные аспекты эволюции замысла «Красного Колеса», и композиционный принцип Узла, и способы организации хронотопических единств всего произведения и отдельных его частей – весь этот круг проблем так или иначе выводит нас к вопросу о природе жанрового феномена «повествования в отмеренных сроках». Учитывая весь имеющийся спектр жанровых определений произведения, принимая во внимание идею Ж. Нива о том, что «Красное Колесо» – это несложившаяся эпопея, то есть антиэпопея, в которой тема победила автора, и опираясь на концепцию Л. Колобаевой о жанровом феномене антиэпопеи в русской литературе, мы предлагаем рассматривать в качестве возможного варианта жанровую природу «повествования в отмеренных сроках» именно как антиэпопейную, настаивая на том, что для А. Солженицына (как, например, и для А. Белого в его романах о Москве) антиэпопейное начало есть осознанная форма реализации его историософской парадигмы художественного мышления. Впрочем, в контексте сложившейся ситуации с жанровой парадигмой нужно признать некоторое удобство в использовании по отношению к произведениям типа «Красного Колеса» определения «эпопея», однако, на наш взгляд, необходимость определения «историософская» видится нам обязательной.

Авторское художественно-историософское начало последовательно реализуется в «Красном Колесе» на всех уровнях организации произведения. Данное утверждение вполне закономерно и для той сложной персонажной организации текста, которую предлагает Солженицын, не представляя в качестве центральной фигуру главного героя. При этом вся крайне разветвленная система персонажей на всех уровнях своей организации воплощает различные аспекты авторской историософской концепции. Так, на наш взгляд, не только вымышленные персонажи – рупоры авторских идей,

как, например, Павел Иванович Варсонофьев, становятся средством манифестации историософских позиций автора и его концепции личности, но и образы реально-исторических личностей, изображенных в произведении, в той или иной степени являются выразителями авторских историософских взглядов, так как изначальный художественный модус существования данного текста является историософским по своей природе. При этом рамки реально-исторического персонажа дают автору возможность конкретизировать свое историософское видение отдельных аспектов проблемы. Так, интересным способом реализации взглядов писателя на проблему человеческого поступка и его роли в истории стала именно личность Николая II, столь последовательно воплощенная в повествовании «Красное Колесо» и столь интересующая писателя на всем протяжении его творчества в контексте его историософских воззрений на природу власти вообще и царской – в частности. В свою очередь, анализ образа Павла Варсонофьева дает возможность продемонстрировать, сколь многозначны и сложны авторские приемы создания образа данного персонажа, призванного воплотить по максимуму историософскую «стратегию» автора. Так, например, сам поиск возможных прототипов этого героя (не только философ П. И. Новгородцев, но и Оптинский старец Варсонофий) выводит нас на уровень верификации точек зрения автора на проблему взаимоотношений человека и истории, человека и Бога.

Наконец, в «Красном Колесе» как в произведении, в котором нет того традиционного сквозного сюжетного действия, а именно сама история и становится самым сюжетом, онтологическая вертикаль событий задается за счет построения автором сложной системы развертывания символических образов и мотивов. В этой связи все эти мотивы кажутся свободными, то есть не включенными в систему причинно-следственной фабулы, но, если учесть, что в основе сюжета – авторская историческая онтология, то динамичность таких мотивов становится очевидной. Практически любая попытка обращения к анализу того или иного символического мотива в этом

произведении так или иначе выводит исследователя на уровень анализа авторских принципов художественно-интеллектуального осмысления историсофских проблем, пополняя их список и привнося смысловые коррективы. В качестве одного из таких важных онтологических мотивов, дополняющего уже имеющуюся систему координат символических образов повествования и являющегося во многом репрезентативным для художественной системы «Красного Колеса», видится нами мотив предсказания, последовательно реализующийся в произведении А.Солженицына во всех его четырех Узлах и отражающий особое видение автором сути исторического процесса.

