

*Р. Темпест*

## ПОЛЕТ ГРИФОНА, ИЛИ АЛЕКСАНДР СОЛЖЕНИЦЫН КАК АНТОЛОГ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Художественные произведения Солженицына хрестоматийны, и не только в смысле своего присутствия в российской школьной программе. И кстати, в ряде американских. Совокупность солженицынских прозаических, драматических и автобиографических творений содержит массу развернутых или сжатых, прямых или косвенных, зашифрованных или незашифрованных комментариев на канонические тексты русской литературы XIX–XX веков. А иногда даже веков предшествующих: рассказ «Захар-Калита» постулирует *художественный* примат «Сказания о Мамаевом побоище» над «Задонщиной», «Истории России с древнейших времен» Сергея Соловьева — над этими двумя культурными памятниками, а стихотворного цикла «На поле Куликовом» Александра Блока — над тремя названными текстами. Эта иерархия главенств повествовательно выражена через бóльшую или меньшую частотность цитирования, прямого или опосредствованного, того или иного из этих четырех в жанровом смысле разнородных, но в равной степени *национальных* источников.

Каждое произведение писателя генерирует некий библиографический список, то есть те самые подразумеваемые антологии и хрестоматии, сопровождаемые подразумеваемыми же — а иногда и эксплицитными — комментариями и экзегезами. Об этом аспекте творчества Солженицына, который для меня как для читателя и исследователя всегда являлся тайнописцем искусно выраженных смыслов и аллюзий, я и хочу рассказать.

В первоначальном журнальном варианте рассказа «Для пользы дела» директор техникума Федор Михеевич, бывший фронтовик и честный педагог, оказывается лицом к лицу с карьеристом-хозяйственником Хабалыгиным, повинным в передаче вновь отстроенного здания этого среднего учебного заведения некоему «почтовому ящику». «Хабалыгин как раз занял важную точку»<sup>1</sup> на строительстве забора, который должен отгородить «ящик» от СУЗа. Далее читаем:

«...Хабалыгин лишь чуть повернул голову (да шея и зашеек у него были такие, что особенно головой не развернёшься), чуть подобрал верхней губой нелёгкие щёки свои, оклычился и проворчал:

— Что? Что-что?

Не дожидаясь ответа, он отвернулся, в створе ладони проверил своих разметчиков, одного выровнял кивками четырёх сложенных пальцев и окончательно, взмахнув короткой рукою, прорубил ею воздух.

Не только воздух, он разрубил, кажется, и самую землю. Нет, не разрубил — он так взмахнул, как бы проложил некую великую трассу. Он взмахнул, как древний полководец, показавший путь войскам. Как первый капитан, наконец-то проложивший верный азимут к Северному полюсу.

И лишь исполнив свой долг, он обернулся к Фёдору Михеевичу и объяснил ему:

— Так — надо, товарищ дорогой.

— Для чего — надо? — озлился Фёдор Михеевич и затряс головой. — Для пользы дела, да? Да? Ну, подожди! — сжал он кулаки. Но говорить ему стало не под силу, он отвернулся и быстро зашагал к улице, бормоча: — Ну, подожди, боров! Ну, подожди, хряк!..»<sup>2</sup>

Хабалыгин выписан как командно-административный типаж, с соответствующей анатомией и лексиконом. Другими словами, как эндоморф без шеи и почти без слов. В то же время мы слышим переключку с эмблематичными в русской литературе сценами противостояния маленького человека и государственной власти, персонифицированной в лице одного из ее представителей или даже в образе самого правителя. Вспомним «безумца бедного»<sup>3</sup> Евгения contra Медный Всадник в пушкинской поэме:

«Добро, строитель чудотворный! —  
Шепнул он, злобно задрожав, —  
Ужо тебе!..» И вдруг стремглав  
Бежать пустился. Показалось  
Ему, что грозного царя  
Мгновенно взором возгоря,  
Лицо тихонько обращалось...»<sup>4</sup>

