

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ
ДОМ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ ИМЕНИ А. СОЛЖЕНИЦЫНА
РУССКИЙ БЛАГОТВОРИТЕЛЬНЫЙ ФОНД АЛЕКСАНДРА СОЛЖЕНИЦЫНА

ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ И ЛИТЕРАТУРЕ

Материалы Международной научной конференции,
посвященной столетию со дня рождения А.И. Солженицына
Москва, 15–17 марта 2017 года

Москва 2018

УДК 82.0
ББК 83.3(2Рос)6
Л-66

Печатается по решению Ученого совета
Государственного института искусствознания

Рецензенты:

В.П. Лукин, доктор исторических наук, профессор;
Е.В. Дуков, доктор философских наук, профессор;
О.В. СТРОЕВА, кандидат философских наук, доцент

Составитель: Л.И. САРАСКИНА

В оформлении обложки использован рисунок Валерия Котова
Иллюстрации предоставлены авторами статей

Личность и творчество А.И. Солженицына в современном искусстве и литературе: Л-66 Материалы Международной научной конференции, посвященной столетию со дня рождения А.И. Солженицына. Москва, 15–17 марта 2017 г. / Гос. институт искусствознания ; Дом русского зарубежья им. А. Солженицына ; Русский благотворительный фонд Александра Солженицына ; ред.-сост. Л.И. Сараскина. — М. : Государственный институт искусствознания ; Русский путь, 2018. — 408 с. : ил.

ISBN 978-5-98287-131-2 (Государственный институт искусствознания)

ISBN 978-5-85887-500-0 (Русский путь)

В сборник вошли материалы Международной научной конференции «Личность и творчество А.И. Солженицына в современном искусстве и литературе», прошедшей 15–17 марта 2017 года в Доме русского зарубежья и Государственном институте искусствознания.

Первый раздел посвящен выступлениям деятелей театра, кино, телевидения, музыки, литературы, книжного и музейного дела, которые рассказывали о театральных постановках, фильмах, музыкальных и литературных произведениях, выставках, связанных с жизнью и творчеством Солженицына. Следующие разделы содержат доклады филологов, философов, историков, искусствоведов, культурологов, педагогов и переводчиков книг о Солженицыне на иностранные языки из Москвы, Санкт-Петербурга, Саратова, а также исследователей из США, Великобритании, Франции, Швейцарии, Италии, Польши, Китая. Издание сопровождается иллюстрациями и адресовано широкому кругу читателей, интересующихся творчеством А.И. Солженицына и историей русской литературы XX века.

ISBN 978-5-98287-131-2
(Государственный институт искусствознания)
ISBN 978-5-85887-500-0
(Русский путь)

© Коллектив авторов, текст, 2018
© Л.И. Сараскина, составление, 2018
© Государственный институт искусствознания, 2018
© ЗАО «Издательство “Русский путь”», 2018
© И.Б. Трофимов, оформление, 2018

СОДЕРЖАНИЕ

От составителя	9
ОТКРЫТИЕ КОНФЕРЕНЦИИ	
Дом русского зарубежья имени Александра Солженицына 15 марта 2017	
Выступления:	
<i>Н.В. Сиповская</i>	11
<i>В.А. Москвин</i>	12
<i>Н.Д. Солженицына</i>	13
I. МАСТЕРА ИСКУССТВ:	
театр, кино, книжный дизайн, литература	
<i>Б.Н. Любимов</i> ТЕАТР И ТЕАТРАЛЬНОСТЬ В БИОГРАФИИ И ТВОРЧЕСТВЕ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА	18
<i>Г.Г. Исаакян</i> ОПЕРА «ОДИН ДЕНЬ ИВАНА ДЕНИСОВИЧА» – ОПЫТ ПЕРЕЖИВАНИЯ ИСТОРИИ В ПРОЕКТАХ ПЕРМСКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРА	24
<i>В.В. Иванов</i> О ПОСТАНОВКЕ СПЕКТАКЛЯ «МАТРЕНИН ДВОР» В ТЕАТРЕ ИМ. ЕВГ. ВАХТАНГОВА	28
<i>С.В. Мирошниченко</i> ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА	37
<i>А.Г. Денисов</i> О СОЗДАНИИ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФИЛЬМА «ОДИН ДЕНЬ ИВАНА ДЕНИСОВИЧА». 50 ЛЕТ СПУСТЯ»	42
<i>Е.А. Корнеев</i> ОБЛИК КНИГИ «АЛЕКСАНДР СОЛЖЕНИЦЫН. ИЗ-ПОД ГЛЫБ»	48

<i>А.А. Кабаков</i> АЛЕКСАНДР СОЛЖЕНИЦЫН И ВАСИЛИЙ АКСЕНОВ – ДВУГЛАВЫЙ ОРЕЛ РУССКОЙ СВОБОДНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА	51
--	----

<i>Е.А. Попов</i> ВЕСЕЛЫЙ СОЛЖЕНИЦЫН: О СМЕХОВОЙ КУЛЬТУРЕ ВЕЛИКОГО ПИСАТЕЛЯ	56
--	----

<i>Р. Темпест</i> ТАЙНЫЕ ЯЗЫКИ ИСКУССТВА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА	62
--	----

<i>Г. Пшебинда</i> АЛЕКСАНДР ВАТ О СОЛЖЕНИЦЫНЕ, НАЦИЗМЕ И КОММУНИЗМЕ	76
---	----

II. МУЗЕЙНО-ВЫСТАВОЧНОЕ ПРОСТРАНСТВО

<i>Г.А. Тюрин</i> ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО АЛЕКСАНДРА СОЛЖЕНИЦЫНА В ПРОСТРАНСТВЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ	94
--	----

<i>Н.Т. Ашимбаева</i> ВЫСТАВКА «ДОСТОЕВСКИЙ И СОЛЖЕНИЦЫН. СКРЕЩЕНИЯ СУДЕБ И ТВОРЧЕСТВА» МУЗЕЙ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО В ПЕТЕРБУРГЕ. 6 ОКТЯБРЯ – 25 НОЯБРЯ 2014	100
---	-----

<i>Е.Ю. Колбановская</i> А.И. СОЛЖЕНИЦЫН В МУЗЕЙНОМ ПРОСТРАНСТВЕ РОССИИ И ЗАРУБЕЖЬЯ	115
--	-----

<i>Д.В. Топилина</i> ВЫСТАВКА «СОЛЖЕНИЦЫН-ФОТОГРАФ» ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ. 16 МАРТА 2017	128
--	-----