Итак, «повествование в отмеренных сроках» А. Солженицына «Красное Колесо» представляет собой сложно организованное художественное целое, в основе принципов создания которого лежит четко организованная и последовательно воплощенная историсофская концепция автора, его феномен историсофского мышления. Знаменуя собой этап в развитии традиций русской историсофской прозы, данное художественное произведение является во многом новаторским и в плане принципов организации огромного по своим объемам исторического материала, и с точки зрения уравнивания в нем документального и художественного начал, и в контексте рассуждений о степени присутствия автора в повествовании.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александр Солженицын о своих книгах и о себе: Интервью журналу «Тайм» // За рубежом. – 1989. – 28 июля – 3 августа. – С. 21-23.
 2. «Написано кровью»: Интервью Александра Солженицына // Известия. – 2007. – 24 июля. – С. 9-10.
 3. *Солженицын А.* Алексей Константинович Толстой. Драматическая трилогия и другое: Из "Литературной коллекции" // Новый мир. – 2004. – №9. – С. 137-144.
 4. *Солженицын А.* «Голый год» Бориса Пильняка: Из «Литературной коллекции» // Новый мир. – 1997. – № 1. – С. 195-203.
 5. *Солженицын А.* «Петербург» Андрея Белого: Из «Литературной коллекции» // Новый мир. – 1997. – № 7. – С. 191-196.
 6. *Солженицын А.И.* Архипелаг ГУЛАГ. – М.: Советский писатель, 1989.
 7. *Солженицын А.И.* Бодался теленок с дубом: Очерки литературной жизни. – Париж: YMCA-Press, 1975.
 8. *Солженицын А.И.* Россия в обвале. – М.: Русский путь, 1998.
 9. *Солженицын А.И.* Собр. соч.: В 20 т. – Вермонт; Париж: YMCA-Press, 1978-1991.
 10. *Солженицын А.* Приемы эпоей: Дневник писателя // Новый мир. – 1998. – № 1. – С. 173-190.
 11. *Солженицын А.* Публицистика: В 3-х т. – Ярославль: Верхне-Волж. кн. изд-во, 1995-1997.
- ***
12. Август Четырнадцатого читают на Родине: Сборник статей и отзывов. – Париж: YMCA-Press, 1973.
 13. *Аксюциц В.* О понятии историософии // Интернет-журнал Сретенского монастыря // <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/040408120034> (08. 04. 04).
 14. Александр Исаевич Солженицын: Материалы к биобиблиографии. – СПб: Российская национальная библиотека, 2007.

15. *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1975.
16. *Бахтин М.М.* Литературно-критические статьи. – М.: Худож. лит., 1986.
17. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986.
18. *Белая Г.А.* «Фокусническое устранение реальности» (О понятии «роман-эпопея») // Вопросы литературы. – 1998. – № 3. – С. 132-201.
19. *Белая Г.А.* Дон Кихоты революции – опыт побед и поражений. – 2-е изд. – М.: РГГУ, 2004.
20. *Белопольская Е.В.* Роман А.И. Солженицына «В круге первом»: Опыт интерпретации. – Ростов-на-Дону: Изд-во ин-та массовых коммуникаций, 1997.
21. *Бердяев Н.А.* Русская идея. Судьба России. – М.: «Сварог и К», 1997.
22. *Блок А.А.* Страшный мир (1909-1916) // Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. – М., Л.: Гос. изд-во худ. лит., 1960. – Т. 3. – С. 7-63.
23. *Бобко Е.И.* Традиции Л.Н. Толстого в исторической романистике М.А. Алданова: автореферат дис....канд. филолог. н. – Саратов, 2008.
24. *Боровкова Н.В.* Проблема человека в художественной историософии М.Горького и Т. Манна: автореф....канд. филол. наук – Магнитогорск, 2006.
25. *Вайль П.Л., Генис А.А.* Поиски жанра А. Солженицыным // Октябрь. – 1990. – № 6. – С. 197-202.
26. *Виноградов И.И.* Солженицын – художник // Континент. – 1993. – №75. – С. 273-285.
27. *Гаркавенко О.В.* Христианские мотивы в творчестве А.И. Солженицына: автореферат дис....канд. филолог. н. – Саратов, 2007.
28. *Гегель Г.В. Ф.* Эстетика: В 4-х т. – М.: Искусство, 1968- 1973. – Т.3.
29. *Герасимова Л. Е.* Этюды о Солженицыне. – Саратов: «Новый ветер», 2007.
30. Год Солженицына: Анкета ЛГ // Литературная газета. – 1991. – №№ 8, 11, 14, 16, 18, 20, 22, 24, 26, 28.

