
Ричард Темпест
США

ФЕРМОПИЛЫ ГЕОРГИЯ ВОРОТЫНЦЕВА:
СОЛЖЕНИЦЫНСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ
МУЖЕСТВЕННОСТИ

*Жизнь и творчество Александра Солженицына:
на пути к «Красному Колесу»: сборник статей / сост.
Л.И. Сараскина. М. : Русский путь, 2013. С. 72–79*

Литература есть ложь. Ложь в лучшем, художественном смысле слова (слов). Каждый литературный текст представляет собой продукт воображения, то есть выдумку, сколь бы фактологически или автобиографически исчисляемым ни являлся его первичный материал, а у Солженицына он всегда был и/или тем и/или другим. Из этого качества иллюзорности можно вывести эмпирический критерий писательского мастерства: способность произведения показать читателю героинь и героев, которые в его сознании, пусть и ненадолго — а иногда и надолго, — обретают более яркое присутствие, чем реально существующие, близко знакомые ему люди: соседи, друзья, даже члены семьи. Такова магия литературы. В этой связи поделюсь воспоминанием. Когда несколько лет назад я преподавал семинар по Солженицыну в Иллинойском университете, мои студенты, зачарованные персонажами «Ракового корпуса», выразили тревогу о конечной судьбе его главного героя:

«Только когда дрогнул и тронулся поезд — там, где сердце, или там, где душа — где-то в главном месте груди, его схватило — и потянуло к оставляемому. И он перекрутился, навалился ничком на шинель, ткнулся лицом зажимуренным в угловатый мешок с буханками.

Поезд шёл — и сапоги Костоглотова, как мёртвые, побалтывались над проходом носками вниз»¹.

Читательское беспокойство на семинаре достигло такой степени, что во время очередного разговора с Наталией Дмитриевной Солженицыной я позволил себе заручиться её подтверждением: да, Олег Костоглотов *будет* жить. Что она, к радости студентов, да и моей, авторитетно подтвердила, как подтвердила и во время дискуссии, имевшей место в первый день нашей конференции. (Костоглотов падает ниц на вагонную койку *параллельно* тому, как в начале романа он на излёте жизненных сил укладывается на скамейку в больничном коридоре: «Мокрую шинель он снял, но всё равно ею же и накрылся: одну полу тянул на ноги, другую на плечи. Ступни сапог свешивались с краю скамьи»².)

Речь идёт об особом психологическом состоянии, обволакивающим читателя, который сумел войти в контакт с текстом. Николас Колридж, английский-

ский поэт и гашист начала XIX века, назвал это состояние «добровольным отказом от неверия» (*willing suspension of disbelief*). Читатель последовательно, структурно галлюцинирует, следуя заложенной в текст сюжетной программе. Если повезёт, галлюцинирует по полной программе! Это волшебное читательское состояние возникает, когда фактурность и детальность художественного мира произведения достигают адекватного воображению эмпирического реципиента уровня, который таким образом получает необходимый импульс для заданных текстом, пред-писанных грёз. Модернистская модель внесла в конт(р)акт между писателем и читателем существенные эпистемологические поправки, но лишь с появлением постмодернистской модели, явившейся осуществлением ницшеанского принципа «фактов нет, есть только интерпретации», магическая договорённость между двумя воображениями, писательским и читательским, была разрушена. Вместо добровольного отказа от неверия произведение постулирует ребус, загадку, кроссворд.

Солженицын, возможно, модернист³. Разумеется, таковым он не был в начале или даже в середине своего писательского пути. Но, хотя он нередко критиковал модернизм и модернистов, особенно в их русском культурном явлении, многие из любимых им писателей были представителями этой школы. Назову Цветаеву, Булгакова, Замятина, Набокова. Итак, читательская эстетика Солженицына включала в себя ощутимый модернистский момент, хотя им не исчерпывалась и даже, быть может, не им определялась. А как насчёт его писательской эстетики?

В эпопее «Красное Колесо» или даже ранее, в главе 44 («На просторе») романа «В круге первом», написанной в преддверии начала работы над «Колесом», автор использует ряд приёмов, которые мы ассоциируем с модернизмом. Следует отметить, что Солженицын-художник — прагматик, неизменно преследующий утилитарные нарратологические цели. Эксперимент ему необходим для того, чтобы эффект(ив)но решить художественную задачу, активизировать воображение читателя и таким образом помочь ему «отказаться от неверия». В «Красном Колесе» заметна установка на опробование новых для автора приёмов, наиболее чётко проявляющая себя в «экранах», форме, заимствованной им у модерниста Дос Пассоса, но переработанной Солженицыным для собственных творческих целей. Добавлю, что «экраны» суть пример текстуального выделения эксперимента как такого, в результате чего он сквозит на поверхности текста.

