
ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО
АЛЕКСАНДРА СОЛЖЕНИЦЫНА:
НА ПУТИ
К «КРАСНОМУ КОЛЕСУ»

Материалы Международной научной конференции
Москва, 7–9 декабря 2011 года

Жизнь и творчество Александра Солженицына:
на пути к «Красному Колесу»: сборник статей / сост. Л.И. Сараскина.
М. : Русский путь, 2013. С. 241–254

Москва
РУССКИЙ ПУТЬ
2013

Эндрю Вахтель
США

РАЗДВИГАЯ ГРАНИЦЫ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ:
АНДРИЧ, СОЛЖЕНИЦЫН
И ПРОБЛЕМА ИСТОРИЗМА¹

С момента возникновения современного исторического романа — по общему мнению, совпадающего с выходом в свет «Уэверли» (1814) сэра Вальтера Скотта — этому жанру неизменно сопутствует центральный вопрос: в какой мере избранная автором сюжетная коллизия способна вместить всю сложность того исторического периода, который служит для неё фоном? Ведь, в конце концов, роман такого типа призван отобразить жизнь и поступки одной или в лучшем случае нескольких личностей, которые предстают своего рода отражением хода современной им истории: они с ней связаны метонимически. Но как избежать того, чтобы читатель счёл этого одного или нескольких персонажей всего лишь искусственно выбранной частью, не способной адекватно заместить целое?

Очень трудно заставить своего героя или героиню за ограниченный промежуток времени оказаться во множестве разных мест, вывести длинную череду исторических лиц и при этом не нарушить целостность повествования и не подорвать веру читателя в происходящее. Потому романисту крайне сложно воссоздать тот или иной исторический момент во всей его синхронной полноте. В то же время, поскольку роман неизбежно ограничен протяжённостью жизни его героя или героев, не менее трудно показать историческое развитие того или иного процесса в его диахронии. Таким образом, исторический роман вынужден иметь дело с произвольно выбранным фрагментом синхронного пространства, описываемым за произвольно выбранный отрезок диахронного времени.

Сам Вальтер Скотт вполне отдавал себе отчёт в существовании этих проблем — свидетельством тому вводная глава к его «Уэверли». Отчасти вопреки ожиданиям, писатель настаивает на обобщенности избранного им рассказа; иными словами, историчность он отодвигает на второй план. Автор подчёркивает, что главным образом стремился сосредоточиться «на характерах и страстях действующих лиц — тех страстях, которые свойственны людям на всех ступенях общества». Но в то же время он сознаёт, сколь важны исторические особенности той или иной эпохи: «Нет сомнения, что нравы и законы придают ту или иную окраску этим страстям»².

Вальтер Скотт также вполне осознавал проблему, возникающую с выбором главного героя, точнее, с его соотносённостью с общим ходом исторического процесса. Опять-таки, несколько в противовес возможным ожиданиям, он настаивал, что центральный персонаж должен быть «человеком без свойств» или, по крайней мере, его имя не должно вызывать очевидных ассоциаций с исторической обстановкой соответствующего периода. И как оказалось, помещение В. Скоттом в центр исторического романа фигуры того, кого Георг Лукач впоследствии назовёт «средним героем»³, стало поистине мастерским ходом. Персонаж, лишённый сколь-нибудь яркого собственного лица, дал возможность автору сделать его своего рода пешкой, снующей между настоящим крупными историческими фигурами. И поскольку в этой своей функции герой оказывается способным наблюдать действия различных сторон, участвующих в историческом конфликте, а порой и сопереживать каждой из них, повествование перестаёт быть одномерным и позволяет взглянуть на один и тот же исторический момент с разных точек зрения. Впрочем, количество событий и поступков, описываемых в отдельном романе, всё равно ограничивалось физическими законами и принципом вероятия, поскольку рассказ должен был выглядеть правдоподобным. Герой в одно и то же время не мог находиться в разных местах, он или она не могли стремительно перемещаться на далёкие расстояния, учитывая транспортные возможности соответствующего времени, и т.п.

Помимо этого, трудности возникали и с охватом длительного исторического периода, поскольку этому препятствовали как физическая ограниченность времени жизни персонажа, так и необходимость относительно подробно описывать именно тот промежуток, который был выбран для повествования, поскольку иначе трудно представить «нравы и законы», ему свойственные. Не в силах справиться с этой задачей в отдельно взятом романе, Вальтер Скотт выходил из положения, создавая целую цепь достаточно крупных произведений, которые были выстроены по одной и той же схеме и средоточием своим имели один крупный исторический конфликт. В результате из-под его пера вышла целая череда книг, в совокупности представляющих цельную панораму всей истории Шотландии. Однако такое решение имеет свои недостатки: прежде всего оно оказалось непосильным для авторов последующих поколений, у кого не нашлось ни времени, ни достаточного энтузиазма, чтобы задолго до эпохи компьютеров и литературных «негров» самому, обычным пером настрочить штук пятнадцать романов, и каждый ещё в трёх частях.

В исследовании, опубликованном некоторое время назад, я постарался проследить, как с некоторыми из вышеописанных проблем пытались справиться русские писатели⁴. Разными способами, но с величайшей последовательностью они стремились найти равновесие между придуманным сюжетом и исторической реальностью, выстраивая своего рода диалог между двумя типами повествования, претендуя на то, чтобы взять лучшее от обоих

жанров и даровать себе и своим читателям все удовольствия от вымышленного литературного сюжета, при этом помещённого в широкую перспективу исторического повествования. Иногда, как у Пушкина, подобный диалог возникал между отдельными текстами, как в случае с «Капитанской дочкой» и «Историей пугачёвского бунта». Но порой, как в «Войне и мире» Толстого, эти две составляющие (или даже три, поскольку Толстой добавил к ним ещё и историософскую перспективу) совмещались в рамках одного произведения. Но в полной мере добиться идеального баланса не удавалось даже в самых значительных и объёмных трудах. Хорошо известно, что Толстой изначально замыслил написать роман о декабристе, возвращающемся домой в 50-е годы XIX века, но скоро понял, что его историю невозможно рассказать, не обратившись назад, к событиям 1825 года, а те, в свою очередь, корнями уходят в 1812-й. Мировой литературе повезло: автор «Войны и мира» всё же оборвал это бесконечное возвращение в прошлое и сумел начать своё величайшее творение, остановившись, по собственной воле, на 1805-м.