31. *Голубков М.М.* Александр Солженицын: В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам. – М.: Изд-во МГУ, 2001.
32. *Голубков М.М.* Русская литература XX в. После раскола. – М.: Аспент пресс, 2001.
33. *Голубков М.М.* Творчество А.И.Солженицына как итог литературного столетия // А.И.Солженицын и русская классика: Научн. докл./ Отв. ред. проф. А.И. Ванюков. – Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2004. – С. 13-23.
34. *Гумилев Л.Н, Панченко А.М.* Чтобы свеча не погасла: Диалог. – Л.: Сов. писатель, 1990.
35. *Гуськов В.В.* Образная система как объект объемного и динамического воссоздания в эпопее А. И. Солженицына «Красное Колесо» (на примере образа земли) // «Красное Колесо» А.И. Солженицына: Художественный мир. Поэтика. Культурный контекст: Международный сборник научных трудов / Отв. ред. А.В. Урманов. – Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2005. – С. 89-114.
36. *Гуськов В.В.* Система персонажей исторической эпопеи А.И. Солженицына «Красное Колесо» как форма воплощения эстетических принципов и мировоззренческих позиций автора: автореферат дис....канд. филолог. н. – Владивосток, 2006.
37. *Гуськов В.В.* Толпа как действующий персонаж «Красного Колеса» и его роль в раскрытии историософских воззрений автора // «Красное Колесо» А.И. Солженицына: Художественный мир. Поэтика. Культурный контекст: Международный сборник научных трудов / Отв. ред. А.В. Урманов. – Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2005. – С.197-243.
38. *Дедков И.А.* Любить? Ненавидеть? Что ещё?.. Александр Солженицын: От «Августа Четырнадцатого» – к «Марту Семнадцатого» // Свободная мысль. – 1991. – № 13. – С. 22-40.
39. *Долгополов Л.К.* А. Белый и его роман «Петербург». – Л.: Сов. писатель, 1988.

40. *Достоевский Ф.М.* Братья Карамазовы. Роман в четырех частях с эпилогом. – М.: Худож. лит., 1973.
41. *Дронова Т.И.* Д. Мережковский и М. Алданов: динамика философско-исторического повествования // Изменяющаяся Россия – изменяющаяся литература: художественный опыт XX – начала XXI века: Сб. научн. трудов. Выпуск II / Сост., отв. ред. А. И. Ванюков – Саратов: Изд. центр «Наука», 2008. – С. 69-76.
42. *Дронова Т.И.* Исторический роман в русской литературе XX века: от Мережковского до Солженицына // А.И. Солженицын и русская культура: Межвузовский сборник научных трудов / Отв. ред. и сост. проф. А.И. Ванюков. – Саратов: Изд-во Саратовского пед. ин-та, 1999. – С. 20-27.
43. *Дьяков В. А.* Об историко-социологической концепции Александра Солженицына // Общественные науки и современность. – 1994. – № 1. – С. 65-76.
44. *Елисеев Н.Л.* «Август Четырнадцатого» сквозь разные стекла // Звезда – 1994. – № 6. – С.145-153.
45. *Земскова Д.Д.* «Красное Колесо» как антология предательства // «Красное Колесо» А.И. Солженицына: Художественный мир. Поэтика. Культурный контекст: Международный сборник научных трудов / Отв. ред. А.В. Урманов. – Благовещенск, 2005. – С. 302-329.
46. *Зеньковский В.В.* История русской философии: В 2-х томах. – Л.: «ЭГО», 1991.
47. *Зеньковский В.В.* Русские мыслители и Европа: Критика европейской культуры у русских мыслителей. – М.: Республика, 1997.
48. *Ильев С.П.* Эволюция мифа о Петербурге в романах Мережковского («Петр и Алексей») и Андрея Белого («Петербург») // Д.С. Мережковский: Мысль и слово. - М.: «Наследие», 1999. – С. 56 -71.
49. Историческая эпопея А.И. Солженицына “Красное Колесо” // Нева. – 1990. – № 1. – С. 7-8.
50. *Исупов К. Г.* Русская эстетика истории. – СПб.: Изд-во ВГК, 1992.

51. *Калашикова С.М.* Русская художественная историософия 20-30-х годов и «Красное Колесо» И.И. Солженицына // Известия Высших Учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Филология и журналистика. Общественные науки. Спецвыпуск. - 2007. - С. 13-17.
52. *Калашикова С.М.* Б. Пильняк и А. Солженицын: к вопросу о традициях художественной историософии в русской литературе XX века // Литература в диалоге культур-5: Материалы международной научной конференции (4-6 октября 2007г. Ростов-на-Дону). – Ростов-на-Дону. 2007. С. 102-104.
53. *Калашикова С.М.* «Жизнь Клим Самгина» М. Горького и «Красное Колесо» А. Солженицына: к вопросу о способах воплощения историософской концепции автора // Литература в диалоге культур-10. – Ростов-на-Дону: Издательство Южного федерального университета, 2013. С. 71-74.
54. *Калашикова С.М.* Д.С.Мережковский и А.И. Солженицын: к вопросу о генезисе историософского романа в русской литературе // Литература в диалоге культур. Выпуск 2. Межвузовский научный сборник. – Ростов-на-Дону: Издательство Южного федерального университета, 2015. С. 146-155.
55. *Кареев Н.* Историческая философия в “Войне и мире” // Вестник Европы. – 1887. – №7. – С. 227-269.
56. *Кареев Н.И.* Философия, история и теория прогресса // Очерк русской философии истории. Антология / Ред.-сост. Л.И.Новикова, И.Н.Сиземская. – М.: РАН. Ин-т философии, 1996. – С. 218-231.
57. *Клеофастова Т.В.* “Красное Колесо” А.И. Солженицына в контексте развития русской литературы XX века: дис. ... д-ра филол. н. - Киев, 2002.
58. *Клеофастова Т.В.* Художественный космос эпопеи Александра Солженицына «Красное Колесо» / Киев. гос. лингвист. ун-т. – Киев: Collegium, 1999.

