**Художественная функция образов Вавилонской башни и мирового колодца в эпопее А.И. Солженицына «Красное Колесо»**

Спиваковский П.Е.

Среди важнейших онтологически значимых мотивов "Красного Колеса" особо выделяются символические образы Вавилонской башни и мирового колодца, появляющиеся в "Августе Четырнадцатого", первом "Узле" эпопеи. В 59–62 главах солженицынской тетралогии читатель оказывается свидетелем резкого идеологического столкновения между четырьмя персонажами. С одной стороны, это две пламенные сторонницы революции, Адалия Мартыновна Ленартович и ее сестра Агнесса, а с другой — их юная племянница Вероника со своей подругой Ликоней. Обе девушки, находясь под сильным влиянием модернистских веяний своей эпохи, проявляют возмутительное, с точки зрения тети Адалии и тети Агнессы, равнодушие к идеалам общественной борьбы и революционного террора. Но особое негодование сестер Ленартович вызывает Ликоня, "сгусток отравы этого времени <…> — играющая шалью, ломкой талией, натолканная символистическим вздором, то в роли апатичной, то в роли мистичной, то как бы призрачной до умирания. То и дело она декламировала, кстати и некстати, своих модных, туманный бред:

Созидающий башню — сорвётся,

Будет страшен стремительный лёт,

И на дне мирового колодца

Он безумье своё проклянёт" [1] .

В 59 главе "Августа Четырнадцатого", откуда заимствована данная цитата, господствует точка зрения тети Адалии, ничего не понимающей ни в поэзии русского модернизма, ни, в частности, в тексте прочитанной Ликоней первой строфы стихотворения Н.С. Гумилева "Выбор" (1908), однако читателю ясно: эти стихи оказываются в высшей степени весомым ответом на пламенную революционную романтику, проповедуемую сестрами Ленартович. При этом, как справедливо отмечает В.Г. Краснов, очевидно, что в процитированных строках стихотворения "Выбор" речь идет не о создании какой-либо абстрактной башни, но об одном из древнейших архетипических мотивов, заимствованном из Библии — попытке сооружения Вавилонской башни "высотою до небес" (Быт. 11: 4) [2] . Именно поэтому так страшно падение с нее, в результате которого строитель окажется "на дне мирового колодца", пространственного антипода сооружавшейся башни, своего рода антибашни, направленной в толщу земли. При этом уникальная глубина "мирового колодца" указывает на столь же уникальную высоту Вавилонской башни. В то же время неизбежность и катастрофичность падения с нее во многом предопределены словами Христа: "<…> возвышающий сам себя, унижен будет <…>" (Лк. 14: 11; 18: 14). Христианская интеллектуальная традиция была весьма значима для Н.С. Гумилева, и тем более она значима для А.И.Солженицына.

Вместе с тем в контексте эпопеи "Красное Колесо" все эти мотивы осмысливаются как символическое отображение революции, революционных устремлений, за которые потом, и абсолютно неизбежно, придется заплатить страшным и мучительным падением. В осмыслении мотива Вавилонской башни Солженицыну во многом близок и Достоевский. Так, в романе "Братья Карамазовы" повествователь подчеркивает: "<…> социализм есть <…> по преимуществу атеистический вопрос, вопрос современного воплощения атеизма, вопрос Вавилонской башни, строящейся именно без Бога, не для достижения небес с земли, а для сведения небес на землю <…>" {3] . Падение на дно "мирового колодца" может, таким образом, рассматриваться не только в качестве Божьей кары, но оказывается естественным и даже неизбежным следствием антропоцентрической попытки "свести небо на землю", ликвидировав онтологическую "вертикаль", отделяющую человека от Бога. Не случайно Солженицын подчеркивал, что "есть катастрофа, которая наступила уже изрядно: это — катастрофа гуманистического автономного безрелигиозного сознания" [4] . При этом, говоря о гуманизме, писатель имел в виду отнюдь не гуманность, но антропоцентрическую тенденцию, постепенно утвердившую представление "о человеке как о центре существующего" [5] . Солженицын подчеркивал: "<…> такого понятия "гуманизм с Богом",— по-моему, не существует. Гуманизм если не начнёт, так кончит тем, что поставит вместо Бога — человека" [6] . Иначе говоря, в секулярно-гуманистическом возвеличивании человеком самого себя писатель видит первооснову богоборчества и атеизма, связывая их, в частности, и с революционными событиями последних трех столетий: "Всё тот же Достоевский, судя по французской революции, кипевшей от ненависти к церкви, вывел: "Революция непременно должна начинать с атеизма." Так и есть" [7] .