III. В ПРОСТРАНСТВЕ НАУКИ

<i>Н.А. Хренов</i> ИМПЕРСКИЙ КОМПЛЕКС РОССИИ И ЕГО КРИТИКИ: А.И. СОЛЖЕНИЦЫН	134
--	-----

<i>Ю.Н. Гирин</i> К ТИПОЛОГИИ РЕПРЕССИВНЫХ КУЛЬТУР	160
---	-----

<i>А. Дель Аста</i> МОНТАЖ И ПОЛИФОНΙΑ В ТВОРЧЕСТВЕ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА	166
---	-----

<i>А.С. Вартанов</i> НЕЗАВЕРШЕННЫЙ ТЕЛЕВИЗИОННЫЙ ЦИКЛ НА ПЕРВОМ КАНАЛЕ	171
---	-----

<i>М.М. Голубков</i> АЛЕКСАНДР СОЛЖЕНИЦЫН И АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ: К ИСТОРИИ ВЗАИМНОГО ОТЧУЖДЕНИЯ	197
<i>Е.В. Сальникова</i> ОБРАЗНАЯ СПЕЦИФИКА ТЕЛЕСЕРИАЛА «В КРУГЕ ПЕРВОМ»	207
<i>Л.И. Сараскина</i> ЗАДАЧА И СВЕРХЗАДАЧА ЭКРАНИЗАЦИИ ПО РОМАНУ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА «В КРУГЕ ПЕРВОМ»	222
<i>Е.В. Жуйкова</i> ПРОБЛЕМА ТОЧКИ ЗРЕНИЯ В ЛИТЕРАТУРЕ И КИНО (РОМАН «В КРУГЕ ПЕРВОМ» И ЕГО ЭКРАНИЗАЦИЯ)	243
<i>В.А. Котельников</i> ВИЗУАЛЬНОСТЬ В ТЕКСТАХ СОЛЖЕНИЦЫНА	249
<i>И.Ю. Кудинова</i> ВИЗУАЛЬНЫЕ КОДЫ В ПОВЕСТИ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА «РАКОВЫЙ КОРПУС»	256
<i>М. Николсон</i> ПОЛОТНА ХУДОЖНИКА КОНДРАШЁВА-ИВАНОВА И ЭВОЛЮЦИЯ СОЛЖЕНИЦЫНСКОЙ ПРОЗЫ КОНЦА 1950-х ГОДОВ	263
<i>И.В. Дорожинская</i> АЛЕКСАНДР СОЛЖЕНИЦЫН: ТЕАТРАЛЬНЫЕ НЕВСТРЕЧИ. 1960-е	271
<i>О.Н. Мальцева</i> О ТЕАТРАЛЬНОМ ПРЕТВОРЕНИИ РОМАНА А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА «В КРУГЕ ПЕРВОМ» (СПЕКТАКЛЬ Ю.П. ЛЮБИМОВА «ШАРАШКА»)	281
<i>Е.С. Абелюк</i> РОМАН А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА «В КРУГЕ ПЕРВОМ» В СПЕКТАКЛЕ Ю.П. ЛЮБИМОВА «ШАРАШКА»	296
<i>Г.А. Тюрина</i> СОЛЖЕНИЦЫН В МУЗЫКЕ	306
<i>Ж. Нива</i> ОПЕРА ЖИЛЬБЕРА АМИ «В КРУГЕ ПЕРВОМ»	312
<i>Е.М. Петрушанская</i> «ЗВУКОВАЯ РАЗВЕДКА» А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА: О СМЫСЛОВЫХ ОБЕРТОНАХ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТКАНИ ОПЕРЫ А.В. ЧАЙКОВСКОГО «ОДИН ДЕНЬ ИВАНА ДЕНИСОВИЧА» И НА ПРИМЕРЕ ТЕМЫ РАДИО У ПИСАТЕЛЯ	316

<i>Жень Гуансюань</i> ВЛИЯНИЕ РАССКАЗА А. СОЛЖЕНИЦЫНА «ОДИН ДЕНЬ ИВАНА ДЕНИСОВИЧА» НА ТЮРЕМНУЮ ТЕМУ В СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ ПРОЗЕ	332
<i>П.Е. Спиваковский</i> АЛЕКСАНДР СОЛЖЕНИЦЫН И ВЛАДИМИР СОРОКИН	338
<i>А.Е. Климов</i> «НЕЗАБЫВАЕМАЯ НОЧЬ» (О ПОВЕСТИ «АДЛИГ ШВЕНКИТТЕН»)	348
<i>Г.В. Кузовкин, Ин.А. Мартынов</i> ИКОНОГРАФИЯ АЛЕКСАНДРА СОЛЖЕНИЦЫНА ПО МАТЕРИАЛАМ «ХРОНИКИ ТЕКУЩИХ СОБЫТИЙ»	359
<i>Н.М. Щедрина</i> ПОРТРЕТ ЛЕНИНА КАК ИСТОРИЧЕСКОГО ГЕРОЯ В РОМАНЕ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА «КРАСНОЕ КОЛЕСО»	384
<i>Г.М. Алтынбаева</i> А.И. СОЛЖЕНИЦЫН В САРАТОВСКОМ КРАЕ	395
ОБ АВТОРАХ	405

*Темпест Ричард — американский славист, профессор,
директор Русского, восточноевропейского и евроазиатского центра
Иллинойского университета (США)*

Р. Темпест

ТАЙНЫЕ ЯЗЫКИ ИСКУССТВА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА

Проза писателя почти всегда загадочна, причем гнездящиеся в ее текстуральных пластах тайны дополняют и оттеняют широко открытый читательскому восприятию историографический и нравственный посыл. В этом сообщении я хочу порассуждать на мою любимую тему – о функции за-секреченных ссылок, отсылок и аллюзий, присутствующих в творчестве Солженицына, которые в своей энциклопедической множественности и разнообразии вместе составляют стройную систему культурологических комментариев.

Начну с секретов архитектурных и музыкальных.