59. *Коган П.С.* Очерки по истории новейшей русской литературы. – М.: Типография «Рекорд», 1911. – Т.3: Современники. – Вып. 3: Мистики и богоискатели.
60. *Коган Э.И.* Соляной столп. Политическая психология Александра Солженицына. – Париж: Поиски, 1982.
61. *Колобаева Л.А.* Мережковский-романист // Известия АН СССР. Серия лит. и яз. Т. 50. – 1991. – №5. – С. 445-451.
62. *Колобаева Л.А.* Тотальное единство художественного мира (Мережковский - романист) // Д. С. Мережковский: Мысль и слово. – М.: «Наследие», 1999. – С. 5-18.
63. *Колобаева Л.А.* Парадоксы судьбы: «Москва» Андрея Белого как антиэпопея // Андрей Белый. Публикации. Исследования. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С. 264-278.
64. *Компанеец В.В.* Эпопея А.И. Солженицына «Красное Колесо»: проблемы художественной антропологии // Мир России в зеркале новейшей художественной литературы: Сборник научн. трудов / Сост. А.И. Ванюков. – Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2004.
65. *Кормилов С.И.* Солженицын // Современный словарь-справочник по литературе / Сост. и научн. ред. С. И. Кормилов. – М.: Олимп: ООО «Изд-во АСТ», 2000. – С. 492-495.
66. *Кошкин С.А.* Художественная концепция личности в эпопее А.С. Солженицына «Красное Колесо»: дис. ...к-та филолог. наук. – М., 2011.
67. *Кублановский Ю.М.* «Март Семнадцатого»: хроника исторической катастрофы // Грани. – [Frankfurt a/M.], 1987. – № 144. – С. 183-199.
68. *Кублановский Ю.М.* Императрица в повествовании А. Солженицына «Красное Колесо» // Русское зарубежье в год тысячелетия крещения Руси: СПб.-М.: Столица, 1991. – С. 397-416.
69. *Кублановский Ю.М.* Стиль и историософия «Красного Колеса» А.И. Солженицына // Стрелец. – [Jersey City], 1988. – № 1. – С. 58-69.

70. *Лейдерман Н.Л.* Эксперимент на грани искусства и истории (от «Архипелага ГУЛАГ» к «Красному Колесу») // Русская литература XX-XI вв.: Направления и течения. Выпуск 6 / Отв. ред. Лейдерман Н. Л. – Екатеринбург: Изд-во Уральского гос. пед. ун-та, 2002. – С.155-166.
71. *Лихачев Д.С.* Прошлое – будущему: Статьи и очерки. – Л.: Наука, 1985.
72. *Лопухина-Родзянко Т. А.* Духовные основы творчества Солженицына. – Frankfurt a/Main: Посев, 1974.
73. *Лотман Ю. М.* Лекции по структуральной поэтике // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М.: Гнозис, 1994. – С. 17-246.
74. *Лукач Г.* Исторический роман // Литературный критик. – 1937. – № 7. – С. 46-109.
75. *Лурье Я.С.* Александр Солженицын – эволюция его исторических взглядов // Звезда. – 1994. – № 6. – С.117-124.
76. *Лурье Я.С.* После Льва Толстого: Исторические воззрения Толстого и проблемы XX века. – СПб.: Дмитрий Буланин, 1993.
77. *Мардов И.Б.* Лев Толстой. Драма и величие любви: Опыт метафизической биографии. – М.: Прогресс-Традиция, 2005.
78. *Мережковский Д.С.* Смерть богов (Юлиан Отступник) // Мережковский Д.С. Полн. собр. соч.: В 24 т. – М.: Типография Т-ва И. Д. Сытина, 1914. – Т. I.
79. *Мешков Ю.А.* Александр Солженицын: Личность, творчество, время. – Екатеринбург: Диамант, 1993.
80. *Миц З.Г.* О трилогии. Мережковского "Христос и Антихрист" // З.Г. Миц. Поэтика русского символизма. – СПб.: «Искусство-СПб», 2004. – С. 223-241.
81. *Молько А.В.* «Красное Колесо» А. Солженицына: Историософия и поэтика. (К постановке проблемы) // Литература «третьей волны» русской эмиграции: Сб. научн. статей. – Самара, 1997 // <http://netrover.narod.ru/lit3wave>.