Русские, разумеется, не были единственными писателями, попытавшимися раздвинуть границы привычного литературного повествования о крупных исторических событиях в пространстве (синхронное расширение) или во времени (расширение в диахронии). Мало кто помнит, например, «Династов» Томаса Гарди (опубликованных частями в 1904, 1906 и 1908 годах), подзаголовков которых гласил, что это «эпическая драма о Наполеоновских войнах, в трёх действиях, девятнадцати актах и ста тридцати сценах». Вновь обращаясь к периоду, изображённому Толстым, и в какой-то мере вдохновлённый на это «бесформенным, мешковатым чудовищем»⁵, созданным его русским предшественником, Гарди к кажущейся бесконечной череде человеческих персонажей присовокупляет ещё и хор сверхъестественных существ, наблюдающих всё происходящее на земле с высоты птичьего полёта как череду сменяющих друг друга кинокадров. Таким образом расширяется географический охват повествования. Уже вскоре после начала поэмы мы сталкиваемся с авторской ремаркой, в принципе невозможной в обычном историческом романе:

«Нижнее небо растворяется, и становится видна Европа, измождённо лежащая ничком. Альпы проступают как позвоночник, рёбрами отходят горные отроги, Пиренейский полуостров образует голову. Широкие и протяжённые равнины тянутся от севера Франции через просторы России как серо-зелёное платье, окаймлённое швами Уральских гор и Северного Ледовитого океана.

Затем взгляд стремительно приближается к поверхности, и становятся видны взвихрившиеся страны и их население, пребывающее в отчаянии от событий, коих оно вовсе не желало. И вот все эти народы корчатся, пресмыкаются, вспучиваются и содрогаются в стенах своих городов и границах своих государств»⁶.

Но и сам Гарди, и те немногие, кто всё же одолел его труд, быстро осознали, что подобные литературные эксперименты натываются на непреодолимые

препятствия. Любое расширение, будь то в синхронии и/или диахронии, оказывается крайне затруднительным, если автор хочет сделать своё произведение убедительным с чисто художественной точки зрения. Двигаясь вглубь в диахронии, он рискует никогда не кончить своё произведение, а умножая синхронные срезы повествования, вынужден жертвовать его цельностью.

В литературе XX века эти противоречия, быть может, наиболее искусным образом попытались разрешить боснийско-хорватско-сербско-югославский писатель Иво Андрич и Александр Солженицын. За примерно шестьдесят лет литературной деятельности Андрич (1892–1975) успел попробовать себя в разных жанрах. До Второй мировой войны он в основном был известен как автор изящных рассказов, действие которых разворачивалось в родной Боснии. Военные годы писатель провёл в оккупированном Белграде, где закончил три крупных произведения: «Мост на Дрине» («Na Drini Ćuprija»), «Травницкая хроника» («Travnička hronika») и «Барышня» («Gospodjica»). Все они были опубликованы в 1945 году и принесли Андричу славу уже как романисту.

Психологический роман «Барышня» справедливо считается наиболее слабым из трёх. Действие происходит главным образом в промежутке между мировыми войнами, а в центре повествования — одинокий образ несчастной героини, Райки Радакович. Хотя временами роман и производит сильное впечатление, в целом он не блещет особой оригинальностью. Райка представляет собой вполне изолированную фигуру, и при всей тонкости изображения её внутреннего мира Андричу не удаётся придать её истории глубинный смысл. Однако в «Травницкой хронике» и «Мосту на Дрине» ему уже блестяще удаётся вписать мастерски рассказанный сюжет в широкую историко-философскую перспективу.

«Травницкая хроника» описывает события, происходившие в городе Травник в период с 1806 по 1813 год, и представляет собой цепь искусно переплетённых между собой историй, в центре которых — как местные жители (мусульмане, православные, католики и евреи), так и приезжие (вроде визирей Османской империи и только что прибывших в город консулов европейских государств с семьями). Все эти истории преломляются в сознании рассказчика, отстоящего от описываемых событий и во времени, и в пространстве. В итоге мы имеем многомерную картину жизни Боснии на определённом этапе её развития; однако если кому-то захочется не только передать специфику какого-то отдельного периода истории народа, но вместить в него ещё и всю панораму его исторического опыта, то на этом пути встанут немалые преграды, ибо, для того чтобы создать адекватный образ нации, потребуется немалое количество горизонтальных срезов её бытия. В своём самом знаменитом произведении «Мост на Дрине» Андрич открыл новый способ преодоления пределов хронотопа, обычно ограничивающих исторический роман.