Таким образом, мотив строительства Вавилонской башни осмысливается в "Красном Колесе" в качестве метафоры революции, которая воспринимается как попытка "штурма небес" и осуществления атеистической модификации хилиастической утопии, основанной на идее "идеального" земного устроения человеческой жизни, но без Бога. Так, в 60 главе "Августа Четырнадцатого", в которой господствует точка зрения тети Агнессы, говорится: "<…> в Царстве Будущего будут царить только Благородство и Справедливость" [8] .

Писатель подчеркивает, что "гуманистическое сознание, заявившее себя нашим руководителем, не признало в человеке внутреннего зла" [9] , и эта ренессансная идеализация человеческой природы создала почву для возникновения социальных утопий, толкающих человечество на путь революционных катастроф. Именно поэтому мотив мирового колодца осмысливается в контексте эпопеи "Красное Колесо" как символическое предвестие ГУЛаговского будущего, ожидающего тех самых пламенных революционеров, которые в августе 1914 года мечтают о революционно-антропоцентрической переделке всего существующего мироустройства. "Пороками человеческого сознания, лишённого божественной вершины, определялись все главные преступления этого века" [10] ,— замечает Солженицын.

Понимает ли Ликоня, читающая стихотворение Гумилева "Выбор", всю интеллектуальную значимость этого произведения? Очевидно, не понимает. Но вместе с тем она интуитивно ощущает скрытую глубину произносимых ею строк. Вот, например, как воспринимает Ликоню недоброжелательно относящаяся к ней тетя Адалия (точка зрения этого персонажа, как уже отмечалось выше, господствует в 59 главе "Августа Четырнадцатого"): "Играла голосом, но ещё больше ресницами, сразу замечались её глаза с их отдельной красотой, переблескивающим значением, будто она видела в окружающем совсем не то, что все остальные" [11] .

Последнее верно: Ликоня и в самом деле видит мир не так, как другие. Показателен в этом смысле эпизод, в котором слушательницы Бестужевских курсов, и среди них Вероника и Ликоня, знакомятся с преподавательницей истории, профессором Ольдой Орестовной Андозерской и та пытается объяснить им необходимость изучения западноевропейского Средневековья (в подтексте здесь опять-таки столкновение двух аксиологических систем — теоцентрической и антропоцентрической). Затем, после ухода профессора, девушки обсуждают ее, требуя мнения и от Ликони: "Она подняла брови, повела шеей, пожала плечами, не одновременно двумя:

— Мне очень понравилось. Особенно голос. Как будто арию ведёт. Такую сложную, мелодии не различишь.

Засмеялись подруги:

— А — смысл?

— А тема кружка тебе понравилась?

Ликоня нахмурилась маленьким лобиком, но и в улыбку сдвигая подушечный рот:

— Смысл?.. Я пропустила…" [12]

Ликоня сугубо интуитивно ощущает в словах Андозерской скрытую глубину, но их смысл, ускользает от сознания девушки. Ее восприятие иррационально. Как и для младосимволистов, музыка, с точки зрения Ликони, оказывается важнее всего. Почти так же эта героиня воспринимает и полюбившееся ей стихотворение Гумилева. Вместе с тем нельзя сказать, что содержание стихотворения полностью недоступно для девушки. Не случайно в 59 главе "Августа Четырнадцатого", о которой шла речь выше, Ликоня, вместо аргумента в споре с Адалией и Агнессой Ленартович о правомерности революционной борьбы, дважды читает фрагменты из стихотворения "Выбор". Второй из них вызывает особое возмущение тети Адалии: "<…> маленькая Ликоня <…> с недоумённым видом, вопросительным маленьким детским ртом, выражала себя словами заёмными, стихами кощунственными:

Разрушающий — будет раздавлен,

Опрокинут обломками плит.