82. *Назаров М.В.* Два кредо: Этика и эстетика у Солженицына и у Бродского // Русское зарубежье в год тысячелетия крещения Руси. – М.: Столица, 1990. – С. 417-431.
83. Неизданные письма Константина Леонтьева / Предисловие, подготовка текста и примечания Д. Соловьева // Звезда. – 1993. – № 3. – С. 134-157.
84. Немзер А.С. «Красное Колесо» Александра Солженицына: Опыт прочтения. – М.: Время, 2011. – 368 с.
85. *Немзер А.С.* Она уже пришла. Заметки об «Августе Четырнадцатого» // Солженицын А. И. Собрание сочинений в 30-ти томах. – М.: Время, 2007. – Т. 8. – С. 484-520.
86. *Немзер А.С.* Современный диалог с Гоголем // Новый мир. – 1994. – № 5. – С. 208-225.
87. *Немзер А.С.* Земной удел // Солженицын А. И. Собрание сочинений в 30-ти томах. – М.: Время, 2007. – Т. 10. – С. 535-578.
88. *Нива Ж.* Антиэпопея «Красное колесо» // Нива Ж. Возвращение в Европу: Статьи о русской литературе. – М.: Высш. шк., 1999. – С. 220-228.
89. *Нива Ж.* Поэма о «разброде добродетелей» // Континент. – 1993. – №75. – С. 286-295.
90. *Нива Ж.* Солженицын. – М.: Худ. лит, 1992.
91. *Новгородцев П.И.* Об общественном идеале. – М.: Изд-во «Пресса», 1991.
92. *Новикова Л.И.* Очерк русской философии истории: Антология. – М.: ИФРАН, 1996.
93. *Новикова Л.И., Сиземская И.Н.* Русская философия истории: Курс лекций. – М.: ИЧП «Издательство Магистр», 1997.
94. *Овсянко-Куликовский Д. Н.* История русской интеллигенции. Часть I // Овсянко-Куликовский Д. Н. Собрание сочинений. – М.: Госиздат, 1924. – Т.7.
95. *Опульская Л.Д.* Роман-эпопея Л.Н. Толстого «Война и мир». – М., Просвещение, 1987.

96. *Орловская-Бальзамо Е.* Человек в истории: Солженицын и Ипполит Тэн // Новый мир. – 1996. - № 7. – С. 195-211.
97. *Оскоцкий В.Д.* Роман и история. – М.: Советский писатель, 1980.
98. *Осоргин М.А.* Времена: Романы и автобиографическое повествование – Екатеринбург: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1992.
99. *Паламарчук П.Г.* Александр Солженицын: Путеводитель // Паламарчук П. Г. Москва или Третий Рим?: Восемнадцать очерков о русской истории и словесности. – М.: Современник, 1991. – С. 258-364.
100. *Петров С.М.* Русский советский исторический роман. – М.: Современник, 1980.
101. *Петрова М.Г.* Солженицын и Мережковский // Д.С. Мережковский: Мысль и слово. – М.: «Наследие», 1999. – С. 312-325.
102. *Плетнев Р. А.И.* Солженицын. – Paris: YMCA-Press, б.г.
103. *Полонский В.В.* Опыт историософской прозы в русской литературе начала XX века // В.Я. Брюсов и русский модернизм: Сб. статей / Редактор-сост. О.А. Лекманов. – М.: ИМЛИ РАН, 2004. – С. 132-145.
104. *Поспелов Г.Н.* Эпопея // Краткая литературная энциклопедия. – М., 1971. – Т. 6. – Стлб. 350.
105. *Пушкин А.С.* О втором томе «Истории русского народа» Н.А. Полевого // Пушкин А.С. Полное собр. соч.: В 6 т.– М.: Гос. изд-во худ. лит-ры, 1950. – Т. 6. – С. 20-23.
106. *Пушкин А.С.* Евгений Онегин // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 6 т. – М.: Гос. изд-во худ. лит-ры, 1950. – Т. 3. – С. 6-184.
107. *Ранчин А.М.* Летопись Александра Солженицына // Стрелец: Альманах литературы, искусства и общественно-политической мысли. – 1995. №1 (75). – С. 176-192.
108. *Ранчин А.М.* «Повествование в отмеренных сроках»: о генезисе подзаголовка в «Красном Колесе» А. И. Солженицына // «Красное Колесо» А.И. Солженицына: Художественный мир. Поэтика. Культурный контекст:

Международный сборник научных трудов / Отв. ред. А.В. Урманов. – Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2005. – С. 25-33.