Поскольку в данном случае меня интересует фигура полковника Георгия Воротынцева, главного (вымышленного) героя «Красного Колеса», приведу пример опробования формы, связанного с его присутствием в тексте. После одной из ссор Воротынцева с Алиной, пунктирно очерчивающих распад их брака в недели и месяцы после его романа с Ольдой Андозерской, герой испытывает мужское супружеское недоумение:

«Шагал в штаб, на ходу стараясь умериться.

Что ж он мог больше?

Он — потушил, всё. Он — вернулся. Что ещё?
 Себя самого. Живого. Неужели мало?»⁴

Здесь, как и на протяжении всего «Апреля Семнадцатого», доминирует паратак西斯: «отмеренные сроки» «повествования», в свою очередь скомпонованы из кратких, синтаксически упрощённых предложений. Мысли и слова воина Воротынцева чеканны, их изложение напоминает перевод с латыни. Четвёртый из приведённых выше мини-абзацев наиболее паратак西斯чен. Он негласно приглашает читателя восполнить зияющие в нём пробелы: «*Он вернул ей Себя самого, причём Живого. Неужели этого было мало?*» Интересный пример солженицынского диалогизма на уровне формы (не содержания).

Гипермужественный Воротынцев лаконичен, в отличие от гиперженственной Алины, склонной выражать свои чувства пространно и в разговоре, и в письменном виде, например в дневнике, где она «всё время записывала состояние, сон, аппетит» (16; 309).

Вернёмся к «модернистскому» измерению «Красного Колеса». В последних двух Узлах заметно возрастающее преобладание метафоричности над метонимичностью и всё более частые повествовательные перерывы постепенности: «Март Семнадцатого» и «Апрель Семнадцатого» суть стенограммы революции. Отметим также присутствие в произведении персонажей, испытывающих распад или полураспад идентичности, но в некоторых случаях получающих от такого прискорбного экзистенциального состояния и странное удовольствие. Пример: Саша Ленартович.

Впрочем, отнюдь не каждый пассаж и не каждый концепт эпопеи созвучны художественной идеологии модернизма. Возьмём данную в эпопее трактовку факторов, движущих исторический процесс. Его ход и характер определяются присутствующим в нём провиденциальным и нравственным содержанием. Впрочем, факторы эти повествовательно (в художественных главах) и аналитически (в исследовательских) очеркнуты лишь до определённого пункта. А затем — тайна. Или, как однажды пояснил писатель, история представляет собой результат пересечения человеческих воль и Божественной воли, а последняя, согласимся, *ipso facto* непознаваема и неопишуема.

Подобно Маяковскому, Хэмингуэю, Высоцкому, Александр Солженицын — в высшей мере маскулинный художник, чьё творчество насыщено риторикой мужественности, хотя и без характерной для них рисовки и наступательности. Такое сочетание имплицитной авторской маскулинности с многоформатной, многоголосой текстуальностью или, как называл её Солженицын, полифонией — необычное явление в мировой литературе. Оно есть следствие присущего писателю чувства гармонии и текстуального равновесия, заставляющего вспомнить Пушкина.

Солженицынская риторика мужественности выражена тройко. Во-первых, в том, как писатель текстуализирует телесность и эмоционально-психологический строй своих вымышленных и исторических героев; во-вторых, ме-

тодами авторской саморепрезентации и саморефлексии при введении в текст полуавтобиографических персонажей, то есть Воротынцева, Лаженицына и даже, может быть, Толстого в главе 2 «Августа Четырнадцатого», а в-третьих, в художественном осмыслении целого спектра мужских добродетелей и пороков.

Корпус поэтических, драматических и прозаических произведений автора являет магистральную последовательность протагонистов, отражающую его меняющийся подход к художественному воспроизведению форм мужественности в обоих смыслах, лично-качественном и полоролевом. Глеб Нержин/Сергей Нержин («Дороженька», «Люби революцию», «Пир победителей», «Республика труда») — Иван Денисович Шухов («Один день Ивана Денисовича») — снова Глеб Нержин («В круге первом») — Олег Костоглолов («Раковый корпус») — Георгий Воротынцев («Пленники», «Красное Колесо»). Пунктир положительных маскулинностей. Кстати, можно составить и контрастирующий с ним таковой *отрицательных* маскулинностей, с которым от повести «Люби революцию» до романа «В круге первом» соотносятся персонажи преимущественно второго плана, а от «Круга» и «Корпуса» до «Красного Колеса» уже и антигерои, играющие заметную роль в тексте, например Сталин, Макарыгин, Русанов, Ленин, Богров, Ленартович.