И, всевидящим Богом оставлен,

Он о смерти своей возопит" [13] .

И эта, казалось бы, отвлеченно-эстетская, сугубо модернистская точка зрения оказывается онтологически оправданной, провидческой. Разрушитель губит не только все вокруг, но и самого себя. Чтобы усилить это впечатление, Солженицын меняет одно слово в финальной строке данного отрывка. У Гумилева было: "Он о муке своей возопит",— моление же "о смерти" не только подчеркивает безысходность ситуации, но и демонстрирует бессмысленность разрушения как такового. Для усиления эмоционального воздействия поэтического текста Солженицын вводит и отсутствующие у Гумилева интонационные тире: "Созидающий башню — сорвётся" и "Разрушающий — будет раздавлен". Эти интонационные тире указывают, в частности, и на устный харак-тер цитирования данного отрывка: Ликоня произносит его именно так, а не иначе. К тому же она, воспроизводя текст Гумилева по памяти, очевидно, по ошибке меняет одно слово во второй строфе стихотворения. Но даже и внешне случайная деталь оказывается закономерной и неслучайной на онтологическом уровне осмысления происходящего. По Солженицыну, и строитель Вавилонской башни, и разрушитель существующего миропорядка делают, в сущности, одно и то же революционное дело, о гибельных последствиях которого провидчески свидетельствует стихотворение Гумилева. Таково осмысление этого произведения в контексте эпопеи "Красное Колесо".

Вместе с тем само по себе стихотворение "Выбор" имеет несколько иной смысл. У Гумилева идет речь об имеющемся у человека праве выбора своего жизненного пути, причем любой из этих путей в конечном счете гибелен — и путь созидателя, и путь разрушителя, и путь созерцателя-отшельника:

А ушедший в ночные пещеры

Или к заводям тихой реки

Повстречает свирепой пантеры

Наводящие ужас зрачки.

Не спасешься от доли кровавой,

Что земным предназначила твердь.

Но молчи: несравненное право —

Самому выбирать свою смерть [14] .

В 1908 году, за три года до формального провозглашения акмеизма в качестве нового художественного течения, Гумилев фактически уже утверждает в этом стихотворении акмеистическую систему ценностей [15] : полнота и свобода земного самоосуществления, достигаемые хотя бы и ценой собственной мучительной гибели,— вот, с его точки зрения, подлинная цель человеческого существования.

В то же время в контексте эпопеи "Красное Колесо" переосмысливаются не только процитированные Ликоней первые два четверостишия стихотворения "Выбор", но и образ свирепой и кровожадной пантеры. В 62 главе "Августа Четырнадцатого", в которой господствует точка зрения Вероники, мы встречаем следующую характеристику ее тети: "На защите ли, в нападении, но в вопросе страстном тётя Агнесса умела становиться розовато-серой пантерой, розовые пятна к приседи волос. Страшноватой. Уж била лапой — так всех подряд, никого не щадя, никого не боясь" [16] . И далее: "<…> отдавала розовым Агнесса, расхаживала по комнате с хвостом папиросного дыма" [17] . Эта "тетя-пантера", у которой появляются не только лапы, но и хвост,— образ отчасти комический, а отчасти и пугающий (Агнесса Ленартович и сама участвует в революционной террористической деятельности, и хочет вовлечь в нее Веронику), причем этот образ, очевидно, снова отсылает нас к стихотворению "Выбор". Для Вероники, несомненно знакомой с этим произведением, ассоциа-ция "тетя-пантера" совершенно естественна. В то же время в общем событийном контексте такая ассоциация приобретает особый смысл, поскольку страшноватой "тете-пантере" в скором времени все же удастся заразить свою племянницу революционной романтикой и вовлечь ее в политическое движение, гибельное для России, а возможно, и для самой Вероники. Вместе с тем существенно и то, что строки из стихотворения "Выбор", в которых упоминается пантера, в текст "Красного Колеса" не включены. Процитированы лишь два вышеприведенные четверостишия, прочитанные Ликоней, но при этом нигде не приводятся ни название стихотворения, ни имя его автора. Это означает, что для читателя, не знакомого с данным произведением Гумилева, упоминание пантеры абсолютно непонятно. Иначе говоря, Солженицын предполагает, что читатель эпопеи знаком с этим стихотворением и потому в состоянии воспринять скрытую аллюзию на непроцитированный текст. В связи с этим нельзя не согласиться с Д.М. Штурман, которая подчеркивает: ""Красное Колесо" предполагает читателя хорошо подготовленного, хотя автору, наверное, видится иначе" [18] .