109. *Роднянская И.Б.* Уроки четвертого узла // Роднянская И.Б. Движение литературы. Т. 1. – М.: Знаки: Языки слав. культур, 2006. – С. 657-666.

110. *Рубинштейн М.М.* Философия истории в романе Толстого «Война и мир» // Русская мысль. – 1911. – Июль. – С. 78-103.

111. *Русакова О.Ф.* Историсофия: структура предмета и дискурса // Вопросы философии. – 2004. – № 7. – С. 48-59.

112. *Сараскина Л.И.* Александр Солженицын. – М.: Молодая гвардия, 2008.

113. *Серман Илья.* Нашел ли Пушкин формулу русской истории? // Вопросы литературы. – 2007. – № 2. – С. 239-250.

114. *Соболенко В.Н.* Жанр романа-эпопеи: Опыт сравнительного анализа «Войны и мира» Л. Толстого и «Тихого Дона» М. Шолохова. – М.: Худож. лит., 1986.

115. *Соколов Б.В.* Энциклопедия булгаковская. – М.: Локид: Миф, 1996.

116. *Спиваковский П.Е.* Полифоническая картина мира у Ф.М. Достоевского и А.И. Солженицына // Между двумя юбилеями (1998-2003): Писатели, критики и литературоведы о творчестве А.И. Солженицына: Альманах / Сост. Н.А. Струве, В.А. Москвин. – М.: Русский путь, 2005. – С. 414-423.

117. *Спиваковский П.Е.* Символика Вавилонской башни и мирового колодца в эпопее А.И. Солженицына «Красное Колесо» // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. – 2000. – №2. – С. 27-39.

118. *Спиваковский П.Е.* Система онтологических символов в эпопее «Красное Колесо» // «Красное Колесо» А.И. Солженицына: Художественный мир. Поэтика. Культурный контекст: Международный сборник научных трудов / Отв. ред. А.В. Урманов. – Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2005. – С. 34-88.

119. *Спиваковский П.Е.* Теоретико-литературные аспекты творчества А.И. Солженицына // Теоретико-литературные итоги XX века. Т. I.

Литературное произведение и художественный процесс. – М.: Наука, 2003. – С. 307-371.

120. *Стиваковский П.Е.* Феномен А. И. Солженицына: новый взгляд: (К 80-летию со дня рождения). – М.: ИНИОН РАН, 1998.

121. *Стиваковский П.Е.* Формы отражения жизненной реальности в эпопее А. И. Солженицына «Красное Колесо»: дис....канд. филолог. н. – М., 2000.

122. *Струве Н.А.* О «Марте Семнадцатого» // Русское зарубежье в год тысячелетия крещения Руси: Сб. – М.: Столица, 1991. – С. 388-396.

123. *Струве Н.А.* Православие и культура. – М.: Христианское издательство, 1992.

124. *Тагер Е.Б.* Мотивы “возмездия” и “страшного мира” в лирике Блока // Александр Блок: Новые материалы и исследования. Литературное наследство. Т. 92: В 4-х кн. – М.: Наука, 1980. – Кн. 1. - С. 85-97.

125. *Темпест Р.* Герой как свидетель: Мифопоэтика Александра Солженицына // Звезда. – 1993. - № 10. – С. 181-191.

126. *Темпест Р.* К проблеме героического мировоззрения (Солженицын и Ницше) // Звезда. – 1994. – № 6. – С. 93-108.

127. *Тимина С.И.* Последний роман Андрея Белого // Белый А. Москва: Москва под ударом. Московский чужак. Маски. – М.: Сов. Россия, 1989. – С.3-16.

128. *Толстой А.Н.* о литературе и искусстве: Сборник статей. – М.: Сов. писатель, 1984.

129. *Толстой А.Н.* Краткая автобиография // Толстой А. Н. Собр. соч.: В 10-ти т. – М.: Гос. из-во худ. лит-ры, 1958-1961. – Т. I. – С. 51-62.