Москву Солженицын не любил или, точнее, любил Москву к началу 1930-х годов уже не существовавшую и, следовательно, им лично не опознанную. В самом раннем его опубликованном прозаическом тексте, «неоконченной повести» «Люби революцию» (1948–1958), читаем: «Старой Москвы – с Китайгородской стеной, Храмом Христа и Иверской часовней – Нержин никогда не видел и не знал, знал только новую – сразу с двумя линиями метро, домом Совнаркома и корпусами А, Б, В, Г по улице Горького»¹. Глеб Нержин, alter ego автора, *увидел и узнал* столицу лишь после того, как она вошла в начальную стадию форсированной модификации, целью которой было преобразить Москву в образцовый коммунистический Welthauptstadt: не третий Рим, а второй Берлин. Улицы в этом фараоническом городе переполнены помпезной архитектурой, но «небо там низкое. И люди – в стаде» («Всё равно»; 1; 401). Однако в произведениях писателя Москва предстает также в своем органическом, столетиями спонтанно складывавшемся виде. В этих уютных городских пейзажах плотно застроенная и заселенная горизонталь и воздушная,

¹ Солженицын А.И. Люби революцию // Собр. соч.: в 30 т. М.: Время, 2016. Т. 18. С. 255. Далее цитируется это издание в указании в скобках тома и страниц; сохранены авторская орфография и пунктуация.

очерченная церковными главами и крестами вертикаль находится между собой в урбанистической гармонии. Еще сохраняющая исторически достоверный облик столица панорамно и благодарно разворачивает себя перед любящим взором москвичек Агнии в романе «В круге первом» и Настеньки во второй части одноименного рассказа. *Настя*: «Москва!.. Не могло быть города прекрасней Москвы, сложившейся не холодным планом архитектора, а струением живой жизни многих тысяч и за несколько веков. Её бульвары в два кольца, её шумные пёстрые улицы и её же кривенькие, загнутые переулки, с отдельной жизнью травянистых дворов как замкнутых миров, – а в небе разноголосо зазванивают колокола всех тонов и густот. И есть Кремль, и Румянцевская библиотека, и славный Университет, и Консерватория» (1; 356–357). Переключки с хрестоматийными описаниями Москвы у Пушкина и Лермонтова бесспорна, а лексические повторы «живая жизнь», «отдельная жизнь» придают пассажи особенно заметное толстовское звучание.

Другой московский топос прозы Солженицына заключается в пешеходном турне по столице, намеренно или невольно предпринятом ключевым персонажем или персонажами. В эпопее «Красное Колесо» это Саня Лаженицын и Котя Гулай (накануне поступления в военное училище), тот же Саня и Ксения Томчак (в первые дни любви), и Георгий Воротынцев (когда он приезжает с фронта в отпуск, и месяцами позже в дни февральской революции). Упомяну также эпизод из повести «Люби революцию». На следующий день после начала войны с нацистской Германией герой совершает прощальную прогулку по Москве. «В глухом переулке Арбата, куда Нержин зашёл поклониться памяти Скрябина, как-то особенно печально темнела глубина молчаливых комнат за стёклами закрытого дома-музея» (18; 259). Композитор умер в этом доме в процессе работы над «Мистерией», главным своим произведением, задуманном как грандиозный синтез или синестезис звука, цвета, пластики и архитектуры. Действующим лицом и исполнителем его творения должно было стать всё человечество. Согласно этой постагнерианской фантазии «Мистерию» предполагалось поставить у отрогов Гималаев в особом «соборе» (ср. концертный зал в Байройте). Скрябин мечтал воздвигнуть свой мистический храм, верх которого был бы украшен круглым куполом, рядом с озером, с тем чтобы венчающая здание полусфера и ее водяное отражение вместе составили образ шара, представлявшего по мысли композитора геометрическое воплощение совершенства. Первое и последнее исполнение «Мистерии» должно было повлечь за собой конец света и освобождение рода человеческого от страданий и смерти, которое восприняло бы форму космического экстаза. Неудивительно, что любимым литературным персонажем композитора был Кириллов из «Бесов» Достоевского¹. Биограф Скрябина поясняет: «Оба они считали смерть доказательством божественного»².

¹ Bowers F. Scriabin: A Biography. 2nd ed., rev. ed. Mineiola (NY): Dover publ., 1996. P. 316.

² Ibid.

Солженицын подвергнет апокалиптическую ориентированность русской культуры начала XX века художественной экзегезе, а подчас и сатирической трактовке в «Красном Колесе». Но ведь купол скрябинского храма Конца геометрически родственен – полутождественен – Колесу, солженицынской метафоре мирового хаоса и энтропии. Оно совершает свой первый текстуальный поворот, когда по возвращении в Ростов Глеб благодаря протекции дошлого доктора Довнера избегает ареста и десяти лет лагерей по обвинению в «сеянии паники»: «Огромное колесо прокатилось, едва не размочив его в мокрое место» (18; 272).

Ницше считал, что без музыки жизнь была бы ошибкой, и творчество очень любившего жизнь Солженицына подтверждает эту мысль. Музыка присутствует в произведениях автора иногда как тема разговора между персонажами – см. диалог Игнатъича с Матрёной о вокале Шаляпина и романах Глинки («Матрёнин двор»), – иногда как предмет культурологического комментария – «Была интересная лекция одного музыковеда, он объяснял: в том и верен психологической правде Пушкин, что Германн у него ничего не ощущает, кроме карт, Лиза для него – только ключ в дом. А братья Чайковские добавили любовь к Лизе, и это совсем неправдоподобно» («Октябрь Шестнадцатого»; 10; 206), – но главным образом в форме повествовательно опосредствованного аккомпанемента к разворачивающемуся сюжетному действию.

В одной из начальных глав романа «В круге первом» в помещении акустической лаборатории «шарашки» оказывается очень шумно. Там играют «сразу три приёмника» (2; 32), из которых идет соответственно «энергичный, бодрящий джаз» (2; 32), некая «грубоватая песня» (2; 32), то есть патриотический или коммунистический шлягер, и Семнадцатая фортепьянная соната Бетховена, а находящийся там весельчак Валентин Пряничков напевает мелодию «Хьюги-Буги» (2; 30), пример танцевального жанра буги-вуги, популярного в тридцатые-пятидесятые годы. Лаборатория становится локусом музыкального многозвучия или, если хотите, какофонии, но в конечном итоге высокое побеждает низовое и низменное: по своему обыкновению серьезный Глеб обращается к Валентуле с просьбой выключить и замолкнуть, и «освобождённая бегущая мелодия Семнадцатой сонаты полилась в чистоте» (2; 32).