Что же касается двух четверостиший, прочитанных Ликоней, то здесь наиболее глубокое символическое значение имеет архетипический мотив Вавилонской башни, и не только потому, что он отсылает нас к проблеме антропоцентризма и указывает на скрытую катастрофичность постренессансной секулярно-гуманистической тенденции в развитии человечества. Этот мотив проясняет важнейшую структурную особенность эпопеи, ставящую в тупик многих ее читателей и исследователей. Дело в том, что нарративная структура "Красного Колеса" в высшей степени нетрадиционна и читательское ожидание, основанное на восприятии русской прозы XIX–XX веков, оказывается обманутым. Вместе с тем первые главы этого произведения напоминают начало классического русского романа. Однако это всего лишь локальный художественный прием. Не случайно Солженицын отмечал, что начало "Августа Четырнадцатого" "замедлено сознательно", чтобы показать "медлительное течение жизни предвоенной", причем далее "такого темпа не будет больше. Такого внимания к проблемам семейным уже не будет у людей, потому что будет совсем другой темп, совсем другая динамика" [19] . Так, постепенно длина глав уменьшается, а калейдоскопичность изображения нарастает все более и более, и поэтому усиливается художественная значимость поэтики монтажного стыка. Но главное даже не это. Дело в том, что единый имплицитный образ автора подвергается на страницах эпопеи своего рода деконструкции. В главах, посвященных каждому из многочисленных персонажей этого произведения, имплицитный образ автора всякий раз максимально приближен по идеологической, психологической и, частично, фразеологической (языковой) точке зрения [20] к данному конкретному персонажу, поэтому точка зрения героя, всякий раз иная, оказывается "авторской", а единый имплицитный образ автора на наших глазах распадается, и перед читателем предстает произведение в полном смысле слова полифоническое [21] .

В результате такой калейдоскопической смены авторских нарративных масок читатель лишается привычной для него опоры на "единственно правильную" авторскую точку зрения, и это вызывает серьезные затруднения при чтении, нередко приводя читателя в состояние растерянности и недоумения. Показательна в этом смысле даже реакция такого знатока творчества писателя, как Жорж Нива. Вот что писал французский исследователь об "Апреле Семнадцатого", четвертом "Узле" эпопеи "Красное Колесо": "Я долго — и даже отчаянно — искал <…> в этом лабиринте зеркал точку зрения автора. К моему удивлению, я понял, что ее нет, что она почти исчезла. Каждый раз, когда я ее улавливал, она ускользала. И приходилось приписывать ее одному из персонажей" [22] .

Очевидно, что такая нарративная структура трудна для восприятия современного читателя, воспитанного на текстах, в которых единый имплицитный образ автора никогда не подвергался столь радикальной деконструкции. И что особенно странно и непри-вычно — Солженицын, используя этот прием, отнюдь не погружает читателя в стихию постмодернистской игры с пустотой. Напротив, тотальное релятивистское обессмысливание бытия, столь характерное для постмодернизма, глубоко чуждо мировоззрению и художественным принципам автора "Красного Колеса", что проявляется, в частности, и в резко критическом отношении писателя к постмодернистской аксиологии и художественной практике [23] .