Этот найденный писателем новый ход состоял в том, чтобы поместить в центр повествования не людей, чьё бытие ограничено пределами челове-

ской жизни, а неживой объект: красивый каменный мост XVI века через реку Дрина в городе Вишеград. Роман выстроен как последовательность коротких зарисовок, практически не связанных между собой, и при этом каждая из них заключает в себе какую-либо одну черту, характеризующую жизнь города от момента сооружения моста до начала Первой мировой войны. Что касается персонажей, представляющих разношёрстное население города, в котором перемешаны мусульмане, христиане и евреи, то их жизнь протекает как бы в тени моста, который представляет собой отчасти противоречивый символ. С одной стороны, он воплощает связь Востока и Запада (и потому метонимически передаёт и литературный замысел Андрича, стремившегося соединить манеру восточного сказания с техникой западного романа), но во многих отношениях он эту связь обеспечить не может. Наиболее существенно то, что он не способен объединить жителей города. Мост нужен всем: почитателям Христа, приверженцам ислама, иудеям, и в каждой общине с ним связаны свои обычаи и легенды, своё специфическое восприятие; но при этом адепты разных конфессий подчёркивают именно свою особость, закрывая глаза на возможные сходства. Но тем не менее по ходу повествования постепенно вырисовывается некая объединяющая истина, носителем которой становится рассказчик. Он примиряет меж собой разнообразные версии, своим отбором и подачей материала подталкивает читателя к осознанию тех параллелей и схождений, которые жители городка оказываются не в силах заметить. Таким образом, в романе воплощается главное средостение боснийской истории: одновременное сочетание противоречий и подобий, которые могут обрести равновесие или породить насилие.

Эпический цикл Солженицына «Красное Колесо» предлагает не менее оригинальный способ преодоления тех проблем, о которых речь шла выше. Автор ставит перед собой чрезвычайно масштабную цель: он хочет показать, где именно Россия свернула со столбовой дороги и устремилась к созданию государства, которое похитило так много лет жизни у самого писателя, а великое множество его соотечественников и вовсе лишило права на существование. Для Солженицына ключом к пониманию того, что произойдёт с Россией в XX веке, становится развал российского общества, происшедший во время Первой мировой войны. Но описать этот развал невозможно средствами обычного повествования — всё равно, художественного или документального.

Солженицыну необходим гораздо больший спектр синхронных срезов по сравнению с тем, что могли вместить в себя прежние образцы жанра. Признавая правоту Толстого, полагавшего, что историческую закономерность нельзя вывести из деяний миллионов отдельно взятых личностей, Солженицын вместе с тем осознаёт и невозможность воссоздать поступки и побудительные мотивы каждого из участников исторического процесса. Потому он исследует четыре огромных синхронных среза русской истории, заполняя их достаточ-

ным количеством разнообразных персонажей, дабы тем самым убедить читателя, что эти срезы можно считать метонимически репрезентативными для оценки всего исторического момента. Наполняя повествование различными голосами, он избавляется от чрезмерной сосредоточенности на какой-либо одной точке зрения и в то же время избегает излишней абстракции описаний с «высоты птичьего полёта», портившей впечатление от тех же «Династов». Более того, Солженицын отдаёт себе отчёт и в том, что сами по себе выбранные им синхронные пласты не обязательно будут содержать в себе все необходимые мотивировки, а потому дополняет их более продолженной временной перспективой за счёт включения пространных биографий основных исторических действующих лиц. В этом смысле его метод напоминает древнерусские летописи, представляющие собой в основном погодные записи, но зачастую содержащие рассказы, преодолевающие эти хронологические рамки.

С самого начала Солженицын внедряет в «Красное Колесо» целый набор разнообразных жанровых признаков, очевидно пытаясь и определить специфику своего повествования, и не втискивать его в слишком узкие рамки существующих жанров. На титульной странице первого тома значится: «Красное Колесо: Повествование в отмеренных сроках. Узел I. Август Четырнадцатого». «Повествование» никак не может считаться привычной жанровой атрибуцией. «Отмеренные сроки» и Узлы тоже выглядят необычно, хотя писатель и поясняет их в своём послесловии к «Августу Четырнадцатого»: «<...> принцип Узлов, то есть сплошного густого изложения событий в сжатые отрезки времени, но с полными перерывами между ними»⁷. Изначально предполагалось, что таких Узлов будет двадцать, но сам Солженицын говорил, что, учитывая ряд обстоятельств, включая его возраст, объём написанного и, наконец, внутреннюю логику уже изложенных событий, он счёл достаточным ограничиться публикацией лишь четырёх⁸. Вместо этого, в качестве дополнения к последнему изданному тому, автор присовокупил конспект того, что он включил бы в оставшиеся Узлы.

«Август Четырнадцатого» снабжён ещё одним жанровым ярлыком на следующей за титулом странице: «Действие первое. Революция», который подразумевает, что автор может воспринимать исторические события как часть масштабного драматургического действия. Если бы писатель закончил все двадцать исходно предполагавшихся Узлов, они бы, по всей видимости, составили пять актов целостной драмы (или скорее трагедии), лишённой, впрочем, всех внешних признаков сценического жанра. Объектом изображения в этой трагедии стала бы история народа, способного сбросить оковы, свергнув царя, но оказавшегося не в силах отстоять столь тяжело давшуюся свободу и попавшего под пяту куда более деспотичного режима.

«Красное Колесо» вряд ли можно назвать первой попыткой Солженицына уйти от традиционных жанровых определений или смешать документальное и художественное повествование. «Архипелаг ГУЛАГ», который сам автор

обозначил как «Опыт художественного исследования», можно счесть неким (весьма пространным) драматическим прологом к «Красному Колесу». Жанровые сходства этих двух огромных по своему объёму произведений неслучайны: пятиактная трагедия 1914–1922 годов может восприниматься как своего рода предтеча ГУЛАГа. На самом деле один из вызвавших появление «Красного Колеса» вопросов состоит в следующем: как мог возникнуть ГУЛАГ? И действительно, к концу «Апреля Семнадцатого» читатель уже достаточно хорошо познакомился с большевиками, их тактикой и методами, чтобы осознать, откуда взялась та система трудовых лагерей, которой Солженицын отдал пятнадцать лет жизни, а Советский Союз — миллионы своих граждан.