В «Красном Колесе» писатель был поставлен перед трудной технической задачей: как сделать сотни вымышленных и исторических персонажей, сотни жизней и жизненных ситуаций занимательными для открывшего книгу человека, с тем чтобы настроить его на добровольный отказ от неверия, это волшебное читательское состояние невесомости. Итак, в эпопее сосуществуют четыре развёрнутые системы смыслов: сюжетно-ситуационная, метонимическая (со стремительно возрастающей в последних двух Узлах фрагментацией форм), метафорическая (иерархия образов, являющаяся производной от бинарной пары Крест/Колесо и подтверждающая, поясняющая и эстетизирующая нарратив) и исследовательско-историческая. Текстуальная грандиозность сочетается с повествовательной лаконичностью, то есть паратаксом. Все эти элементы помогают реципиенту поверить в художественный мир эпопеи.

Ещё одним проявлением сжатости является последовательная полоролевая кодировка героев и героинь. Предварительно попросив прощения за крутой термин, назову этот приём гендерлаконизмом. У менее изошрённого мастера такой подход мог бы отдавать трафаретностью, но в «Красном Колесе» он последовательно реализуется как эффектное штриховое описание внешности, действий, переживаний и мыслей персонажей. Вот список мужчин — участников артистической группы, в составе которой Алина Воротынцева гастролирует в «Октябре Шестнадцатого»: «потешный жирнолицый исполнитель шуточных малороссийских песен», «усатый интендантский подполковник-баритон», «скрипач с демонической наружностью», «молодой помощник присяжного поверенного, декламатор», «блондин с волевым подбородком,

бывший тапёр из кинематографа “Унион”» (9; 99). Чудесный пример полоролевой сатиры Солженицына!

Алина называет мужа Жорж. Текстуальный антипод Воротынцева — жестящик *Жора*, brutальный анархокоммунист, выведенный в главе 8 «Августа Четырнадцатого». Жесть! Смуглый, темноволосый, мускулистый Жора одет в «чёрный твёрдостоялый фартук» (7; 63). Заворожённая этим зрелищем революционной маскулинности, Варя невольно сравнивает (фаллически) оттопыренную спецодежду жестящика со своей гимназической формой, которую носила девочкой, когда впервые познакомилась с ним: «Тогда — и на ней тоже был короткий чёрный фартучек, но каждой складкой лънущий, как положишь» (7; 65). Два фартука — два очертания мужского и женского начал. Не снимая «дыбчатого» прямоугольника, покрывающего его торс и чресла, Жора уводит Варю в чёрный чулан, который похож на «подполье» или «колодец» (7; 69) (один из знаковых образов зла в эпопее)...

Канонические протагонисты Солженицына — математик Глеб Нержин, геодезист Олег Костоглотов, офицер Георгий Воротынцев — мужчины ранне-среднего возраста, профессионалы, аскеты. Они отважны, деятельны, умны и бездетны. В силу жизненных обстоятельств они почти не вхожи в инаковый женский мир, хотя у каждого из них есть любимая женщина. Вернее, есть две женщины: менее любимая и самая любимая. Для Нержина это Симочка и Надя, для Костоглотова — Зоя и Вера, для Воротынцева — Алина и Ольга. Искатели правды, солженицынские герои отказываются быть объектами истории, рискуя возможностью обретения счастья и даже личным благополучием из-за страстного, просвещённого стремления стать её субъектом.

В эпопее «Красное Колесо» Воротынцев, полуавтобиографический протагонист художественных глав произведения, предстаёт перед нами в жизненно-исторических ситуациях разных типов: как кадровый военный, несчастливый супруг, возлюбленный незаурядной женщины и активный патриот. Фигура Воротынцева противостоит или сопоставлена образам *мужей* (Столыпин, Самсонов), *мужчин* (жестящик Жора, Ленартович), *мужиков* (Благодарёв), выведенных в художественных главах эпопеи.