Вместе с тем использование столь необычного приема, как деконструкция единого имплицитного образа автора, очевидно, требует объяснения, тем более если учесть, что содержательная функция художественной формы практически всегда выдвигается Солженицыным на первый план. Поэтому и центробежная композиционная структура "Красного Колеса", и чрезвычайно частое использование в этом произведении поэтики монтажного стыка, и деконструкция единого имплицитного образа автора на страницах эпопеи — все это ни при каких обстоятельствах не может быть истолковано как "чисто формальные" приемы. Очевидно, что Солженицын использует эти элементы художественной структуры "Красного Колеса" с какой-то иной и совершенно определенной целью.

Так, деконструкция единого имплицитного образа автора дает возможность писателю показать художественно воссоздаваемую жизненную реальность с самых разных точек зрения. Кроме того, использование этого глубоко новаторского приема позволяет отобразить резкое изменение социокультурной ситуации в революционную эпоху. По Солженицыну, революция — это "огром-ное Колесо, которое начинает разворачиваться,— и все люди, включая тех, которые начинали его крутить, становятся песчин-ками. Они там и гибнут во множестве. Это грандиозный процесс, его невозможно остановить, если он уже начался" [24] . Герой "Красного Колеса", философ Павел Иванович Варсонофьев (его прототип — выдающийся русский философ, правовед и социолог Павел Иванович Новгородцев) сравнивает революцию с процессом плавления кристаллической решетки: "Революция подобна плавлению кристалла. Она разгоняется медленно, сперва лишь отдельные атомы срываются со своих узлов и кочуют в междуузельях. Но температура растёт — и упорядоченность строения теряется всё быстрей, процесс разгоняет сам себя. И чем больше уже нарушен порядок — тем меньше надо энергии разгонять его дальше. И вот — исчезает последняя упорядоченность, наступает — плавление" [25] .

Вместе с тем в ситуации революционной анархии и стремительной деконструкции ("плавления") всей государственной системы — какой бы то ни было социальный смысл существования каждой отдельной личности теряется. Человек поневоле оказывается замкнут в рамки своего индивидуального мира, вне которого бушует страшная и бесчеловечная революционно-анархическая стихия. Люди, современники, перестают понимать друг друга, потому что окружающая их жизненная реальность утратила единые стабильно-государственные формы. Возникает ситуация, напоминающая описанную в Библии ситуацию смешения языков, положившую конец строительству Вавилонской башни (см.: Быт. 11: 1–8). В условиях всеобщей разобщенности нередкие попытки отдельных людей хоть как-то изменить положение в лучшую сторону (даже на сугубо местном уровне) не приводят к желаемым результатам, поскольку единственной реальной и действенной силой в данном хронотопе оказываются лишь страсти и устремления анархически-безответственных масс.

В связи с этим вспоминается статья О.Э.Мандельштама "Конец романа" (1922), в которой ее автор, в частности, писал: "<…> мы вступили в полосу могучих социальных движений, массовых организованных действий, когда <…> акции личности в истории падают <…>". Вместе с тем, по Мандельштаму, "мера романа — человеческая биография или система биографий", и "дальнейшая судьба романа будет не чем иным, как историей распыления биографии, как формы личного существования, даже больше, чем распыления, катастрофической гибелью биографии", поскольку "самоё понятие действия для личности подменяется другим более содержательным социально понятием приспособления". В эту новую эпоху, подчеркивал Мандельштам, люди оказываются "выброшены из своих биографий, как шары из бильярдных луз", а "человек без биографии не может быть тематическим стержнем романа <…>" [26] . Иначе говоря, общенародная революционная катастрофа может быть адекватно описана лишь в какой-то иной жанровой форме, достаточно далекой от канонов классического романа XIX века. Не случайно одним из самых актуальных жанров в сложившейся в ту эпоху ситуации Мандельштам считал хронику. Таким образом, становится понятной причина очевидной жанровой трансформации "Красного Колеса" — от использования целого ряда художественных форм, характерных для классического романа, к постепенному превращению этого про-изведения в полифоническую художественно-документальную историческую хроникальную эпопею [27] , изображающую (на метафорическом уровне) новую попытку строительства Вавилонской башни. Эта жанровая трансформация абсолютно естественна и закономерна, ибо она обусловлена той художественной за-дачей, которую поставил перед собой писатель.