130. *Толстой Л.Н.* Дневник 1890 г. // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Репр. воспроизв. юбил. изд. 1928-1958 гг. – М.: Терра - Terra, 1992. – Т. 51. – С. 7-116.

131. *Толстой Л.Н.* Несколько слов по поводу книги “Война и мир” // Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Репр. воспроизв. юбил. изд. 1928-1958 гг. – М.: Терра - Terra, 1992. – Т. 16. – С. 7- 16.

132. *Толстой Л.Н.* Письмо А.А. Толстой от 5 июня 1872 г. // Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Репр. воспроизв. юбил. изд. 1928-1958 гг. – М.: Terra - Terra, 1992. – Т. 61. – С. 290-291.
133. *Толстой Л.Н.* Письмо М.П. Погодину от 23 марта 1868 г. // Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Репр. воспроизв. юбил. изд. 1928-1958 гг. – М.: Terra - Terra, 1992. – Т. 61. – С. 195-196.
134. *Толстой Л.Н.* Письмо Н.Н. Страхову от 17 декабря 1872 г. // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Репр. воспроизв. юбил. изд. 1928-1958 гг. – М.: Terra - Terra, 1992. – Т. 61. – С. 345-349.
135. *Урманов А.В.* Парадоксы пространства и времени в исторической эпопее А. Солженицына // «Красное Колесо» А.И. Солженицына: Художественный мир. Поэтика. Культурный контекст: Международный сборник научных трудов / Отв. ред. А.В. Урманов. – Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2005. – С. 145-196.
136. *Урманов А.В.* Поэтика прозы А.И. Солженицына: дис....д-ра филолог. наук. – М., 2001.
137. *Урманов А.В.* Сфера идей эпопеи «Красное Колесо» // Русская литература XX – XXI вв.: Направления и течения. Выпуск 6 / Отв. ред. Лейдерман Н. Л. – Екатеринбург: Изд-во Уральского гос. пед. ун-та, 2002. – С.167-184.
138. *Урманов А.В.* Творчество Александра Солженицына: учебное пособие. – 2-е изд. – М.: Флинта: Наука, 2004.
139. *Философия истории / Под ред. А.С Панарина.* – М.: Гардарики, 1999.
140. *Фоминых Т.Н.* «Август Четырнадцатого» А. Солженицына и русская советская проза о первой мировой войне // Литература «третьей волны» русской эмиграции: Сб. научн. статей. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 1997 // <http://netrover.narod.ru/lit3wave/>.
141. *Фоминых Т.Н.* Первая мировая война в прозе русского зарубежья 20-30-х годов. – М.: Прометей, 1997.

142. *Фоминых Т.Н.* Первая мировая война в русской прозе 1920-30-х годов: Историософия и поэтика: дис. ...д-ра филолог. наук. – М., 1998.
143. *Фридендер Г.М.* О Солженицыне и его эстетике // *Русская литература*. – 1993. – С. 92-99.
144. *Хазанов Б.* Сломанная стрела // *Литературная газета*. – 1991. – 20 декабря. (№5372). – С 11.
145. *Хализев В.А.* Теория литературы. – М: «Высшая школа», 1999.
146. *Храпченко М.Б.* Лев Толстой как художник. – М.: Художественная литература, 1971.
147. *Цехновицер О.В.* Литература и мировая война. 1914 – 1918 гг. – М: Худож. лит., 1938.
148. *Чалмаев В.А.* Александр Солженицын: Жизнь и творчество: Кн. для учащихся. – М.: Просвещение, 1994.
149. *Чичерин А.В.* Возникновение романа-эпопеи. – М.: Сов. писатель, 1958.
150. *Шешунова С.В.* Национальный образ мира в эпопее А. И. Солженицына «Красное Колесо». – Дубна: Междунар. ун-т природы, о-ва и человека «Дубна», 2005.
151. *Штурман Д.М.* Городу и миру: О публицистике А.И. Солженицына. – Париж; Нью-Йорк: Третья волна, 1988.
152. *Щедрина Н.М.* Исторический роман в русской литературе последней трети XX века (Пути развития. Концепция личности. Поэтика): автореф. дис. ... д-ра филол. н. – М., 1996.
153. *Щедрина Н.М.* Концепция «Февральской мифологии» в «Красном Колесе» А. Солженицына // *А.И. Солженицын и русская культура: научные доклады*. – Саратов: изд-во Сарат. ун-та, 2004. – С. 218-225.
154. *Щедрина Н.М.* «Красное Колесо» А.И. Солженицына и русская историческая проза второй половины XX века. – М., 21010. – 336 с.
155. *Щедрина Н.М.* Метафоризация мотива маскарада в романе А. Солженицына «Красное Колесо» // *Литература «третьей волны» русской*