Начнём с военной маскулинности героя. Генерал Курт фон Хаммерштейн (1878–1943), командовавший рейхсвером в начале 30-х годов и, кстати, благородный оппонент нацистов, не без юмора отмечал:

«Я разделяю моих офицеров на четыре категории. Это офицеры умные, старательные, глупые или ленивые. Из этих качеств два чаще всего сосуществуют. Так, некоторые офицеры умны и старательны, и место им в Генеральном штабе. Следующая группа состоит из глупцов и ленивцев, они составляют до 90 % в любой армии и пригодны для исполнения рутинных обязанностей. Офицер, который и умён и ленив, достоин высшего командирского поста, ибо обладает чёткостью мышления и чувством самообладания, необходимого для принятия трудных решений. И следует относиться с настроенностью

к офицеру глупому, но старательному — на него никогда не следует возлагать ответственность, потому что он всегда будет приносить вред»⁵.

Образы всех военных профессионалов, выведенных в эпопее, соответствуют таксономии Хаммерштейна. Я имею в виду именно кадровых офицеров, а не получивших офицерские звания штатских персонажей, таких, как Саня Лаженицын или Саша Ленартович. Что же касается Воротынцева, то он безусловно *умён* и *старателен* и до войны состоял в *Генеральном штабе*.

Итак, Воротынцев как кадровый *военный* и *воин*: «— Я — не колебался, я — с детских лет» (9; 282). Все мальчики играют в казаков-разбойников или ковбоев и индейцев, но для маленького Воротынцева эти забавы носили, видимо, серьёзный характер. Армейская карьера стала его призванием едва ли не с рождения! Воротынцев вообще серьёзен и даже мрачноват, что, впрочем, уместно, ибо он живёт в серьёзную и мрачную эпоху. Военный профессионализм полковника сравним с инженерным профессионализмом «природного пионера» (9; 325) Петра Ободовского. Оба персонажа, несмотря на разницу в политических взглядах, испытывают возрастающую тревогу о будущем страны и исполнены решимости ей служить. Вспомним также наполеоновское «Народ — это пехота» (9; 288) Воротынцева и его преклонение перед Столыпиным.

Далее отметим военизированную гипермаскулинность и телесность полковника. В его образе явствуют мужская укоренённость и основательность. Даже фамилия Воротынцева воспринимается женственной Алиной как «тяжеловесная» (9; 94). Называя мужа «Жорж» и галлицизируя таким образом его имя, она номинально снимает эту тяжесть с себя. Такова брачная ономастика этой супружеской пары.

Подобно Наде в «Круге первом», Алина — пианистка. Она чувствена, но «невывтравимо стеснительна», и её женственность требует дистанцирования от окружающих: «<...> Алина искрилась, хохотала, кокетничала, но оставалась как бы за витринным стеклом» (там же) (тут можно вычитать намёк на характерно женское занятие шоппингом). В главе 8 «Октября Шестнадцатого» после выступления на патриотическом концерте героиня получает букет. «В тот миг Алина смотрела на эти сотни розовых, жёлтых и белых воланчиков, наложенных в каждом цветке, и благодарно — на зал, где ещё аплодировали и, очевидно, сидел даритель, и снова на букет, опуская в него лицо, вдыхая, впивая» (9; 93–94). Личность почитателя остаётся неизвестной, и романтическое воображение Алины находит соответствующий ситуации литературный референт: «А может быть — так и красивее? Своего рода *гранатовый браслет*» (9; 94). Кстати, в описании букета, состоящего из розовых, белых и *жёлтых* цветов, мы различаем интертекстуальную связь с повестью Куприна, в которой тайного поклонника Веры Шеиной, анонимно пославшего ей пресловутое украшение, зовут Георгий *Желтков*.

С другой (матримониальной) стороны, «Жорж не совпал с тем мечтаемым мужским образом, который Алина с гимназической скамьи носила в сердце:

в нём не было того печоринского жестокого, гордого презрения к миру и к женщинам, которое так подчиняет» (9; 95) (ориентация на роковой лермонтовский идеал напоминает таковой юной Нади Нержиной в повести «Люби революцию»). Однажды впад в филологическое настроение, Алина гадает: «Может быть, Жорж и есть — пушкинский Германн, только карты у него — топографические?» (10; 206).

Воротынцев читает жене вслух роман «Джен Эйр». Читает и по ходу чтения размышляет:

«Тут речь шла о чувствах самых возвышенных. Это — женщина с благородными чувствами написала для женщин с благородными чувствами ещё об одной такой же женщине, когда хочется оценить высоту чувств другого и самой проявить благородство, — и хотя Георгию было порядочно странно сидеть вот так и вслух читать сентиментальную историю, — но он и понимал, что, несмотря на несходство их сюжетов, это всё получилось к месту, и — надо читать, и — надо поддерживать эти чувства благородства и жертвы» (10; 220).