Не удивительно и усиление полифонического начала в этом произведении, где точка зрения реального автора (самого Солженицына), вначале выражаемая наряду с точками зрения, принадлежащими многочисленным персонажам эпопеи, в дальнейшем высказывается все реже и реже и наконец почти исчезает [28] . При этом "вавилонское смешение языков", свидетелем которого становится читатель этого произведения, требует постоянного переключения восприятия на все новые и новые взаимоисключающие индивидуальные миры персонажей, осмысливаемые как "авторские". Все это лишает читателя привычной (и очень "уютной") опоры на субъективность реального автора и позволяет в то же самое время ощутить трагическую разобщенность людей той эпохи не умозрительно, а "изнутри" — как проблему своего собственного читательского восприятия.

Вместе с тем существенно и то, что "вавилонское смешение языков" и связанное с ним временное падение роли личности характерно лишь для периодов глобальных социальных катастроф, разрушающих государственную структуру. В 1920–1922 годах происходит, по словам Солженицына, "заковка путей" [29] : большевики, создав новую, уже тоталитарную государственность, "сразу определили железное русло для нового направления" [30] . Но тем самым они вольно или невольно вновь открыли дорогу для развития жанра романа, поскольку эпоха стихийных массовых движений в русской истории ХХ века таким образом кончилась и личность, хотя и теснимая тоталитарным госу-дарством, вновь обрела самостоятельную судьбу и самоценность. При этом Мандельштам, который в 1922 году предрекал конец жанра романа, в сущности, описал ситуацию только что закончившейся эпохи, ошибочно спроецировав эту ситуацию на будущее, что подтверждается дальнейшим развитием русской и зарубежной литературы.

Говоря о "Красном Колесе", Солженицын подчеркивал: "<…> я не называю его романом,— а эпопея, цикл Узлов <…>" [31] . Это произведение получило нейтральный в жанровом отношении подзаголовок: "Повествованье в отмеренных сроках". Вместе с тем, обращаясь к изображению эпохи конца 1940-х годов, писатель называет "В круге первом" романом, чутко следуя, в частности, и за художественно воссоздаваемой в каждом конкретном случае социокультурной ситуацией. Именно поэтому невозможно согласиться с Б.М.Парамоновым, который, отмечая очевидную близость художественной практики "Красного Колеса" к теории О.Э.Мандельштама, безосновательно упрекает Солженицына за то, что тот написал романы "В круге первом" и "Раковый корпус" в эпоху "конца романа" [32] . Помимо всего прочего, авторское жанровое определение "Ракового корпуса" — повесть.

Солженицын подчеркивает: "Нет, никак не вижу я смерти романа. Я думаю, что паника возникла от слабости духа перед событиями ХХ века. Смерть искусства, в разных жанрах уже провозглашённая,— будто бы искусство должно неузнаваемо переродиться и сменить жанры,— происходит от неверия в возможности человеческого и творчества и восприятия" [33] ,— убежден писатель.

Но, не принимая весьма распространенную в западной культуре с конца XIX века интеллектуальную квазиэсхатологическую мифо-логему конца — смерти Бога (Ф.Ницше), неизбежного скорого заката Европы (О.Шпенглер), конца романа (О.Э.Мандельштам) и т.п.,— Солженицын отнюдь не отказывается от жанровых поисков, но только в тех случаях, когда художественное содержание его произведений требует адекватного воплощения в новой жанровой форме. Именно это и произошло при написании тетралогии "Красное Колесо". Изображенное в этом произведении "вавилонское смешение языков" "распылило" индивидуальные биографии персонажей эпопеи. При этом главы, посвященные одному конкретному персонажу, часто оказываются сильно удалены друг от друга, и основными объединяющими началами в этой ситуации становятся хроникальное время и метатопос революции (вся Россия). Не случайно писатель отмечал: ""Красное Колесо" — это большое повествование о судьбах России в революции. Не отдельных лиц, даже не отдельных слоёв, а всей России в целом: от крестьянского глухого угла, от рабочего петроградского завода — до царя; от Петербурга — до дальних мест России" [34] . Естественно, что в период столь глобального исторического катаклизма судьбы отдельных людей "теряются" в общем потоке, поэтому эпопейное и хроникальное начала в этом произведении преобладают над романным началом.