Что же нового привнёс Солженицын в традицию русского литературного и/или исторического повествования? Во-первых, он переориентировал его пространственно-временную ось. Если его предшественников прежде всего занимали взаимоотношения одного или нескольких героев друг с другом и их включённость в исторический процесс на протяжении достаточно длительного времени, то Солженицын стремится показать, как действия и убеждения множества людей определяют лицо конкретного исторического момента. Поэтому в его произведении мы сталкиваемся со множеством действующих лиц, объединённых принадлежностью к данному отрезку времени. Как следствие, акцент смещается с изображения относительно длительных, постепенно развивающихся процессов на краткосрочные, законченные действия и реакции на них. Как кажется, Солженицын всерьёз задался поставленной ещё Толстым целью исследовать наименьшую единицу истории⁹. «Красное Колесо» даёт нам отдельные величины, дифференциалы истории; читатель должен их интегрировать в общую формулу повествования.

Наряду с этим Солженицын фокусирует своё внимание не на вымышленных персонажах, а на реальных исторических деятелях, но в то же время не делает никаких различий в описании мыслей, стремлений, внутреннего мира придуманных им героев, с одной стороны, и, скажем, Ленина или Николая II — с другой. В результате в его труде вымысел последовательно облекается в форму документального повествования, но и история последовательно преобразуется в повествование художественное. Если раньше русские писатели строили свои произведения на диалоге противопоставленных друг другу истории и вымысла, то Солженицын в принципе снимает эту оппозицию. Может показаться, что он попросту отбросил русскую литературную традицию и вернулся непосредственно к принципам Вальтера Скотта, но нет, подход здесь иной. Если Скотт придаёт и реальному, и придуманному облик художественного вымысла, то у Солженицына и то и другое приобретает достоверность истории.

С самого начала Узла I Солженицын последовательно стирает грань между вымышленными героями и историческими лицами. Глава 1 открывается размышлениями ещё не названного персонажа (Сани Лаженицына): «Они вы-

ехали из станицы прозрачным зорным утром, когда при первом солнце весь Хребет, ярко белый и в синих углубинах, стоял доступно близкий, видный каждым своим изрезом, до того близкий, что человеку непривычному помнилось бы докатить к нему за два часа» (7; 11). То, что наблюдения эти принадлежат не всеведущему повествователю, а всего лишь одному из персонажей, становится ясно только на следующей странице. Точно в той же манере вводятся и «исторические» фигуры: «Стемнело, и у каменного двухэтажного штаба Второй армии в Остроленке зажглись электрические фонари» (7; 79). Оказывается, что мы тут имеем дело с несобственно-прямой речью и смотрим на мир глазами адъютанта генерала Самсонова, а затем перспектива переключается на точку зрения самого генерала. На этом этапе несобственно-прямая речь перемежается отрывками, где рассказ ведётся от третьего лица, но всё же она является доминирующей на протяжении всего «Красного Колеса» и в последующих томах практически вытесняет все прочие формы повествования.

Не менее оригинален Солженицын и в отношении композиции. В произведениях художественной литературы мы ждём от персонажей взаимодействия друг с другом, даже при том, что логику этого взаимодействия не всегда легко уловить (как у некоторых современных авторов). Так, например, на первых пятидесяти страницах «Войны и мира» появляются практически все главные герои романа. Для этого Толстому потребовалось максимально сжать пространство, на котором разворачивается действие первых глав (сведя его к салону Анны Павловны Шерер в Санкт-Петербурге и дому Ростовых в Москве), а также сделать чуть ли не всех основных персонажей родственниками друг другу, чтобы семейные связи послужили дополнительным обоснованием частоты встреч между ними. Но по мере того, как вымышленные герои начинают вовлекаться в события Наполеоновских войн, пространственные рамки уже не могут ограничиваться Москвой и Санкт-Петербургом; они стремительно разрастаются, захватывая большую часть территории военных действий. Но всё равно семейные стены первых глав никуда не исчезают: в центре происходящего всё равно остаются Ростовы и их многочисленные нынешние и будущие свойственники. Художественная ткань романа немислима без этого ядра: Толстой оказывается способен подчинить себе немалую протяжённость пространства и времени исключительно благодаря тесным связям, существующим между населяющими это пространство героями. С другой стороны, от сочинений на историческую тему мы не ждём, чтобы все упоминаемые в них лица обязательно как-то взаимодействовали друг с другом, но в то же время осознаём, что все они предложены нашему вниманию потому, что так или иначе связаны с центральной темой и в её развитии им отведена важная роль. Так, в книге о Французской революции могут быть главы, посвящённые французской деревне и городам, Парижу и королевскому двору, но все эти предметы значимы лишь постольку, поскольку способны раскрыть целое, которое зовется Французской революцией.

Подход Солженицына кардинально иной. Повествователь выбирает в качестве единицы измерения не некий сюжет (с началом, серединой и концом) и не событие, а календарный месяц. Это вовсе не означает, что Солженицын не имеет общего представления об историческом пути России или о судьбах придуманных им персонажей. Просто в повествовательной структуре «Красного Колеса» традиционная причинно-следственная цепь событий не играет никакой роли. Рассказ членится на месяцы, и в идеале в нём не должно быть ничего, кроме того, что выпало на долю героев, вымышленных и исторических, за этот конкретный промежуток времени. Персонажи взаимосвязаны постольку, поскольку живут в пределах одного и того же временного отрезка. За редким исключением, они вообще не сталкиваются друг с другом, а действуют синхронно, находясь в различных (иногда перекрещивающихся) пространствах. В своём пределе попытка Солженицына представить читателю набор первичных величин, дифференциалов истории, создав ощущение множественности повествований, разворачивающихся в одно и то же время, приводит к тому, что в его изложении полностью отсутствует всякая тенденция к прогрессивному развёртыванию сюжета.