Партийный вепрь Хабалыгин, обладатель полуговорящей, полухрюкающей фамилии, оккупировав свою «важную точку», принимает позу фальконетовского кумира с его простертой в пространство пястью пророка, первопроходца или повелителя. Невразумительная фраза «Ну, подожди!», трижды *выкрикнутая* директором в адрес Хабалыгина, есть эхо или переложение восклицания «Ужо тебе!» — невнятной угрозы, единожды *прошептанной* Евгением в «Медном всаднике». Причем узрев Федора Михеевича, Хабалыгин «чуть поворачивает голову», только не в поэтическом пушкинском, а прозаическом партийном смысле. Здесь Солженицын воспроизводит язык номенклатурного тела сталинской и послесталинской эпохи: представьте себе зомбивидную мимику и телодвижения какого-нибудь Молотова или

Громько. Вспомним также патрульного милиционера в рассказе «Как жаль», который разговаривает с его героиней, «стоя боком»<sup>5</sup> и «чуть» размыкая рот<sup>6</sup>. Не блюстититель, а бюст порядка!

Скажу так: новомировский вариант рассказа «Для пользы дела» вводит поэму «Медный всадник» в условную антологию русской литературы для учащихся СУЗов, в том числе техникумов. Или, точнее, подтверждает присутствие пушкинского шедевра в этом почетном списке. Но возникает вопрос: почему автор, с таким артистизмом создавший сеть цитатных намеков, отсылающих нас к Пушкину и, шире, к классической литературной теме маленького человека, решил выпустить этот пассаж из окончательного текста?

Позволю себе поспекулировать таким образом: быть может, при позднейшем прочтении Солженицына смутила явная, утрированная сатиричность абзаца про трассы, полководца и Северный полюс, который предваряет и обуславливает сцену между директором и хозяйственником. Ведь относящуюся к последнему фразу «исполнив свой долг» можно интерпретировать как обнажение, в данном случае излишнее, приема антологизации: указующий взмах пухлой хабалыгинской руки адресован не Михею Федоровичу, а читателю и анонсирует развертывающуюся далее в тексте серию скульптурно-пушкинских отсылок. Солженицын знал, как воспринимать свои тексты почитательски, и искусно их редактировал, иногда даже спустя десятилетия после того, как они были написаны, — например, повесть «Люби революцию».

Кстати, конфликт Рязанского политехнического техникума, ныне Рязанского колледжа электроники, с секретным «почтовым ящиком», ныне рассекреченным исследовательским институтом, продолжается во втором десятилетии XXI века. Об этом можно прочитать на сайте воспетого Солженицыным СУЗа: «Не знаю почему, но проходя каждый раз мимо корпуса НПО “Плазма”, предназначавшегося когда-то для студентов колледжа, испытываешь такие же чувства, как и все русские люди при упоминании слова “Аляска” — земли, проданной в свое время Екатериной...»<sup>7</sup> Простим автору патриотическую неточность, по всей видимости вдохновленную треком группы «Любэ» «Не валяй дурака, Америка», и пожелаем колледжу вернуть отнятую бюрократическим мановением — «короткой рукой» советской компартии — территорию. Быть может, иная державная длань на сей раз разрубит воздух и землю не по вертикали власти, а ее горизонталю и снесет обособляющий палисад!

Далее. Если традиция русской художественной прозы начинается с «Истории государства Российского» Николая Карамзина, — двенадцатитомного сочинения, содержащего элементы как романа, так