При этом для читателя не закрыт и путь более отчетливого выявления личных судеб персонажей эпопеи. Фактически на это указывает сам Солженицын, выпустивший в 1975 году "сплотку" глав о Ленине из первых трех "Узлов" "Красного Колеса" в виде отдельной книги "Ленин в Цюрихе" [35] . "Сплотка" глав, концентрирующая внимание на одном персонаже, активизирует романно-биографическое начало в тексте "Красного Колеса" и позволяет глубже проникнуть во внутренний мир героя. К тому же почти во всех главах этой "сплотки" имплицитный образ автора совпадает по точке зрения в плане идеологии, психологии и, частично, фразеологии с Лениным, что делает проникновение в пер-цептивный мир персонажа максимально глубоким.

Очевидно, ничто не мешает читателю самостоятельно составить аналогичные "сплотки" глав, посвященных и другим героям эпопеи, что может помочь яснее выявить сложнейшую событийную систему, связанную с индивидуальной судьбой каждого из персонажей, обнажив, таким образом, на фабульном уровне романно-персоналистическое начало в тексте "Красного Колеса". Есть основания полагать, что Солженицын отчасти даже провоцирует такого рода читательскую активность, ведь если не восстановить в памяти предыдущие главы, посвященные данному конкретному персонажу, его дальнейшее поведение окажется не вполне понятно, а в ситуации "вавилонского смешения языков", где хаос, господствующий в изображаемом мире, находит адекватное художественное воплощение в своеобразном "хаосе" повествования, это не всегда просто.

И все же главное для писателя — не галерея персональных портретов, при всей их художественной и исторической ценности. Главное — общая картина революционной катастрофы. Но эта картина парадоксальным образом складывается именно из индивидуальных перцептивных миров персонажей. Поэтому в общем художественном контексте эпопеи оказываются так важны символические мотивы Вавилонской башни и мирового колодца. Эти пространственно симметричные мотивы, заимствованные из стихотворения Н.С.Гумилева "Выбор", указывают не только на конечную бессмысленность антропоцентрического бунта против Бога, а также на онтологическую неизбежность возмездия и мучительной гибели самогó бунтующего человека, но и на художественно воссозданную в тексте тетралогии социокультурную ситуацию, которая, в свою очередь, тесно связана с полифонической композиционной структурой эпопеи. Таким образом, выявляются весьма существенные дополнительные аспекты содержательной функции художественной формы "Красного Колеса". Вместе с тем художественная реальность оказывается в этом произведении метонимически преобразована: она и воссоздается во всей своей полноте и сложности, и в то же самое время "сжимается" до символа.

**Список литературы**

1. Солженицын А.И. Красное Колесо: Повествованье в отмеренных сроках: В 10 т. М.: Воениздат, 1993. Т.2. С.67–68. Здесь и далее при цитировании текстов писателя сохраняются особенности его индивидуально авторской орфографии и пунктуации. В частности, А.И.Солженицын настаивает на сохранении буквы "ё" (см.: Солженицын А.И. Публицистика: В 3 т. Ярославль: Верхняя Волга, 1997. Т.3. С.524–527).

2. См.: Krasnov V. Solzhenitsyn and Dostoevsky: A study in the polyphonic novel. Athens (Ga): Univ. of Georgia press, 1980. P.181.

3. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л.: Наука, 1976. Т.14. С.25. Слово "Бог" в цитируемом издании, в соответствии с советской традицией, дано со строчной, однако очевидно, что для самого Достоевского, как и для Солженицына, принципиально значимо было написание этого слова с прописной. П.С.