Впрочем как в 1956 году возопил Чак Берри, «Roll over Beethoven». В рассказе/очерке/репортаже «Пасхальный крестный ход» святотатствующие с негласной санкции КПСС парни и девушки, советский вариант криминальных «друзгов» и «кис» из «Заводного апельсина» Берджеса, одновременно курят, целуются и дергаются в такт трескучему звуку «Спидол». «Толпятся, как бы ожидая начать фокстрот», – поясняет рассказчик (1; 266). Его язвительная ремарка анахронична: даже в 1966 году и даже в Переделкине, где беснуются брежневские безбожники, музыкой молодежных сфер – с поправкой на неизбежное отставание от западного первоисточника – был рок-н-ролл или твист или на худой подмосковный конец что-нибудь советско-эстрадное. Зато мелодия солженицынской юности – это как раз «фокстрот Рио-Рита», раздававшийся из «хриплого

патефона» на школьных и студенческих вечеринках в Ростове (18; 263). Так невольная авторская реминисценция накладывается на сатирическое описание аллюров и выкрутасов провинциальной «подростающей смены» (1; 265).

Добавлю, что в текстах Солженицына низовая музыкальная культура города почти всегда подвергается субтильному или демонстративному уничтожению. В «Красном Колесе» Александр Вертинский, бывший в каком-то смысле изобретателем жанра авторской песни и, следовательно, предшественником ценимого автором Высоцкого¹, представлен как «истерик» (10; 14), паясничавший «в костюме Пьеро» (16; 390).

В книге «Воскресение: борьба за новую Россию» (1997) американский репортер Дэвид Ремник задается вопросом: почему несмотря на существенные параллели в мировоззрении Вацлава Гавела и Солженицына, первый, в отличие от второго, «на Западе пользуется почти всеобщим восхищением и даже любовью»?² И далее: «[В разговоре с Солженицыным] я упомянул, что проблема возможно кроется в одном из его разительных отличий от Гавела: если тот упивался западной поп-культурой и был автором исполненных нежностью восхвалений, адресованных “Роллинг Стоунз” и Франку Заппа, то Солженицын называет поп-культуру “помоями”»³. Реакция писателя на гипотезу журналиста была жесткой: «В конце-концов, всё это – омут западной культуры. <...>. Я использовал такой образ: то были помои западной культуры, которые просачивались под [Железным занавесом]»⁴.

Ныне седеющий Кит Ричардс однажды обронил: «Рок-н-ролл – это всего лишь джаз с сильным ударением на вторую и четвертую доли»⁵. Скажу так: Солженицын был глух к достоинствам рок-музыки, но не к ее децибелам. И добавлю: представить себе автора «Красного Колеса», с наслаждением внимающего «Битлз», «Стоунз» или Дэвиду Боуи, было бы контрфактуальной фантазией, достойной пера Сорокина. Впрочем, когда Солженицыны жили в Вермонте, сыновья писателя слушали «Металлику»⁶, и ни Александр Исаевич, ни Наталия Дмитриевна этому не препятствовали. Игнат Солженицын, пианист и дирижер, вспоминает о себе и братьях: «Все мы в какой-то момент начали увлекаться ею [рок-музыкой. – Р.Т.], и если мы только не врубали ее дома на полную катушку, всё было о'кей. В основном это был хеви-метал – “Блэк Саббат”, “Лед Зеппелин”, “Кисс”, то есть некоторые из лучших старых рок-групп. Хотя не думаю, что отец с матерью были в целом о них высокого мнения»⁷. С негодованием от-

¹ Со слов Наталии Солженицыной и Игната Солженицына.

² *Remnick D. Resurrection: The struggle for a New Russia. New York: Vintage books, 1998. P. 138.*

³ *Ibid. P. 139.*

⁴ *Ibid P. 139 (обратный перевод с англ.).*

⁵ *Richards K. Life. New York: Little, Brown, 2010. P. 104.*

⁶ Со слов Наталии Солженицыной.

⁷ *Kozinn A. Solzhenitsyn, the son, in a spotlight all his own as pianist and conductor // New York Times. 1999. April 16.*

вергая эстетику этого жанра и даже само право рок-музыки на жанровый статус, писатель воздержался от того, чтобы наложить на нее запрет в собственном, тщательно сконструированном и четко отделенном от Большой Америки русско-семейном, русско-культурном пространстве. Эта подробность представляет любопытный штрих к истории вермонтского периода Солженицына, который в данном случае оказался в той же ситуации межпоколенческого разрыва ценностей, что и миллионы американских родителей, и избрал ту же гибкую линию поведения, что и большинство из них.

Среди оценок личности писателя одна из самых необычных принадлежит музыкальному журналисту Михаил Поздняеву, который назвал его «рок-пророком» и даже заявил, что «рождение рока как общественного движения странным образом совпало с публикацией “Одного дня Ивана Денисовича”»¹. «Совпало» является тут ключевым словом, ибо причинно-следственной связи между этими событиями не было, да и не могло быть. Более того, как независимая, отличная от поп-музыки форма, рок сформировался полдесятилетия спустя после выхода славного одиннадцатого номера «Нового мира», и сначала исключительно по ту сторону Железного занавеса. Впрочем, творчество Солженицына послужило источником вдохновения по крайней мере для одного рок-ансамбля, правда не русского, а английского. «Mother Russia» («Матушка-Россия»), последний трек альбома «Turn of the cards» («Перекидка карт», 1974) группы «Ренессанс», выступавшей в стиле прогрессив-рок, посвящена как раз «Ивану Денисовичу».

Перейду теперь к тайнописям транстекстуально-литературного порядка.

Художественные соприкосновения прозы Солженицына с творчеством авторов, которых он считал своими предшественниками – Достоевского, Толстого, Замятина, Цветаевой – различимы невооруженным читательским взглядом. В этом смысле романы Набокова менее очевидны как фактор присутствия в корпусе солженицынских произведений, хотя миниатюризованная образность зеркально-дактилоскопических выкладок в рассказе «Как жаль» можно квалифицировать как набоковскую, о чем я писал в свое время². Более существенным представляется факт, что Набоков и Солженицын – создатели загадочных текстов: аннотированное издание оригинального английского текста «Лолиты» включает 194 набранных мелким шрифтом страниц научного аппарата, на которых дан детальный разбор ребусов романа, причем далеко не по полному списку: многие из этих головоломок и кроссвордов, может быть, даже большинство, остались за пределами внимания комментатора³. Однако в отли-

¹ Поздняев М.К. Рок-пророк // Между двумя юбилеями: Писатели, критики, литературоведы о творчестве А.И. Солженицына / сост. Н.А. Струве, В.А. Москвин. М.: Русский путь, 2005. С. 236.