и (национального) эпоса, то в каком-то смысле ее завершает десяти-томная «эпопея»<sup>8</sup> «Красное Колесо», под-озаглавленная «Повествование в отмеренных сроках». Солженицынская мегасага представляет собой сложно-сочиненный, сложно-подчиненный или, если хотите, сложно-отмеренный гибридный текст, или текстуальный *грифон*. Подобно этим мифическим существам, обладавшим головой, крыльями и когтями орла и телом льва, «Красное Колесо» есть изобретательно, пластично скомпонованное сочетание разнородных жанровых элементов. В противоположность карамзинской «Истории...», которую Пушкин ценил как образец *художественной* прозы, это всесторонне новаторское произведение является фактом не столько литературы, сколько *историографии*. Мы имеем дело с фундаментальным исследованием, основанным на выявлении, изложении и концептуализации обстоятельств, определяющих возникновение и эволюцию (деволюцию) восстаний, войн и культурных парадигм, в котором «отмеренными» местами присутствуют вымышленные персонажи, соприкасающиеся и взаимодействующие с историческими событиями и лицами. Эти герои и героини представляют собой не самодостаточные симулякры мужчин, женщин и детей à la Диккенс или Толстой или самого Солженицына в «Раковом корпусе» и «Круге первом», а нечто совершенно иное. В своем качестве деятелей и очевидцев, субъектов и объектов истории они суть функциональные методологические и аналитические единицы, при помощи которых автор формулирует свою концепцию прошлого, настоящего, да и будущего. Она основана на идее о том, что в своем поступательном или отступательном движении процессы истории могут оказаться в кризисном, «узловом» состоянии. В такой момент воля и действия одного человека способны решить судьбу нации: «И тут бы утешиться нам толстовским убеждением, что не генералы ведут войска, что не капитаны ведут корабли и роты, не президенты и лидеры правят государствами и партиями, — да слишком много раз показал нам XX век, что именно они»<sup>9</sup>. Так на новом витке российской историографии национальная, антологизирующая солженицынская мысль вступает в диалог с романом «Война и мир», согласно которому великие и малые события прошлого были лишь выражением «бессознательной, общей, роевой жизни человечества»<sup>10</sup>.

Жанровые *грифоны* вообще характерны для творчества писателя: «Архипелаг ГУЛАГ» = «Опыт художественного исследования», а «Бодался телёнок с дубом» = «Очерки литературной жизни». Как и «Красное Колесо», эти книги являются фактами и литературы, и автобиографического жанра, и историографии. И — антологиями. Кстати, роман «В круге первом», о котором Генрих Бёлль сказал, что «в этом романе мало романтического»<sup>11</sup>, тоже грифоноподобен, во всех четырех смыслах.

«Красное Колесо» периодически комментирует или оспаривает нравственно-политические трактовки русской революции и Гражданской войны, данные в ряде классических романов. В эту серию входят «Тихий Дон» Михаила Шолохова (?), «Хождение по мукам» Алексея Толстого, «Жизнь Клима Самгина» Максима Горького и «Доктор Живаго» Бориса Пастернака. Впрочем, антологизирующая функция эпопеи простирается много дальше диалога или полемики с этими произведениями или даже с авторской концепцией «Войны и мира».

В одном недавнем эссе я назвал «Красное Колесо» *summa summarum* национальной прозы и поэзии (добавлю — и драматургии) XIX–XX веков, причем как реалистической, так и модернистской и даже авангардистской<sup>12</sup>, в силу присутствия в художественном мире эпопеи Мейерхольда, Маяковского и Вертинского в виде действующих лиц, а не только культурных аллюзий. В этом смысле Солженицын проявляет себя как художник, вполне пребывающий в русле русской словесности. Последняя замечательно богата межтекстуальными трансферами, то есть творческими заимствованиями и переложениями, будь то в виде пародий, пастишей или даже простых повторов. Пассаж или персонаж из уже существующего и канонизированного художественного текста обретает вычитываемое присутствие в произведении второго писателя, где он переосмысливается и переформатируется посредством стилистической мимикрии или смены повествовательных акцентов. В другой моей статье я назвал этот феномен «метели и дуэли»<sup>13</sup>. Скажу так: классические русские романы и рассказы приглашают нас рассчитывать их как гипертексты — термин, которому его изобретатель Жерар Женет дал следующее определение: «Текст, выведенный из предшествующего текста посредством простой трансформации <...> или трансформации косвенной»<sup>14</sup>. Таков метаприем, определивший процесс формирования национального канона. Юрий Тынянов обыграл эту его особенность, или, вернее, ее ошибочное восприятие профессорами и критиками как «явления мирной преемственности», следующим образом: «...Ломоносов роди Державина, Державин роди Жуковского, Жуковский роди Пушкина, Пушкин роди Лермонтова»<sup>15</sup>. На самом деле, согласно Тынянову (который в данном случае следовал за Ницше), процесс литературной преемственности динамичен и имеет часто радикальный, опровергающий характер. В этом смысле вторичность и компилятивность нелюбимого Солженицыным постмодернизма, склонность представителей этой школы к пастишам и коллажам (см. работы московских концептуалистов или Владимира Сорокина), парящим на воздушных столбах тотальной иронии, можно рассматривать как проявление традиционной для русской словесности практики отсылки к преды-

дущему, к априорному и сопутствующим этому приему повествовательных и сюжетных «трансформаций».