4. Солженицын А.И. Публицистика. 1995. Т.1. С.326.

5. Там же. С.324.

6. Там же. Т.3. С.88–89.

7. Там же. С.450.

8. Солженицын А.И. Красное Колесо. Т.2. С.74.

9. Солженицын А.И. Публицистика. Т.1. С.324.

10. Там же. С.447.

11. Солженицын А.И. Красное Колесо. Т.2. С.68.

12. Там же. С.464.

13. Там же. С.72–73.

14. Гумилев Н.С. Сочинения: В 3 т. М.: Худож. лит., 1991. Т.1. С.58.

15. См.: Krasnov V. Solzhenitsyn and Dostoevsky. P.180.

16. Солженицын А.И. Красное Колесо. Т.2. С101.

17. Там же. С.102.

18. Штурман Д.М. Остановимо ли Красное Колесо?: Размышления публициста над заключительными Узлами эпопеи А.Солженицына // Новый мир. 1993. № 2. С.145.

19. Солженицын А.И. Публицистика. 1996. Т.2. С.440.

20. Типология точек зрения заимствована из работы: Успенский Б.А. Поэтика композиции // Успенский Б.А–218.

21. Концепция полифонии в эпопее "Красное Колесо" изложена здесь предельно упрощенно и лишь тезисно. Более подробный анализ см.: Спиваковский П.Е. Феномен А.И.Солженицына: новый взгляд / ИНИОН РАН. М., 1999. С.42–67.

22. Нива Ж. Поэма о "разброде добродетелей" // Континент. М.; Париж, 1993. № 75. С.289.

23. См.: Солженицын А.И. Публицистика. Т.3. С.387–388. Вместе с тем попытки осмысления творческого метода автора "Красного Колеса" в рамках постмодернизма отнюдь не случайны. См.: Ло-сев Л.В. Солженицынские евреи // "А.И.Солженицын и его творчество", конф. (Нью-Йорк; 1988). Париж; Нью-Йорк: Третья вол-на, 1988. Живов В.М. Как вращается "Красное Колесо" // Новый мир. 1992. № 3. С.71–72; С.248–249. При всей достаточно очевидной искусственности такого рода интерпретаций, само их появление весьма симптоматично, поскольку оно является во многом "естественной", хотя и не вполне адекватной реакцией на глубочайшую нетрадиционность художественной структуры солженицынской эпопеи.

24. Там же. С.324.

25. Солженицын А.И. Красное Колесо. 1997. Т.10. С.528.

26. Мандельштам О.Э. Собрание сочинений: В 4 т. М.: Арт–Бизнес–Центр, 1993. Т.2. С.273–275. При цитировании сохранены все особенности индивидуально-авторской орфографии и пунктуации. - П.С.

27. При этом романное начало в "Красном Колесе", очевидно, присутствует, однако оно не является жанрообразующим.

28. Подробнее об этом см.: Спиваковский П.Е. Феномен А.И.Солженицына: новый взгляд / ИНИОН РАН. М., 1999. С.58–60.

29. См.: Солженицын А.И. Красное Колесо. Т.10. С.684–693.

30. Солженицын А.И. Публицистика. Т.3. С.252.

31. Там же. Т.2. С.420.

32. См.: Парамонов Б.М. Мандельштам о Солженицыне // Независимая газ. 1992. 12 февр. С.8.

33. Солженицын А.И. Публицистика. Т.3. С.283.

34. Там же. С.251.

35. Солженицын А.И. Ленин в Цюрихе: Главы. Paris: YMCA–Press, 1975. 240, [1] с. Недавно эта "сплотка" глав была вновь переиздана как относительно самостоятельное произведение, причем автор, специально для нового издания, дал название каждой из глав этой книги (см.: Солженицын А.И. Ленин в Цюрихе: Главы из "Красного Колеса" // Солженицын А.И. Ленин в Цюрихе. Рассказы. Крохотки. Публицистика. Екатеринбург: У–Фактория, 1999. С.7–203).