- эмиграции: Сб. научн. статей. – Самара, 1997 // <http://netrover.narod.ru/lit3wave>.
156. Щедрина Н.М. Природа жанрового синтеза в «Красном Колесе» А. Солженицына // Русская литература XX-XI вв.: Направления и течения. Выпуск 6 / Отв. ред. Лейдерман Н. Л. – Екатеринбург: Изд-во Уральского гос. пед. ун-та, 2002. – С. 184-196.
157. Щедрина Н.М. Природа художественности в «Красном Колесе» // Между двумя юбилеями (1998-2003): Писатели, критики и литературоведы о творчестве А.И. Солженицына: Альманах / Сост. Н. А. Струве, В. А. Москвин. – М.: Русский путь, 2005. – С. 478-497.
158. Щедрина Н.М. Проблемы поэтики исторического романа русского зарубежья (М. Алданов, В. Максимов, А. Солженицын). – Уфа: Изд-во Башкир. ун-та, 1993.
159. Щедрина Н.М. Стилиевые приемы кинематографа в «Красном Колесе» А. Солженицына // «Красное Колесо» А.И. Солженицына: Художественный мир. Поэтика. Культурный контекст: Международный сборник научных трудов / Отв. ред. А.В. Урманов. – Благовещенск, 2005. – С. 115-144.
160. Щедрина Н.М. Формы выражения «авторского присутствия» в «Красном Колесе» А. Солженицына // А. И. Солженицын и русская культура: Межвузовский сборник научных трудов / Отв. ред. и сост. проф. А.И. Ванюков. – Саратов: изд-во Саратовского пед. ин-та, 1999. – С. 30-35.
161. Щедрина Н.М. Функции хронотопа в романе А. Солженицына «Красное колесо» // Поэтика рус. прозы XX века: Межвуз. научн. сб. – Уфа: Изд-во Башкир. ун-та, 1995. – С. 81-99.
162. Эйхенбаум Б.М. Лев Толстой. – Л.- М.: Гос. изд-во худ. лит-ры, 1931. – Книга 2-я.: 60-е годы.
163. Эпштейн М.Н.. Философия возможного. – СПб.: Изд-во «Алетейя», 2001.
164. Эсалнек А.Я. Внутрижанровая типология и пути ее изучения. – М.: Изд-во МГУ, 1985.

165. *Юдин В.А.* Анатомия революции // Север. – 1993. – № 7. – С. 132-137.
166. *Юдин В.А.* Жанровое новаторство русского исторического романа 1970-80-х годов: автореф. дис. ... д-ра филол. н. – М., 1992.
167. *Юдин В.А.* Исторический роман русского зарубежья. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1995.
168. *Юдин В.А.* Русские феномены. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999.
169. *Юдин В.А.* Современный русский исторический роман. – Калинин: КГУ, 1990.
170. *Якобсон Р.* Заметки об «Августе Четырнадцатого» // Литературное обозрение. – 1999. – № 1. – С. 19.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА I. СВОЕОБРАЗИЕ ИСТОРИОСОФСКОГО МЫШЛЕНИЯ	
А.С. СОЛЖЕНИЦЫНА	18
ГЛАВА II. ПОЭТИКА ИСТОРИОСОФСКОЙ ПРОЗЫ	
А.И.СОЛЖЕНИЦЫНА: «КРАСНОЕ КОЛЕСО»	40
2.1. Принцип Узла и метод узловых точек как способы воплощения авторской историософии.....	40
2.2. Особенности функционирования хронотопа в «Красном Колесе».....	58
2.3. «Красное Колесо» как жанровый феномен.....	63
2.4. Образ персонажа как воплощение авторской историософской концепции	77
2.5. Историософская функция мотива в «Красном Колесе» (на примере мотива предсказания).....	101
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	110
ЛИТЕРАТУРА	117

Для заметок

Научное издание

Калашникова С.М.

**ПОЭТИКА ИСТОРИСОФСКОЙ
ПРОЗЫ А.И.СОЛЖЕНИЦЫНА:
«КРАСНОЕ КОЛЕСО»**

Сдано в набор 05.12.2018. Подписано в печать 19.12.2018.
Печать цифровая, гарнитура Times New Roman. Усл. печ. л. 5,8.
Формат 60x84/16. Тираж 550 экз. Заказ № 391.

Отпечатано в типографии
ООО «Фонд науки и образования»
344006, г. Ростов-на-Дону, ул. Б. Садовая, 111.
тел. 8-918-570-30-30.