² Темпест Р. Солженицын – (анти)модернист // Новое литературное обозрение. М., 2010. № 3 (105). С. 251.

³ Nabokov V. The annotated Lolita / ed., pref., introd. and notes by A. Appel, Jr. New York: Vintage books, 1991.

чие от автора «Лолиты» у Солженицына игровой момент служит целям прагматическим, то есть историко-аналитическим или нравственно-пояснительным. Но не всегда. Возьмем артиллерийского подполковника Бойе, под началом которого служит Саня Лаженицын («Красное Колесо»). Это кадровый офицер, «вечно твёрдый человек» (13; 320), в котором чувствуется «ледок» (13; 320), с характерно очерченной «узкой головой» (13; 321). Парой сотен страниц спустя читатель узнает, что среди однокашников Сани и Коти по военному училищу был «40-летний юнкер-“дед”, учёный землемер» (13; 549). Но лишь из опубликованных в 1998 году рассказа «Желябугские Выселки» и повести «Адлиг Швенкиттен» читатель выведет – и то только читатель, настроенный на тайную амплитуду авторского откровения, – что подполковник Бойе – это майор Павел Боев, любимый командир фронтовика Солженицына, с «головой какой-то некруглой, как бы чуть стёсанной по бокам» (1; 469), «головой удлинённой» (1; 488). Боев – Ахилл военной прозы писателя, и сплошь покрытая «орденами-орденами, удивисься» гимнастерка майора (1; 488) заставляет вспомнить знаменитый щит героя «Илиады». Из повести *тайно* явствует и факт, что безымянный «юнкер-“дед”» – старший лейтенант Павел Кандалинцев, бывший колхозный агроном, которого сослуживцы прозвали «батей» (1; 499) вследствие его преклонного в их глазах возраста: в 1945 году лейтенанту было «под 40 лет» (1; 499).

В «Красном Колесе» провидцу Петру Варсонофьеву приданы платонические черты: «тёмно-блестящие глаза в пещерных впадинах» (7; 363), «голос тоже из пещерной глубины» (7; 364) (см. притчу о пещере в VII Книге «Государства»). Сидя за столом в «очень приличной пивной» (7; 366) – этаким Bier Bar des Geistes – с двумя юными собеседниками, толстовцем Саней Лаженицыным и адептом Гегеля Котей Гулаем, «Звездочёт» (7; 362) Варсонофьев рассуждает: «Лучшая поэзия – в загадках. Вы не замечали, какой там тонкий кружевной ход мысли?» (7; 370). Это изящное замечание вызывает у грубоватого *младо*-гегельянца Гулая полудетскую реакцию отторжения: «“Два-конца, два-кольца, пос-редине гвоз-дик!” – энергичным ритмом считалки выговорил Котя и расхохотался» (7; 370). Подобно «голосу из пещерной глубины» Варсонофьева, (гомерический) хохот Коти отдаёт эхом античности: в своем идеальном городе Калиполис Платон наложил на поэзию Гомера запрет (см. X Книгу «Государства»). Как бы то ни было, предложенная Звездочётом формула действует во всех четырех Узлах эпопеи и в этом отношении является столь же программной, как и известный пассаж в «Августе Четырнадцатого»: «И тут бы утешиться нам толстовским убеждением, что не генералы ведут войска, не капитаны ведут корабли и роты, не президенты и лидеры правят государствами и партиями, – да слишком много раз показал нам XX век, что именно они» (7; 349). В то же время в высказывании Варсонофьева присутствует поэтический предупреждающий сигнал: слово «кружевной». Эпитет этимологически родственен слову «круг», а семантически – слову «колесо» и, следовательно, представляет собой индикатор этического

риска. Ср. с первым предложением «Круга»: «Кружевные стрелки показывали пять минут пятого» (2; 13).

Далее. У Набокова присутствует «особая категория интертекстуальной референции <...>, которая состоит из “значимых имен” персонажей (чаще всего второстепенных)»¹. Этот же прием *nomen est omen* (название – предзнаменование) действует почти во всех солженицынских произведениях, причем не только в отношении лиц, обитающих на периферии художественного мира. В фамилии антагониста Нержина, себялюбивого директора «шарашки» Яконова («В круге первом»), сквозит местоимение «я», и, следовательно, *Нержин contra Яконов* – «не я». Полковник Георгий Воротынцев, его антипод, пламенный анархо-коммунист Жора, и четырнадцатилетний контрреволюционер-романтик Юрик Харитонов («Красное Колесо») – тезки, крещенные в честь Святого Георгия Победоносца, легендарного победителя змия-дракона: драконы у Солженицына символизируют революцию и советскую систему. Но если Победоносец – небесный покровитель главного вымышленного героя эпопеи («Святого Георгия своего Воротынцев почитал»; 13; 602), а вместе с ним и юного Юрика, то у inferнального кузнеца Жоры, «подземный, тайный, преследуемый мир» (7; 67) которого подобен уголку преисподней, есть свой, чешуйчато-огнедышащий спонсор. Фамилия «Варсонофьев» заставляет вспомнить «полу-юродивого, но очень замечательного»² странника Варсонофия, упомянутого в трактате «Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории» Владимира Соловьева, основополагающем тексте русской эсхатологической литературы. Когда арестованного преподавателя института путей сообщения Воздвиженского («Молодняк») вызывает на допрос его недоучившийся студент Лёшка Коноплёв, туповатый рабфаковец от станка, а ныне следователь ростовского ОГПУ, то солженицынский доцент *Воздвиженский* выступает как аналог булгаковского профессора *Вознесенского*, себе на горе трансформировавшего уличного кобеля в коммунистического начальника.

Еще о Коноплёве. До поступления в институт он работал лудильщиком. Первоначальная пролетарская профессия, связанная с обработкой металла, роднит мордастого (1; 336), толстогубого (1; 336), «широкоплечего» (1; 335) чекиста с жестянщиком-террористом Жорой, обладателем «широкораздатога лица» (7; 63), «сильных, крепких, мясистых губ» (7; 65) и «узластых плечей» (7; 64). Портрет несостоявшегося путейца Коноплёва с его замедленным от стресса учебы мышлением («не берёт голова, не приспособлена»; 1; 335) и расстроенной по той же причине моторикой («трудный переступ»; 1; 335) подернут дымкой неожиданных ассоциаций к психотропному эффекту *Cannabis sativa*, она же марихуана или *конопля*.