С точки зрения логики развития повествования подобная манера приводит эффект разорвавшейся бомбы. В подавляющем большинстве как художественных, так и историографических сочинений основой развёртывания рассказа является причинно-следственная ось. Действие *A* влечёт за собой (порождает) действие *B*, а то, в свою очередь, влечёт за собой (порождает) действие *C*. Эта схема может усложняться — например, когда изложение ведётся не в хронологическом порядке (согласно терминологии формалистов, когда «сюжет» не совпадает с «фабулой») или когда одно событие оказывается обусловленным несколькими причинами. Но так или иначе всё вертится вокруг одной сюжетной линии (иногда двух и крайне редко больше). Следование причинно-следственной модели предполагает, что повествование должно быть устремлено к некоей цели: развязке художественного произведения или некоему кульминационному историческому событию. Даже если, как в «Войне и мире», автор считает необходимым приводить какие-то «несущественные детали», они предстают таковыми лишь по отношению к центральному сюжету, на фоне которого они и выглядят несущественными. Но в «Красном Колесе» такого стержня вовсе нет, и потому в принципе нельзя оценить, какие художественные или исторические подробности являются значимыми, а какие — нет. Хронология оказывается единственным организующим принципом: может быть описано всё, что произошло в данный месяц, а это может оказаться и судьбоносное событие, и самая тривиальная мелочь¹⁰.

От такого подхода читатель, воспитанный на «обычном» романе, готов сойти с ума. Мы ожидаем описания взаимосвязанных событий, происходящих в относительной близости друг от друга, и с трудом готовы воспринять пятнадцать или двадцать параллельно развивающихся сюжетных линий. Ещё

более поражает отсутствие пересечений между этими многочисленными художественными и документальными повествованиями. В традиционном романе мы привыкли к тому, что основные персонажи в конце концов сойдутся друг с другом, пусть даже на протяжении сотен страниц они и жили каждый своей жизнью. А в «Красном Колесе» этого не происходит. Мы ждём поворотов сюжета, кои заставят разные вымышленные истории сойтись, а они так до самого конца и развиваются сами по себе¹¹.

Ещё более травмирует читателя, ориентированного на традиционный тип повествования, тот факт, что индивидуальные истории никогда не рассказываются до конца. В жизни героя на наших глазах происходят драматические события, но затем внимание переключается на кого-то иного, и мы рискуем вообще больше не встретиться с человеком, которому только-только начали сопереживать. Или вообще месяц просто заканчивается, а с ним и начавшая проклёвываться история, поскольку Солженицына занимает не она сама по себе, а лишь её причастность к интересующему его временному промежутку. Всякая вымышленная линия постоянно пребывает в состоянии «продолжение следует», но «следует» оно лишь до тех пор, пока не кончается последний Узел, оставляющий все эти истории без завершения. Нам остаётся довольствоваться скупыми словами автора: «Но для тех последующих Узлов я всё же представляю читателю конспект главных событий, которых нельзя бы обминуть, если писать развёрнуто. <...> Сюжеты с вымышленными персонажами я вовсе не включаю в конспект» (16; 565). Вот и всё, что уготовано любителям привычных романых развязок.

Что касается исторического материала, то и здесь всё обстоит далеко не привычным образом. Разумеется, Солженицын понимает, что его читатели знают, чем всё обернулось. Ему не требуется сообщать им, что большевики в итоге пришли к власти или что царь и его семья были убиты. Но и в этом случае требования, диктуемые хронологическим подходом, придают повествованию необычную форму. Скажем, в финале «Апреля Семнадцатого» открывается съезд крестьянских депутатов, и читатель вполне может поинтересоваться, какие решения он принял, какую позицию выработал по отношению к Советам и Временному правительству. Но ничего из этого нам не сообщают, отчасти потому, что апрель истёк, а съезд ещё не закончился, а отчасти из-за того, что взаимоотношения различных социальных и политических групп повествователя в данном случае не интересуют. Вся соль — в одновременности: чтобы текст Солженицына возымел свой эффект, мы должны во всей полноте охватить своим взглядом происшедшее в этот конкретный месяц, включая и занудные мелкие подробности, и события, впоследствии оказавшиеся поворотными. По мере развёртывания Узлов Солженицын всё больше избегает любого предвосхищения, всячески усиливая тем самым ощущение читательской сопричастности. Нам не предлагается законченный итог описанных событий; вместо этого повествование помещает нас внутрь живой жизненной

ситуации, исход которой неясен. Чтобы воссоздать исторический период во всей полноте, его надо заново прожить, а такое вживание в историю ежели вообще возможно, то только с утратой отвлечённой Архимедовой точки зрения, с которой можно охватить взглядом множество различных событий, одновременно происходящих в различных точках пространства.

До сих пор мы сосредоточивали своё внимание исключительно на литературных приёмах, благодаря которым Солженицын и Андрич, независимо друг от друга, предлагали свои собственные художественные решения, преодолевая синхронные и диахронные ограничения, свойственные традиционному историческому роману. Если задаться вопросом, что же подтолкнуло их к поиску таких решений, то мы опять сталкиваемся с поразительными сходствами. Для обоих новый способ повествования казался необходимым постольку, поскольку только таким образом можно по-настоящему проникнуть в «истинную суть» истории их народов. И для того, и для другого эта истина означала поиск «срединного пути», который так и не смогло открыть большинство знатоков этой истории — всё равно, были ли они историками, политиками или романистами.