Такого типа художественные преобразования, впрочем служащие объяснительной и просветительской задаче антологизации национальной литературной традиции, а не ее иронической релятивизации, присутствуют на всем протяжении творчества Солженицына, от «Одного дня Ивана Денисовича» до «Красного Колеса» и поздних двучастных рассказов.

Во-первых, многие солженицынские герои и героини шествуют по тексту в сопровождении антуража из *наименованных* литературных произведений. Это романы, повести, рассказы, стихи, которые они знают и любят; или не любят, но знают; или знают, но не понимают; а иногда даже понимают, но не знают. Литературные познания, предпочтения и ассоциации персонажа становятся частью общего хрестоматизирующего комментария. В «Октябре Шестнадцатого» главный вымышленный герой эпопеи Георгий Воротынцев сообщает своей возлюбленной Ольде Андозерской, в спектр вкусов которой входят русская иконопись, романы Достоевского, лирика Цветаевой и картины Врубеля, что после Пушкина и Лермонтова «наша литература лишилась энергии, действия. Герои стали все — какие-то размазни или рассуждают кручено»<sup>16</sup>. Думаю, что за такой анализ профессор Андозерская мысленно поставила полковнику Воротынцеву тройку. А о Достоевском Георгий говорит: «...Не мой писатель. Очень уж много у него эпилептиков, непропорционально. И конфиденты разные лишние болтаются. И разговоры непомерные, и все ковыряются. Помоему, жизнь гораздо проще»<sup>17</sup>. О Толстом он высказывается так: «Те же Пьер с Болконским — читай, читай: о чём они? их и не разделишь, не поймёшь. А я люблю — решительных людей»<sup>18</sup>. Впрочем, эта реплика не только свидетельствует о военно-строевых вкусах Воротынцева, но и содержит зерно истины, сокрытое от него самого, хотя не от нас, вдумчивых читателей: ведь Пьер и Андрей контрастно комплементарны, неизменно подразумевая и обуславливая друг друга на всем протяжении романа, и в авторско-биографическом смысле эти два героя суть проекции двух сторон личности Толстого, жизнеутверждающей и аскетической, органической и интеллектуальной.

Болконского трудно представить себе в качестве любящего или даже нелюбящего отца, и то же можно сказать о Воротынцеве: «Обязательным обрядом знал, что дети — цветы жизни...»<sup>19</sup> Этот ботанический трюизм ведет свое происхождение от рассказа Горького «Бывшие люди» («дети — живые цветы земли»<sup>20</sup>), писателя, Солженицыным совсем не уважаемого, и даже презираемого, и представляет собой пример изобретательного использования расхожего клише для

придания литературному персонажу дополнительной культурологической фактуры. Озвучивая горьковскую банальность. Воротынцев раскрывает себя как посредственного читателя, оставаясь при этом пронизательным патриотом.

Бывает, что в художественной вселенной писателя мы встречаем книги, и вовсе этически или эстетически обесцененные. Тогда они предстают перед его героями — и нами — в виде твердых прямоугольных предметов, обладающих функциональностью в мире вещей, а не идей. Так, в «Круге первом» стильный Сологдин использует тома Маяковского и Эренбурга в качестве оконных затычек: артефактный намек, что их писания материальны, но бездуховны.