¹ Ronen O. Emulation, anti-parody, intertextuality, and annotation // Nabokov studies. 1998/1999. Vol. 5. P. 65.

² Соловьев В.С. Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории // Соч.: в 2 т. М.: Мысль, 1988. Т. 2. С. 672.

Солженицынские ономастиконы суть компендиум добродетелей и пороков сотен персонажей, при этом не обязательно вымышленных. В «Красном Колесе» Столыпин представлен как «столп государства» (8; 199), а в художественном исследовании «Архипелаг ГУЛАГ» одна из каталогизированных в нем чекистских структур выписана так: «Вот их фамилии – как будто по фамилиям их на работу берут! Например в Кемеровском облГБ в начале 50-х годов: прокурор Трутнев, начальник следственного отдела майор Шкуркин, его заместитель подполковник Баландин, у них следователь Скорохватов» (4; 148).

А вот еще один вариант литературной игры, нередко встречающийся в солженицынской прозе. Персонаж или пассаж из произведения классики повествовательно переосмысливается посредством стилистической мимикрии либо имитационного переложения: создатель «Красного Колеса» не менее изощренный пастишист, чем Сорокин. Американский славист Джанет Такер указывает, что этот метаприем очень характерен для русской словесности: «Ссылки на экстернальные тексты или ситуации, заложенные в пародии, сатире и интертекстуальности, занимают заметное место в эволюции и изменении литературных жанров и школ»¹. У Солженицына: праздничный вечер на квартире прокурора Макарыгина («В круге первом») выписан как советско-номенклатурный вариант великосветского собрания в салоне Анны Павловны Шерер, которым начинается «Война и мир», а в споре о мировой войне между протобольшевиком Сашей Ленартовичем и военным врачом Валерианом Федониным («Август Четырнадцатого») первый чревоушает голосом Смердякова: «Если хотите, очень жаль, что Наполеон не побил нас в Восемьсот Двенадцатом, – всё равно б ненадолго, а свобода была бы!» (7; 139). Ср. с исходным пассажем в «Братьях Карамазовых»: «В двенадцатом году было на Россию великое нашествие императора Наполеона французского первого, отца нынешнему, и хорошо, кабы нас тогда покорили эти самые французы: умная нация покорила бы весьма глупую-с и присоединила к себе. Совсем даже были бы другие порядки-с»². Правда, непросвещенный Смердяков упустил, что Наполеон III приходился Наполеону Великому племянником. Выпускник Петербургского университета, высокий, светловолосый Саша, у которого «умное» (12; 167), «совсем не зверское, открытое лицо» (12; 166) – он «даже весьма хорош собою» (12; 166) – физиономически стоит неизмеримо выше полуграмотного полу-Карамазова, но они ровня друг другу в своем антипатриотическом остервенении. Интертекстуальные побратимы!

Что же касается формы «Красного Колеса», то в известном интервью Никите Струве Солженицын высказал: «Сами события очень концентрируются, и сами события властно требуют менять, я бы сказал, виды повествования. У меня таких видов повествования, в общем, сейчас до

¹ Against the Grain: Parody, satire, and intertextuality in Russian literature / ed. J.G. Tucker. Bloomington: Slavica publ., Indiana univ., 2002. P. 1.

² Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы // Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1976. Т. 14. С. 205.

восьми»¹, хотя ни одного из них писатель тогда не назвал. Попробуем сделать это за него: военный роман, светский роман, семейная сага, деревенская проза, докурман, киносценарий, юмореск и историографический трактат. Как автор крупномасштабного произведения о Первой мировой войне, в которой, по выражению Воротынцева, был «выбит наш корень» (10; 24), Солженицын выступает в качестве русского Ремарка и Юнгера в одном лице – «надо репрезентативно показать всю войну»², – так что в этом тематическом смысле «Красное Колесо» также представляет собой основополагающий текст национальной литературы.

В свою очередь Лев Лосев сформулировал следующее предположение: «Настоящий жанровый прецедент «Красному Колесу» <...> – это летописи. Вот в летописях действительно накапливались и притирались друг к другу и документ, и сбивчивый рассказ очевидца, и благочестивое житие, и ядовитое поношение. От Нестора связующим началом летописного повествования служил ход времени, и не просто ход времени, но ход библейского времени – от сотворения мира, от грехопадения к концу мира и Страшному Суду»³.

К этому списку жанров следует добавить еще один: антологию.

«Красное Колесо» – это *summa summarum* русской поэзии и прозы последних двух столетий в их реалистическом и модернистском изводах. Эпопея антологизирует национальный канон посредством *читательских* высказываний персонажей, прямых или опосредствованных цитат, заимствованных художественных приемов и – о чем я уже говорил – диалогического обыгрывания произведений русской классики. В этой системе смыслов Толстой и его тексты составляют стержень межтекстуального соприкосновения и отправления. Комментируя изложенную в эпопее философию истории, американский солженицыновед Эдвард Эриксон отмечает: «Автор уделяет куда больше внимания Толстому, нежели Марксу»⁴. А в рецензии на первое издание «Августа Четырнадцатого» озорной и блестящий Гор Видал, предпочитавший менее осторожные формулировки, декларировал: «Толстой нависает над этим произведением, как грибовидное облако»⁵.

Начну с того, что создатель «Войны и мира» выведен там в качестве самого себя. Я имею в виду разговор между Толстым и Саней Лаженицыным в тени лип яснополянского парка во второй главе «Августа Четырнадцатого». Этот эпизод следует рассматривать как онтологическую

¹ Солженицын А.И. Телеинтервью на литературные темы с Н.А. Струве. Париж, март 1976 // Солженицын А.И. Публицистика: в 3 т. Ярославль: Верх.-Волж. кн. изд-во, 1996. Т. 2. С. 433.

² Там же.

³ Лосев Л.В. Великолепное будущее России. Заметки при чтении «Августа Четырнадцатого» А. Солженицына // Континент. 1984. № 42. С. 292–293.

⁴ Эриксон Э.Э., мл. Мировоззрение Солженицына // Солженицын: мыслитель, историк, художник: Западная критика, 1974–2008 / сост. Э.Э. Эриксон, мл. М.: Русский путь, 2008. С. 64.

⁵ Vidal G. The top ten best sellers according to The Sunday New York times as of January 7, 1973 // Vidal G. United States: Essays 1952–1992. New York: Broadway books, 2001. P. 82.