Андрич стремился осознать, что же такое есть югославская общность, — задача, с трудом поддающаяся решению в стране, полной сепаратистских настроений и националистических раздоров, с одной стороны, и не раз подвергавшейся экспериментам по культурному выравниванию — с другой. В конце концов, в его Вишеграде, Травнике и Сараеве, как и в исторической Югославии времён Андрича, единственной истинной данностью оставалось постоянное взаимодействие народов, живущих на одной и той же неизменной территории. По убеждению писателя, в этом взаимном общении и состояла подлинная историческая ценность феномена, именуемого Югославией. Эта воображаемая общность могла существовать, вбирая в себя все эти соревнующиеся и враждебные, но в то же время неразрывно связанные друг с другом группы населения. Именно жаром этой вечной и всё время возникающей на-ново дружбы-вражды и пронизаны все литературные труды Андрича.

Тёмная сторона подобных взаимоотношений жёстко обрисована в «Барышне»: «Приверженцы трёх главных религий, они с рождения и до самой смерти живут в постоянной взаимной вражде, вражде безрассудной и глубокой, перенося свою ненависть и в загробный мир, который видится им в блеске собственной победы и славы и постыдного поражения соседей-иноверцев»¹². Но, если кому-то покажется, что роднит их всех только ненависть друг к другу, стоит вспомнить описание большого наводнения из «Моста на Дрине»: «Турки, христиане и евреи сидят бок о бок. Грозная сила стихии и тяжесть общей беды сблизили этих людей и хотя бы на один этот вечер перекинули мост через пропасть, отделявшую разные веры одну от другой»¹³.

Каждая из общин убеждена, что её поведение в данном месте и в данное время идёт «от природы» и столь же неизменно, как мост в Вишеграде. Но все

исторические романы Андрича убеждают в том, что если и есть что-то неизменное, так это противостояние, взаимодействие и взаимовлияние всех этих групп. Не важно, насколько они ненавидят друг друга, не важно, как жаждут они отгородиться от всех окружающих, — это попросту невозможно. Подобно тому как языческая цивилизация преобразилась в римское христианство, подобно тому как римские традиции были восприняты боснийскими и сербскими королевствами, подобно тому как славяне стали частью Османской империи, так и югославский народ, по мысли Андрича, может обрести внутреннее единство за счёт своего общего наследия, неизменного в своей изменчивости. Соперничество и вражда всегда будут играть существенную роль, но столь же значимыми будут оставаться сотрудничество и взаимопроникновение. Утопические проекты, вроде популярной в период между мировыми войнами идеи создания единой и однородной Югославии, ничем не лучше националистических призывов к насильственному разделению южнославянских народов¹⁴. Скорее истина лежит посередине и кроется в непростом каждодневном приспособлении к сходствам и различиям. Таков сам язык, которым пишет Андрич и который представляет собой несколько искусственно слепленный воедино сербскохорватский, перемежаемый вычурными тюркизмами и частым употреблением терминов германского происхождения. Признавая всю сложность положения вещей, Андрич тем не менее надеялся, что общая тяжёлая история сможет стать основой для возникновения единой процветающей нации: «Вы понимаете, что всё это тесно связано одно с другим и только нам кажется потерянным и забытым, разбросанным без плана. Всё это движется, хоть и бессознательно, к одной цели, как сходятся лучи в отдалённом, неизвестном фокусе. Не забывайте, что в Коране ясно сказано: “Может быть, в один радостный день бог помирит вас с вашими врагами и восстановит между вами дружбу”»¹⁵.

Для Солженицына третий путь ни в коей мере не связан с поиском решения этнических проблем, столь значимым для Югославии. Скорее в его случае речь идёт о нащупывании почвы для политического компромисса между консервативно-реакционными слоями русского общества, стремящимися оставить всё как есть, и радикалами, жаждущими разнести всё до основания и выстроить заново. Во время, которое описано в «Красном Колесе», первые были представлены прежде всего царской бюрократией, высшим военным руководством и императрицей, а вторые — левой оппозицией. Но, по мнению Солженицына, период, изображённый в «Красном Колесе», отнюдь не уникален. Он стремится показать, что российское общество от века было отравлено этим противостоянием двух политических полюсов: «Как две обезумевших лошади в общей упряжи, но лишённые управления, одна дёргая направо, другая налево, чураясь и сатанея друг от друга и от телеги, непременно разнесут её, перевернут, свалят с откоса и себя погубят, — так российская власть и российское общество, с тех пор как меж ними посели-

лось и всё разрасталось роковое недоверие, озлобление, ненависть, — разгоняли и несли Россию в бездну. И перехватить их, остановить — казалось, не было удальца» (9; 66).

Герои Солженицына — это те немногие государственные деятели, кто видит суть проблемы и пытается проложить тропу между двумя крайностями, позволив России двигаться вперёд подходящим именно для неё способом, без внезапных насильственных сдвигов, но и не избегая перемен вовсе. Пожалуй, наиболее последовательно и полно эту идею несёт в себе фигура Петра Столыпина, но не только она. У Солженицына политиками, которым временами удавалось уловить спасительную для России золотую середину, предстают Дмитрий Шипов и Александр Гучков, и за аналогичные попытки он отчасти воздаёт должное всей партии октябристов. Вот как восхищённо описывает Гучкова в период перед Первой мировой войной исторический рассказчик «Красного Колеса»: «Так стоял он крепкими ногами против шумных и яростных натисков то слева, то справа, то и слева и справа, то поддерживаемый, то бранимый, — но в вере, что твёрдо ведёт средний курс корабля, примиряя русскую власть и русское общество для созидания <...>» (10; 65).

Подобно тому как Андрич настаивает, что создать крепкую югославскую нацию возможно, лишь проложив сложнейший промежуточный курс меж насильственным стиранием этнических различий и националистической тягой к сепаратизму, так и Солженицын видит единственное спасение России, постоянно раздираемой двумя крайностями, в обретении этого среднего пути: «В истории самые трудные линии действий — по лезвию, между двух бездн, сохраняя равновесие, чтобы не свалиться ни в ту, ни в другую сторону. Но они же — и самые верные <...>» (8; 178).