В эпопее «Красное Колесо» неизъяснимо провинциальная Алина Воротынцева обожает лермонтовского Печорина, в котором она видит свой идеал мужчины. Она сожалеет о том, что ее супруг несколько на него не похож, хотя Печорин, как известно, был последовательным врагом всех супругов. Впрочем, в глазах посредственной читательницы Алины (посредственной по-иному, чем Георгий) полковник Воротынцев смахивает на антигероя повести «Пиковая дама»: «Может быть, Жорж и есть — пушкинский Германн, только карты у него — топографические?»<sup>21</sup> Каламбур гимназического калибра, как и литературные вкусы героини. Госпожа Воротынцева является также поклонницей повести Куприна «Гранатовый браслет», концовку которой стоит процитировать как пример одного из самых плоских пассажей в мировой литературе, а также как нечаянную пародию на «Смерть Ивана Ильича»: «Глубокая важность была в его закрытых глазах, и губы улыбались блаженно и безмятежно, как будто он перед расставаньем с жизнью узнал какую-то глубокую и сладкую тайну, разрешившую всю человеческую его жизнь. Она вспомнила, что то же самое умиротворенное выражение видела на масках великих страдальцев — Пушкина и Наполеона»<sup>22</sup>.

Алинина любовь к бестселлеру Куприна имеет двоякое хрестоматизирующее назначение. Она характеризует ее как личность, нечувствительную к эксцессам литературной вульгарности: а «Гранатовый браслет» как текст, адекватный для услаждения именно той категории читателей, к которой принадлежит госпожа Воротынцева. будь то в Российской империи, Советском Союзе или Российской Федерации.

В любимых произведениях сестры Георгия Воротынцева Веры — повести «Антон-Горемыка» Дмитрия Григоровича и рассказе «Муму» Ивана Тургенева — с чувственным авторским вожделением выведен образ безропотного крестьянина, смиренно подчиняющегося полицейской несправедливости (в первом случае) или смиренно подчиняющегося барской несправедливости (во втором). Тексты Григоровича и Тургенева обрамляют и объясняют литературные вкусы и

общественные взгляды Веры. В то же время солженицынский текст дает подспудную оценку художественному качеству этих полуседевров через их восприятие героиней, которая обладает определенными эстетическими вкусами.

Тут следует добавить, что Солженицын был очень чувствителен к шуму. В книге «Бодался телёнок с дубом» он пишет о своей жизни в послелагерном писательском подполье: «...Мешало мне и радио, и разговоры <...> постоянный рёв грузовиков, наезжающих на наше рязанское окно...»<sup>23</sup> Возможно, что в конфликте Герасима с барыней читательские симпатии Солженицына не обязательно лежали всецело на стороне «здорового и могучего»<sup>24</sup> мученика крепостного строя. Ведь Муму была повинна в акустическом загрязнении XIX века в силу своей собачьей привычки лаять по поводу и без повода, что теребило расстроенные нервы «мрачной и кислой» госпожи<sup>25</sup> глухонемого героя, о чем, естественно, последний не догадывался.

В повести «Раковый корпус» «нравственный социалист» Шулубин, склонный цитировать авторов и русских, и иностранных, приводит строки Пушкина: «В наш гнусный век... / На всех стихиях человек — / Тиран, предатель или узник» — и добавляет, что «для дурака у него [А.С. Пушкина] и места в строчке не нашлось»<sup>26</sup>. В ответ бунтарь и задаватель трудных вопросов Олег Костоглотов бросает реплику «Пушкин был неправ»<sup>27</sup> — формула для русского слуха почти святотатственная, но подтверждающая статус этого персонажа как самого нищезанского по духу героя Солженицына. Вдохновленный скептик Костоглотов готов поднять бунт против любой власти — политической, медицинской, любовной и, как явствует из этого эпизода, литературной.

В «Марте Семнадцатого» волжский купец и *лишний сверхчеловек* Гордей Польщикова парит, подобно «светлому орлу»<sup>28</sup>, над непутевой головой Фомы Гордеева из одноименного романа Горького. Богемная, сотканная из цитат поэзии Серебряного века Ликоня, которой суждено стать возлюбленной Польщикова, в «Октябре Шестнадцатого» *вечером* входит в фешенебельный петроградский *ресторан*, где предстанет перед неосведомленным взором Воротынцева, но осведомленным взглядом читателя в образе некоей поэтической дамы или барышни: «В песочном пальто и черной шляпке, не покрывавшей всех волос <...> тонкая, легкая <...> статуэтная отточенность <...> в золотистом платье до щиколоток...»<sup>29</sup> Ликоня является Георгию в сопровождении персонажа «с выложенными подвитыми серыми локонами, чуть не напوماженный, с уверенно-ленивыми манерами»<sup>30</sup>. Но кто этот «спутник»?<sup>31</sup> Неужели сам Александр Блок, гостящий в художественном мире эпопеи в роли кавалера непонятной, непочитанной, но очень привлекательной для Воротынцева *незнакомки*?