встречу автора со своим предшественником, обрамленную полемическим комментарием на книгу Горького «Воспоминания о Толстом», которая предвосхитила стиль американской гонзо-журналистики 1960-х годов. Более того, Толстой присутствует в художественном мире не только непосредственно, но и в виде своего дубля или симулякра: «На Остоженку выехали прямо против знаменитого часовщика Петрова – на месте, да! – спокойно работающего за большим витринным стеклом, как будто и невдомек ему, отчего прохожие вздрагивают и останавливаются глазами: на его невероятное (да наверно и подогнанное) сходство со Львом Толстым – будто из гроба воротился и дорабатывал ещё одно ремесло неужённый старик!» (9; 143). Здесь фигура писателя предстает как фетиш культуры и туризма. Эта традиция потешных двойников восстановлена в современной Москве, где на Красной площади вы можете сделать селфи с генералиссимусом Сталиным или генсеком Брежневым, хотя допельгангеры Андропова и Черненко там не водятся. Впрочем, время покажет.

Мир эпопеи населен и другими литературными знаменитостями. Среди них в первую очередь следует назвать старого солженицынского *bête noire* Максима Горького. Якобы пролетарский писатель материализуется перед явно пролетарским революционером Шляпниковым в домашнем полураздетом виде: «За несколькими женщинами – Алексей Максимович в мохнатом халате, сутулясь, недовольный, подморщивая свой раскляпый, утиный нос, жёлтые усы обвисли аж на подбородок, и голос обиженный» (12; 11–12). Для Солженицына Горький был любимой мишенью, и в «Красном Колесе» стрелы авторского сарказма летят в усатое яблочко густым роем. Старший брат Ксении Томчак, Роман, франтоватый и фрондирующий делец, украшает семейный особняк фотографией Горького, на которой запечатлено «вызывающе вскинутое плутоподобное лицо знаменитого писателя» (7; 52). Рассказчик разъясняет: «Романа восхищала та дерзость, с которой Горький полосовал и жёлчью поливал тузов промышленности и торговли» (7; 52), то есть таких людей, как Роман. Следует сказать, что в эпопее выведена вереница выдающихся и не столь выдающихся носов, составляющая один из немногих ее гоголевских мотивов. См. описание строевого состава Павловского гвардейского полка в «Марте Семнадцатого»: «А носы – носы ещё были в один фасон, не прежние подборные павловцы, а всё ж низкорослые да курносые, под Павла I, их поболе» (11; 290).

Сцены с волжским купцом Гордеем Польщиковым, возлюбленным сирены Серебряного века Ликони, – ее образ соткан из аллюзий на раннюю Ахматову и позднего Блока, и цитат из Гумилева и Цветаевой – отсылают читателя к повести Горького «Фома Гордеев», даже если в глазах купеческой дочери Ликони Гордей напоминает «лучших молодых героев Островского» (12; 679). Рослый, белокурый Польщиков, прилетевший с великой реки в Петроград, «как светлый орёл» (11; 173), – антипод беспутного и мистически закомплексованного горьковского героя: «Волгарь, капитан, всадник, лошади, лёгкий на подъём, на вспрыг, – в этом декабре в Астрахани из ледяной воды вытянул тонущего, два стакана

водки выпил, бутылку шампанского – и как ни в чём. Лёгкий и на язык, весёлый, – он всегда всяким женщинам нравился. Хотя, конечно, женатый» (14; 605). Польшиков – смеющийся сверхчеловек с эстетизированной физиологией, олицетворение идеала «сладострастия, властолюбия, себялюбия»¹ из «Заратустры» Ницше – а Ницше, как известно, был для молодого Горького кумиром (ср. пресловутые усы). Однако харизматический предприниматель сочетает упоение жизнью и пафос чувственности с патриотическим стремлением принести пользу отечеству: «От войны оправимся, капиталы соберём – да, смотри, и Волгу с Доном соединим, ведь двести лет без дела проект лежит. И поплывут наши волжские – туда, в те моря!» (14; 608). Ср. пушкинское «Все флаги в гости будут к нам / И запируем на просторе»². Тем временем между тучами и морем гордо реет нос Горького.

Другой нелюбимый автором советский классик, Маяковский, тоже маячит на страницах «Красного Колеса». Он входит в текст не «весомо, грубо, зримо», а наоборот – легковесно и почти пунктирно в виде безымянного оратора, пытающегося увлечь за собой народные массы приемами революционной акробатики: «А со стола, руками размахивая, какой-то в кожаной куртке, из автомобильной команды <...>» (12; 134): в 1915–1917 годах Маяковский по протекции того же Горького числился в Учебной автомобильной команде Петрограда. Террористы и подпольщики, в изобилии населяющие мир эпопеи, нередко выступают как метафорические циркачи: «фантазирую» (8; 115) о замышляемом им убийстве Столыпина, Богров видит себя артистом «в колоссальном цирке, где зрителями был создан весь Киев, да по сути – вся Россия, да даже и весь мир» (8; 115). Слово «цирк» – производное от латинского *circus*, «круг», и круговые амфитеатр и шапито становятся ярмарочными аналогами адового Колеса. В «Марте...» «излюбленный трибун, бесстрашный революционер» (11; 209) Керенский превращается в «арлекина» (13; 127) и «шута» (13; 461), причем здесь Солженицын следует за источниками: в своем дневнике революции Зинаида Гиппиус сравнивает Керенского с Пьеро³.

Присутствие в тексте этой *femme d'esprit* Серебряного века не исчерпывается одной-единственной скрытой цитатой. В «Марте...» авторский голос официально представляет нам Гиппиус и ее супруга Дмитрия Мережковского, но с сатирической интонацией, заставляющей вспомнить портрет знаменитого литературного тандема в мемуарах Одоевцевой. «Хозяйкой этого драгоценного мирка была символистическая поэтесса, властного характера, с прямой высокой фигурой и глубоко погруженным взглядом, как переполненная тайнами и смотрящаяся в них. Затем постоянно присутствовал здесь её муж, почти уродливый, – поэт, прозаик, драматург, мыслитель, критик и публицист – несколько

¹ Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Соч.: в 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 2. С. 135.

² Пушкин А.С. Медный всадник (1833).

³ Гиппиус З.Н. Синяя книга. Петербургский дневник. 1914–1918. Белград: Тип. Раденковича, 1929. С. 119.