Примечания

¹ Перевод с англ. Н. Гринцера.

² Скотт В. Собр. соч.: В 22 т. М.: Голос, 1992. Т. 1. С. 29.

³ Лукач, Георг (Дьёрдь) (1885–1971) — венгерский философ и литературный критик, много лет проживший в СССР, один из основателей неомарксизма. Такое определение герою романа Вальтера Скотта он даёт в своей работе «Исторический роман» (1937). — *Примеч. перев.*

⁴ См.: Wachtel A. An Obsession with History: Russian Writers Confront the Past. Stanford: Stanford University Press, 1994.

⁵ Так охарактеризовал роман XIX века в принципе и «Войну и мир» в частности Генри Джеймс в предисловии к своей «Трагической музе» (1890). — *Примеч. перев.*

⁶ Hardy T. The Dynasts. Fore Scene. Режим доступа: <http://www.gutenberg.org/files/4043/4043-h/4043-h.htm>

⁷ Солженицын А.И. Красное Колесо: Повествование в отмеренных сроках // Солженицын А.И. Собр. соч.: В 30 т. М.: Время, 2007. Т. 8. С. 482. Далее цитируется это

издание с указанием в скобках тома и страниц; сохранена авторская орфография и пунктуация.

Возможно, Солженицын здесь отчасти следует примеру Вальтера Скотта, чью серию исторических романов о Шотландии тоже можно рассматривать как своего рода Узлы, учитывая, что между ними в повествовании существуют очевидные разрывы. Однако Солженицын в этом отношении куда более последователен, поскольку, хотя в разных Узлах у него и могут появляться одни и те же персонажи, он никогда не «заполняет лакуны», неизбежно возникающие в их биографии. У Вальтера Скотта такой проблемы нет, поскольку действие разных его романов отделено друг от друга слишком большими временными промежутками.

⁸ См. его введение к разделу, озаглавленному «На обрыве повествования», после финала «Апреля Семнадцатого».

⁹ См.: Толстой Л.Н. Война и мир. Т. 3 // Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М.: Гослитиздат, 1928. Т. 11. С. 265–266.

¹⁰ Солженицын не всегда полностью следует этой схеме. Его исторические отступления сами по себе предполагают, что простого хронологического среза бытия может оказаться недостаточно. Но автора подобные отклонения не очень радуют, и по мере развёртывания цикла их становится всё меньше и меньше.

¹¹ Это становится особенно очевидно при сравнении «Красного Колеса» с «Доктором Живаго». У Пастернака главные герои должны столкнуться, оказавшись в одном и том же географическом пространстве. Эти частые схождения заставляют усомниться в том, что в романе действуют законы вероятия, но без них его сюжет попросту развалится. В «Красном Колесе» встречаются некие рудименты такой техники, особенно вначале — например, когда Воротынцев, Благодарёв и Ленартович выходят из немецкого окружения. Но эта случайная встреча оказывается совершенным исключением, и по мере развития романа автор снова не сводит этих троих вместе, дабы подтолкнуть развитие сюжета, а, напротив, обрывает их на полностью самостоятельное существование.

¹² Андрич И. Барышня / Пер. с серб.-хорв. О. Кутасовой. Гл. 4. Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/106425/read#t4>

¹³ Андрич И. Мост на Дрине / Пер. с серб.-хорв. Т.Н. Вирты. Гл. 5. Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/105029/read#t5>

¹⁴ Более подробно о взаимодействии разных культурных концепций Югославии см. в моей кн.: *Wachtel A. Making a Nation, Breaking a Nation. Literature and Cultural Politics in Yugoslavia*. Stanford: Stanford University Press, 1998.

¹⁵ Андрич И. Травницкая хроника. Консульские времена / Пер. с серб.-хорв. М.Н. Волконского. Гл. 15. Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/105815/read#t16>

СОДЕРЖАНИЕ

От составителя (<i>Л.И. Сараскина</i>)	5
--	---

ОТКРЫТИЕ КОНФЕРЕНЦИИ

Обращение Ю.С. Осипова к участникам конференции	9
Слово М.В. Сеславинского	11
Слово В.П. Лукина	13

ОТОБРАЖЕНИЕ И ОСМЫСЛЕНИЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ РЕАЛЬНОСТИ В «КРАСНОМ КОЛЕСЕ»

<i>Алтынбаева Гульнара (Саратов)</i> Околелитературная среда начала XX века в «Красном Колесе» А.И. Солженицына	17
<i>Бальзамо Елена (Франция)</i> «...Выполнять свой долг. На своём месте»: личность и исторический процесс в «Красном Колесе»	28
<i>Воли Дэвид (США)</i> Искусство и история в «Красном Колесе» А.И. Солженицына	40
<i>Глушковский Пётр (Польша)</i> «Красное Колесо» с точки зрения историка	52
<i>Гуськов Вячеслав (Благовещенск)</i> Образ Руси уходящей в исторической эпопее А.И. Солженицына «Красное Колесо»	60
<i>Климов Алексей (США)</i> Колебания вектора истории в «Красном Колесе»	72
<i>Махони Дэниел (США)</i> «Зацариться»: Николай II и грядущая революция	80