В свою очередь Воротынцев заставляет вспомнить о полковнике Вершинине в «Трех сестрах»: они схожи в смысле ранга, темперамента и дискомфортной матримониальной ситуации, хотя велеречиво выраженная устремленность в будущее чеховского утописта не имеет аналога у трезвомыслящего и укорененного в *the here and now* нации прагматика Воротынцева. Встречаются у Солженицына-антолога и моменты интонационной переключки, граничащие с пастишем: в «Марте Семнадцатого» Ярик Харитонов встречает медсестру Наташу Аничкову (реальное лицо, впоследствии узницу ГУЛАГа и одну из помощниц-«невидимок» автора), которая рассказывает ему фантастические истории про своих предков, состоящие на треть из Пушкина, Гоголя и Тынянова соответственно: «А ещё один Аничков, кончая Пажеский корпус при Николае I, умудрился направить солнечный зайчик на императрицу и за то лишился гвардии. А какой-то Аничков, убежав от материнских побоев с братом, помогал прачкам полоскать бельё и ночевал в гробу на стружках у гробовщика. А позже стал товарищем министра просвещения»<sup>32</sup>.

Также в «Марте Семнадцатого» подлинный пролетарий большевик Шляпников неодобрительно разглядывает якобы пролетарского писателя Горького: «За несколькими женщинами — Алексей Максимович в мохнатом халате, сутулясь, недовольный, подморщивая свой раскляпый, утиный нос, жёлтые усы обвисли аж на подбородок...»<sup>33</sup> Галерея носов — революционных, реакционных и политически нейтральных, — представленных на протяжении десяти томов «Красного Колеса», заставляет вспомнить о Гоголе, хотя сам Солженицын признавал, что как художник автор «Мертвых душ» был ему чужд: «...Никто из русской литературы не дал мне меньше, чем Гоголь, — просто я *ничего* от него не перенял»<sup>34</sup>. Впрочем, в конце эпопеи известный экипаж из гоголевской поэмы, попавши в поле зрения Воротынцева, терпит знаменательное ДТП: «...Прославленная Тройка наша — скатилась, пьяная, в яр — и уткнулась оглоблями в глину»<sup>35</sup>. Причем слово «яр» полисемично, наводя на мысль об одноименном московском ресторане и любимом месте кутежей Григория Распутина, впоследствии превращенном сталинскими архитекторами в гостиницу «Советская».

В рассказе «Абрикосовое варенье», где Солженицын антологизирует роман «Петр Первый» Алексея Толстого — быть может, лучший исторический роман русской литературы, — выведен под условным псевдонимом Писатель, автор этого произведения: Владимир Радзишевский поясняет, что рассказ «высказываниями повторяет [Л.Н. Толстого] почти дословно»<sup>36</sup>. Солженицынский «красный граф» талантлив и умен, но самодоволен и равнодушен к человеческому страданию:

«И знаете, что вывело меня на дорогу? Изучение судебных актов Семнадцатого века и раньше. При допросах и пытках обвиняемых дьяки точно и сжато записывали их речь. Пока того хлестали кнутом, растягивали на дыбе или жгли горячим веником — из груди пытаемого вырывалась самая оголённая, нутряная речь. И вот это — дымящаяся новизна. Это — язык, на котором русские говорят уже тысячу лет...»<sup>37</sup>

В интерпретации советского романиста история страны предстает как десятивековая протяженность допросов повышенной жесткости.