раскидистый в творчестве, но тоже если не гений, то с яркими признаками того» (14; 523). По ходу действия выясняется, что переполненная поэтесса находится в состоянии перманентного дионисийского упоения. В присутствии Керенского, приятеля тандема, она раздражается панегириком мировой войне как «жертвенному крещению, экстаическому подъёму, очистительной жертве вселенского костра, в котором и выявляется Мировая Красота» (14; 529). Миролюбивый Мережковский тихо внимает ее словам, но воинственный Керенский, который склонен изображать из себя попеременно то Робеспьера (14; 528), то Дантона (14; 101), то Наполеона (14; 434) русской революции, в смущении ретируется с поля бравады. Здесь различим и тонко подмеченный момент культурной психологии: личности, любящие вести себя театрално, не терпят театральности в других.

Пушкин присутствует в тексте трояко. Во-первых, как священный властитель дум и слов нации. «А как у Пушкина не побывать на Страстной?» (7; 360) – спрашивают Саня и Котя во время своего прощального променада по Москве, а после победы революции Воротынцев содрогается при виде обезображенного красными флагами памятника поэту (12; 373). Днями позже «из здания Александровского лицея [была] украдена единственная существовавшая коллекция личных вещей Пушкина» (14; 124): кощунство кощунств. Во-вторых, как универсальный критерий добра и зла, красоты и гротеска, вкуса и безвкусицы, начиная с авторского комментария, что убийца Столыпина родился в день гибели поэта, но «через полоборота века, на другом конце диаметра» (8; 94). Национальный гений Пушкин и антинациональная посредственность Богров календарно соотнесены как исключаяющие друг друга противоположности, а формула «пол-оборот века» отсылает читателя к организующей метафоре солженицынской саги – колесу или кругу. В-третьих, как живой источник жизненных истин. В восприятии Веры Воротынцевой, сестры полковника, Нина Ободовская, супруга главного инженера эпопеи Петра Ободовского, «при темноватых волосах, покойной русской, даже сельской красоте» выглядит, как Татьяна Ларина «под сорок лет» (9; 315–316), а Алина Воротынцева пытается уяснить себе поведение так никогда не понятого ею мужа при помощи школьной аналогии с «Пиковой дамой»: «Может быть, Жорж и есть – пушкинский Германн, только карты у него – топографические?» (10; 206). Литературная ссылка проливает свет не на Георгия, а на Алину: пример нередко встречающегося у Солженицына приема семантического раздвоения, когда озвученный персонажем художественный пассаж или литературный комментарий становится инструментом демаскировки самого действующего лица. Ср. литературные взгляды Воротынцева, по-своему столь же наивные. В ответ на вопрос Ольды Андозерской, «А кого ж ты любишь? Толстого?» (9; 377–378), он делится со своей подругой читательским соображением, которое вызывает у нее мягкую профессорскую улыбку: «Если честно говорить, после Пушкина и Лермонтова – никого. <...> Герои стали все – какие-то размазни или рассуждают кручено. Те же Пьер с Болконским – читай, читай: о чём

они? их и не разделишь, не поймёшь. А я люблю решительных людей» (9; 377–378). Полковник строг. В то же время из его слов явствует неосознанное понимание того, что знаменитая чета толстовских героев – это суммарная проекция личности автора «Войны и мира».

«Апрель Семнадцатого», последний Узел эпопеи, содержит ряд разъединенных сцен завершающего плана. Они не столько ставят точку на сюжетных линиях, связанные с тем или иным действующим лицом, – большинство из этих текстуальных прямых и касательных по-толстовски развернуты в пост-текстуальную бесконечность, – сколько в каждом случае выводят тональность повествования к риторической кульминации.

Гимназист Юрий Харитонов и его друг из Новочеркасска, шестнадцатилетний Виталий Кочармин, весенним вечером приходят на обрыв, откуда виден широкий, «как море», Дон (16; 467). Приятель Юрика тревожно спрашивает: «С Севера – что сюда прикатится теперь?» (16; 467) Сквозь сумерки взгляд «умного», «пристального» (16; 466) Виталия различает силуэт Колеса, прошедшего по Петрограду и Москве и теперь начавшего подминать под себя остальную Россию. Он чувствует ход истории и уже постановил стать ее субъектом, а не объектом: «Что-то в Будущем надо угадать – и к нему пробиваться» (16; 467). И далее – и возвышеннее:

И Юрика подбросило встать:

« – А давай поклянемся друг другу, что вот мы – будем против всякой мерзости биться!

И Виталий тоже встал, безо всякой усмешки.

И они соединили руки, неловко сцепясь: правую с правой, левую с левой, крест-накрест. (16; 468)

Процитированный здесь отрезок текста подспудно полемичен, представляя своего рода переложение, причем опровергающее, известного пассажа из «Былого и дум», в котором юные Герцен и Огарев во время прогулки по Воробьевым горам совершают мистический обряд политического служения: «Садилось солнце, купола блестели, город стлался на необозримое пространство под горой, свежий ветерок подувал на нас, постояли мы, постояли, оперлись друг на друга и, вдруг обнявшись, присягнули, в виду всей Москвы, пожертвовать нашей жизнью на избранную нами борьбу»¹. Случайная вечерняя экскурсия двух друзей-подростков завершается неслучайным *возвышенным* ритуалом, у Герцена – революционным, у Солженицына – контр-. А в заключительной главе «Красного Колеса», действие в которой происходит на следующий день, Воротынцев поднимается на могилевской Вал, как бы параллельно предшествовавшему появлению Юрика и Виталия на ростовском прибрежном утесе: тайная эстафета символических перемещений героев, и последний пик повествования. С Вала полковнику открывается панорама Днепра, по которому синхронно с Доном в эти майские дни спадает паводок, и далее мысленный взор героя вбирает «много России сразу» (16; 558). Воротынцев решает: «Набухало – бой неизбежен. Бой – будет.

¹ Герцен А.И. Былое и думы // Собр. соч.: в 30 т. М.: Изд-во АН СССР, 1955. Т. 8. С. 81.

А не победить – так себя уложить достойно» (16; 559). Обет война созвучен обещанию гимназистов.

Слово, данное Юриком и Виталием на речной высоте, – это клятва Горациев сводных братьев русской контрреволюции. Соединение рук «крест-накрест» – в противоположность Колесу, с которым символ христианской веры находится в бинарной оппозиции на протяжении четырех Узлов. А на уровне заданного в эпосе ономастического кода вычитываем: Юрий (вариант имени «Георгий» – ср. Св. Георгий Победоносец) + Виталий (от *lat. vitalis*, «живой», «жизненный») = «битва» против «мерзости» произошедшего Февраля и грядущего Октября, за жизнь России.