Такая пренебрежительная оценка классического романа, в котором Шарлотта Бронте впервые в мировой литературе вывела полноценный образ ребёнка-девочки, свидетельствует о сугубо/грубо маскулинных вкусах полковника. Впрочем, изъяны литературного вкуса придают персонажу дополнительную правдивость: как медленный или быстрый читатель художественного текста он бесспорно неадекватен, но более чем адекватен как военный профессионал и патриот.

Лейтмотив мужественности Воротынцева: «<...> он обладает массой, <...> он металл...» (10; 9) (самоощущение героя, когда от влюбляется в Ольду), хотя в чужой «кадетской компании» он ощущает себя «несвойственным барашком» (9; 285) — ср. с его восприятием генерала Самсонова: «<...> Воротынцев <...> разглядел отродную обречённость во всём лице Самсонова: это был агнец семипудовый!» (7; 389). Алина в своём отчуждении чувствует, что муж «дал нагрузить себе душу как обломками железа, железа, и вместе с ними тонул» (9; 97). Вместо желанного печоринского демонизма она видит в муже «открытое простоватое восхищение [которое] подобает рыцарям» (9; 95) — воинам, вспомним, закованным в *стальные* панцири. Контраст: в тексте зловещий *жестяник* Жора тоже ассоциируется с металлом, хотя и во всех отношениях неблагородным.

В отличие от жены, Воротынцев не страдает от их бездетности: «<...> знал, что дети — цветы жизни <...> но сам не нуждался в этой связке» (9; 280). Его мужской, фрагментирующий взгляд скользит по Ликоне, одной из самых женственных героинь эпопеи, но останавливается на Ольде. При первой встрече та замечает «сильные широкие заплечья» и боевые ордена полковника (9; 330). Солженицын показывает нам характерную траекторию женского взгляда, которую впервые вывел в «Раковом корпусе», когда Зоя оказывается наедине с главным героем романа: «Зоя рассматривала малодружелюбное, но сильное

лицо Костоглотова. Костлявые плечи, руки — но это от болезни»⁶. В этой связи любопытно текстуальное оформление мужского взгляда Воротынцева на Ликоню, которая сюжетно никак с ним не связана. Всемогущий автор приводит эти два персонажа в одно городское пространство, однако оставляет между ними определённое расстояние. Воротынцев наблюдает: «Сошёл молодой человек, принимал за собой подругу», в «песочном пальто», «чёрной шляпке, не покрывавшей всех волос», «спрыгнула, тонкая, лёгкая, пошатнулась», но спутник подхватил спутницу. Далее полковник отмечает «статуэточную отточность» незнакомки, «избыток длинных волос» (10; 13). На данной стадии сюжета он уже занят Ольдой, разбудившей в нём спавший до того эрос, и теперь он особенно восприимчив к эротическому женскому очарованию: «Вот и эту бы он раньше не заметил. А сейчас, встретясь с ней глазами, не счёл неприличным задержаться чуть дольше, будто надеялся успеть не полюбоваться, а выявить ей что-то своё» (там же).

Как пример солженицынской метариторики маскулинности упомяну впечатление Ольды Андозерской от речи вождя большевиков: «<...> когда вдруг появился Ленин и с балкона Кшесинской засвистел Соловьём-разбойником, этим свистом срывая фиговые листочки и с самого Исполнительного Комитета, — так хоть дохнуло чем-то грозно-настоящим <...>. Это был — нескрываясь обнажённый кинжал» (15; 343). Интересно, что в этом случае академически мыслящая профессор Андозерская воспринимает революционного лидера образно, а не концептуально. Но как великолепен этот солженицынский Ленин, которому писатель придал форму былинного чудища, метафорическим посвистом обнажающего скромные мужские достоинства своих политических оппонентов! Метафорическая же функция кинжала вряд ли требует комментариев.

Повествование завершается сценой Воротынцева на могилёвском Валу. Она картинна, хотя об этом её аспекте я говорить не буду или почти не буду, а ограничусь некоторыми текстологическими выкладками.