Тут я предложу следующее наблюдение: в своем литературном и публицистическом творчестве Солженицын стремился ограничивать себя русскими источниками для решения «“Русского вопроса” к концу XX века» или даже к концу второго тысячелетия. Его девиз был: «Русские ответы на русские вопросы». Так что литература иностранная, и в первую очередь западная, присутствует в антологично-хрестоматийной плоскости у этого художника много реже, чем литература русская. Впрочем, межтекстуальные и межкультурные мосты, которые писатель искусно строил и перекидывал в западноевропейском и даже западноатлантическом направлении, являются одним из самых интересных элементов солженицынской архитектоники. Возьмем поэму «Фауст». В «Октябре Шестнадцатого» ссылки на гётевский шедевр сокрыты от случайного читательского взгляда, в отличие от романа «В круге первом». Александр Парвус, который во Втором Узле эпопеи выписан как равная по уму, нигилизму и демоничности Ленину личность, является вождю пролетариата в галлюциногенном образе «слонобегемота»<sup>38</sup> или просто «бегемотины»<sup>39</sup>. Здесь библейские ассоциации лежат на поверхности текста (Книга Иова) или чуть под поверхностью («Мастер и Маргарита»). Однако присутствуют тут ассоциации и гётевские — вот они:

Но что я вижу? Явь или сон?  
Растет мой пудель, страшен он.  
Громаден! Что за чудеса!  
В длину и ширину растёт.  
Уж не походит он на пса!  
Глаза горят. Как бегемот,  
Он на меня оскалил пасть<sup>40</sup>.

(Получается так: Парвус — Бегемот, а Ленин — Левиафан.)

Солженицын — писатель элитарный в том только смысле, что его *hommes et femmes d'élite* — это люди, стоящие выше других на лестнице нравственных качеств, да и простой человечности. Эти избранные персонажи — носители добра, но не добродушия, вне зависимости от своего социального положения, идеологической ориентации, обра-

зовательного уровня и даже статуса как читателей или не-читателей. Иван Шухов, Матрёна Григорьева, Спиридон Егоров, Арсений Благодарёв — русские крестьяне, в жизни не перелиставшие ни одного романа. В «Круге первом» спиридоновская *profession de foi*, высказанная за него в несобственно-прямой повествовательной форме рассказчиком, звучит так: «Его родиной была — семья. Его религией была — семья. И социализмом тоже была семья»<sup>41</sup>. Можем добавить: его литературой тоже была семья. Проницательный немецкий филолог и антолог западноевропейской литературы Эрих Ауэрбах сказал так о художественных мирах русских писателей XIX века: «Что же касается настоящих православных русских, то они, несмотря на все сословные различия, во всей стране образуют как бы единую патриархальную семью <...> великую единую народную семью»<sup>42</sup>. Своим творчеством Солженицын стремился восстановить эту национальную семью.

Существует только одна книга, которая солженицынским крестьянам и крестьянкам знакома и близка, даже если они никогда ее не открывали: это — Священное Писание. И вот в «Круге первом» дворник Спиридон говорит Глебу Нержину во время тайного разговора под лестницей шарашки:

«Если бы мне, Глеба, сказали сейчас: вот летит такой самолёт, на ём бомба атомная. Хочешь, тебя тут как собаку похоронит под лестницей, и семью твою перекроет, и ещё мильён людей, но с вами — Отца Усатого и всё заведение их с корнем, чтоб не было больше, чтоб не страдал народ по лагерях, по колхозах, по лесхозах? — Спиридон напрягся, подпирая крутыми плечами уже словно падающую на него лестницу, и вместе с ней крышу, и всю Москву. — Я Глеба, поверишь? нет больше терпежу! терпежу — не осталось! я бы сказал... — Он вывернул голову к самолёту. — А ну! ну! кидай! рушь!!»<sup>43</sup>

Сцена, вызывающая гнев комментаторов коммунистического извода, которые обвиняют писателя в том, что «он вольно или невольно информационно обслуживал возможное ядерное нападение на СССР»<sup>44</sup>. Такие толкователи текста не ведают о том, что в литературном произведении эмпирический автор и его персонажи величины отнюдь не тождественные, и тем более не способны различить антологизирующую функцию прозы Солженицына, в том числе пронизывающие ее на многих уровнях стиля и смысла библейские мотивы.

Поясню. В свой кульминационный момент ярости и отчаяния Спиридон преображается в Самсона Советского Союза, и «круглые плечи» героя больше не хотят нести на себе тяжесть лестницы или даже всей шарашки, которая, напомним, когда-то была духовной семинарией. Или даже тяжесть всей страны.