<i>Шепель Алексей (Санкт-Петербург)</i>	
Роман А.И. Солженицына «Август Четырнадцатого»: работа писателя с военно-историческими материалами	92
<i>Щедрина Нэлли (Москва)</i>	
«Красное Колесо» А. Солженицына и русская историческая проза второй половины XX века	100
<i>Юозайтис Арвидас (Литва)</i>	
Реформатор П.А. Столыпин и консерватор А.И. Солженицын: точки исторического соприкосновения	112
ФИЛОСОФСКАЯ И РЕЛИГИОЗНАЯ МЫСЛЬ	
<i>Гапоненков Алексей (Саратов)</i>	
Истинный и ложный консерватизм в «Красном Колесе» А.И. Солженицына	121
<i>Герасимова Людмила (Саратов)</i>	
Пневматология как свойство реализма А.И. Солженицына в «Красном Колесе»	132
<i>Джайтли Изабелла (Индия)</i>	
«О сопротивлении злу силою»: отражение идеи Ивана Ильина в «Красном Колесе»	141
<i>Перселл Брендан (Австралия)</i>	
Некоторые размышления о философской и теологической историографии в «Красном Колесе» Александра Солженицына	151
<i>Пивоваров Борис (Новосибирск)</i>	
Богоборчество как движущая сила революции: ответ «Красного Колеса»	169
<i>Понтузо Джеймс (США)</i>	
Феноменология религии в «Красном Колесе» Солженицына	185
<i>Проскураина Елена (Новосибирск)</i>	
Солженицын в восприятии Александра Шмемана	192
<i>Смыковская Татьяна (Благовещенск)</i>	
Духовное крушение или «найти Святого Духа»? (Пасхальные мотивы в «Красном Колесе»)	205
<i>Хутен Джессика (США)</i>	
Напоминание об истине Божией в «Красном Колесе»	216
<i>Эриксон Эдвард, мл. (США)</i>	
«Ничего нет выше любви»: религиозная составляющая «Октябрья Шестнадцатого»	223

«КРАСНОЕ КОЛЕСО»
И ЛИТЕРАТУРНАЯ ТРАДИЦИЯ

<i>Бочаров Сергей (Москва)</i> Россия и революция: от Тютчева к «Красному Колесу»	235
<i>Вахтель Эндрю (США)</i> Раздвигая границы пространства и времени: Андрич, Солженицын и проблема историзма	241
<i>Иванова Евгения (Москва)</i> «Последние дни императорской власти» А. Блока как комментарий к «Красному Колесу»	255
<i>Кибальник Сергей (Санкт-Петербург)</i> Г.И. Газданов и А.И. Солженицын	263
<i>Котельников Владимир (Санкт-Петербург)</i> Картина человека в «Красном Колесе»	267
<i>Сараскина Людмила (Москва)</i> В.В. Набоков и А.И. Солженицын в пространстве Больших Идей	276
<i>Спиваковский Павел (Москва)</i> Проблема релятивизма: Солженицын, Чехов, Достоевский и поиск истины	287
<i>Тюрина Галина (Москва)</i> Тема Москвы в «Красном Колесе»	294

ТВОРЧЕСКАЯ ЭВОЛЮЦИЯ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА

<i>Вакамия Лиза Риоко (США)</i> «Дневник Р-17» и «Красное Колесо»: диалог автобиографии, литературы и историографии	305
<i>Ковтун Наталья (Красноярск)</i> Идея «сбережения народа» в ранних текстах А. Солженицына	313
<i>Лесур Франсуаза (Франция)</i> «Люби революцию»: пролог к «Красному Колесу»	328
<i>Роднянская Ирина (Москва)</i> Лирико-патетическое начало в «Архипелаге ГУЛАГ» (К сравнению задач двух эпопей Александра Солженицына)	337
<i>Сидор Моника (Польша)</i> Личность, общество, коллективный герой: трансформации модели героя в ранних произведениях А. Солженицына	347

ПОЭТИКА «КРАСНОГО КОЛЕСА»

<i>Аркатова Анна (США)</i>	
Система ключевых женских образов в эпопее А. Солженицына «Красное Колесо»	359
<i>Баршт Константин (Санкт-Петербург)</i>	
О нарративной структуре «Красного Колеса» А.И. Солженицына	370
<i>Ванюков Александр (Саратов)</i>	
«Красное Колесо» А.И. Солженицына: поэтика заглавия и структура повествования (Узел II. «Октябрь Шестнадцатого»)	387
<i>Дюран Клод (Франция)</i>	
Некоторые заметки об использовании пословиц в литературе, в особенности в русской литературе, в частности в «Красном Колесе» Александра Солженицына	406
<i>Ивамото Кадзухиса (Япония)</i>	
Ленин и Солженицын: идентификация автора «Красного Колеса» с героем	427
<i>Мелентьева Ирина (Москва)</i>	
Свет и тьма восьмой главы «Августа Четырнадцатого»	437
<i>Солженицына Наталия (Москва)</i>	
Картотека «Красного Колеса»: замысел и осуществление	442
<i>Темпест Ричард (США)</i>	
Фермопилы Георгия Воротынцева: солженицынская концепция мужественности	452
<i>Урманов Александр (Благовещенск)</i>	
«Саранча из бездны...» (Библейская символика в «Красном Колесе»)	462
<i>Хитрая Анна (Москва)</i>	
Художественное слово как форма выражения историософских воззрений А.И. Солженицына	474
<i>Шмелев Алексей (Москва)</i>	
Лингвистические мотивы в творчестве Солженицына: на пути к «Красному Колесу»	481
СОЛЖЕНИЦЫН И СОВРЕМЕННОСТЬ	
<i>Гальцева Рената (Москва)</i>	
По дороге «Красного Колеса» в обратную сторону, или Борьба на два фронта	499

<i>Жэнь Гуансюань (Китай)</i>	
«Красное Колесо» А. Солженицына в Китае	513
<i>Шляпентох Дмитрий (США)</i>	
«Красное Колесо» Солженицына: между эмоциями и реальностью	518
<i>Сараскина Людмила (Москва)</i>	
Неизбежность очерка о П.А. Столыпине в «Красном Колесе»	
А.И. Солженицына	533

ЗАКРЫТИЕ КОНФЕРЕНЦИИ

<i>Струве Никита (Франция)</i>	
Том за томом: заметки первоиздателя «Красного Колеса»	549