Представим себе стройную фигуру протагониста в офицерской шинели или мундире на этом возвышенном месте, откуда открывается вид на весенний полноводный Днепр и прибрежные леса и луга. Впрочем, солженицынский герой *сидит*, а не стоит, так что *романтический* потенциал сцены заранее снят. Как отмечалось на конференции, для кадрового офицера Воротынцева любая местность есть потенциальное поле военных действий. У него «примётанный» «военный глаз» — кстати, одна из разновидностей мужского взора. Вместо «высоты, красоты, обзора» «невольным первым взглядом» полковник различает «рельеф»: «<...> а как здесь атаковать?» И второй невольный взгляд: «<...> а как обороняться?» (16; 558). Лишь после третьего взгляда, а за ним четвёртого и пятого (и так до полудюжины) в поле зрения протагониста вливают ландшафтные и культурные материи иного, невоенного порядка.

Воротынцева посещает «сверхреальное видение» (термин А. Немзера)⁷, впрочем разительно отличающееся от оккультных миражей мудреца Варсонофьева. Герой видит Днепр с пароходами, деревню, лес, кожевенный завод. Засим следует *un changement d'optique*, смена ракурса: «Что за радость — обширного взгляда с горы. На реку, на пойму, на даль. Как будто возносишься над своей жизнью». Теперь перед мысленным взором Воротынцева открывается Россия. Она представляет собой не некую гигантскую, мифологизированную территорию от Курляндии до Камчатки, а лишь несколько губерний протяжённостью «вёрст [в] семьсот» (16; 558) — Смоленскую, Московскую, Владимирскую, Костромскую. То есть Воротынцев сверхреально видит Русь *европейскую* и северо-восточную. Далее. Исполненный тревоги за страну, этот далёкий от литературы человек начинает грезить категориями литературными. Он различает в текстуальной дали «прославленную Тройку»: «<...> скатилась, пьяная, в яр — и уткнулась оглоблями в глину» (16; 559). Ставший жертвой всемирно-исторического ДТП гоголевский экипаж заставляет вспомнить образную розановскую характеристику революции: «<...> шла пьяная баба, спотыкнулась и растянулась. Глупо. Мерзко»⁸.

За заданным в тексте «сверхреальным видением» маячит ещё одно, текстуально сокрытое. *Откос*, на котором находится протагонист, наводит на мысль об антиреволюционном «Утёсе» Тютчева и антинигилистическом «Обрыве» Гончарова. И действительно, сразу же за этой последней, 186-й главой «Апреля Семнадцатого», завершающей и Узел, и эпопею, следует раздел «На обрыве повествования», в название которого впаяна гончаровская метафора. В чём же суть этой дополнительной, тайной системы образов? Ответу так. Взшедший на Вал Воротынцев противостоит грядущим ордам новых варваров, которые неизбежно одержат над ним и его единомышленниками (бесславленную) победу, как за двадцать пять веков до этого толпы персов победили горстку спартанцев.

Вал — это метафорические Фермопилы эпопеи.

Корпус художественных и драматических текстов Солженицына являет ряд примеров, когда его герои провозглашают себя врагами несправедного государства. Нержин, Володин и Костоготов — политические бунтари. В главе 186 мы имеем дело с противоположной ситуацией, инверсией топоса бунта. Воротынцев — антибунтарь, он намерен с оружием в руках преградить путь восставшему народу. Ведь, согласно концепции эпопеи, послефевральское «народоуправство» оказалось протянутым в пространстве и во времени нравственно-историческим преступлением.

Имперский Левиафан уже издох, но через несколько месяцев на свет появится коммунистический Левиафан, зачатый в «Октябре Шестнадцатого» Парвусом и Лениным на узкой дюриховской кровати. С этим новым державным врагом полковнику Воротынцеву теперь предстоит бороться.

Примечания

¹ Солженицын А.И. Избранная проза. М.: Сов. Россия. 1990. С. 703.

² Там же. С. 322.

³ См.: Темпест Р. Александр Солженицын — (анти)модернист // Новое литературное обозрение. 2011. № 3 (103). С. 246–263.

⁴ Солженицын А.И. Красное Колесо: Повествование в отмеренных сроках // Солженицын А.И. Собр. соч.: В 30 т. М.: Время, 2009. Т. 16. С. 258. Далее цитируется это издание с указанием в скобках тома и страниц; сохранена авторская орфография и пунктуация.

⁵ Цит. по: *Enzensberger H.M.* The Silences of Hammerstein. L.: Seagull Books, 2009. P. 87.

⁶ Солженицын А.И. Избранная проза. С. 298.

⁷ См.: Немзер А.С. «Красное Колесо» Александра Солженицына: Опыт прочтения. 2-е изд. М.: Время, 2011. С. 326.

⁸ Розанов В.В. Сочинения. Л.: Васильевский остров, 1990. С. 473.