*Раззудись плечо!*

Процитированный пассаж содержит и вторую антологизирующую систему смыслов, связанную с античной тематикой (она присутствует в нескольких главах романа). Спиридон — Атлант, уставший держать на себе невыносимо тяжелый *русский мир*. А в архитектурном смысле — тоже атлант, то есть мужской аналог кариатиды, на плечах которого покоится лестница-антаблемент.

Колесница Немезиды, богини возмездия, каравшей тех, кто в силу своей глупости или порочности нарушил законы человеческого общения, была запряжена грифонами. Подобно этим чудесным созданиям, книги-грифоны Солженицына восстанавливали и продолжают восстанавливать нравственный порядок и общественную справедливость в России и за ее пределами — везде, где живут его читатели, — но не мечом или державным велением, а свободным словом художника.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Солженицын А.И.* Для пользы дела // Новый мир. 1963. № 7. С. 90.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> *Пушкин А.С.* Медный всадник // Полн. собр. соч.: в 10 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. Т. 4. С. 394.

<sup>4</sup> Там же. С. 393.

<sup>5</sup> *Солженицын А.И.* Как жаль // Собр. соч.: в 30 т. М.: Время, 2006. Т. 1. С. 263.

<sup>6</sup> Там же. С. 262.

<sup>7</sup> *Блинков И.А.* История создания и этапы развития Рязанского колледжа электроники. URL: <http://ркэ.рф/index.php/2015-03-27-07-16-00/stranitsy-istorii> (дата обращения: 16.03.2018).

<sup>8</sup> *Солженицын А.И.* Телеинтервью на литературные темы с Н.А. Струве. Париж, март 1976 // Солженицын А.И. Публицистика: в 3 т. Ярославль: Верхне-Волжское кн. изд-во, 1996. Т. 2. С. 420.

<sup>9</sup> *Он же.* Август Четырнадцатого // Собр. соч. М.: Время, 2006. Т. 7. С. 349.

<sup>10</sup> *Толстой Л.Н.* Война и мир // Поли. собр. соч.: в 90 т. М.: Худож. лит., 1940. Т. 11. С. 6.

<sup>11</sup> *Böll H.* The Imprisoned World of Solzhenitsyn's «The First Circle» // Aleksandr Solzhenitsyn: Critical essays and documentary materials / ed. J. Dunlop, R. Haugh and A. Klimoff. 2nd ed. N. Y.: Collier Books, 1975. P. 225.

<sup>12</sup> См.: *Темпест Р.* Тайные языки искусства в произведениях А.И. Солженицына // Личность и творчество А.И. Солженицына в современном искусстве и литературе: Материалы Международной научной конференции, посвященной столетию со дня рождения А.И. Солженицына. Москва, 15–17 марта 2017 г. / Гос. институт искусствознания; Дом русского зарубежья им. А. Солженицына; Русский благотворительный фонд Александра Солженицына; ред.-сост. Л.И. Сараскина. М.: Государственный институт искусствознания; Русский путь, 2018. С. 70.

<sup>13</sup> *Он же.* Толстой и Солженицын: встреча в Ясной Поляне // Между двумя юбилеями, 1998–2003: Писатели, критики, литературоведы о творчестве А.И. Солженицына / сост. НА. Струве, В.А. Москвин. М.: Русский путь, 2005. С. 403.

- <sup>14</sup> *Genette G.* Palimpsests: Literature in the Second Degree / transl. Ch. Newman and C. Doubinsky. 8th ed. Lincoln: Univ. of Nebraska Press, 1997. P. 7.
- <sup>15</sup> *Тынянов Ю.Н.* Литературный факт // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 258.
- <sup>16</sup> *Солженицын А.И.* Октябрь Шестнадцатого // Собр. соч. М.: Время, 2007. Т. 9. С.337–338.
- <sup>17</sup> Там же. С. 377.
- <sup>18</sup> Там же. С. 378.
- <sup>19</sup> Там же. С. 280.
- <sup>20</sup> *Горький М.* Бывшие люди. URL: <https://ilibrary.ru/text/491/p.l/index.html> (дата обращения: 16.03.2019).
- <sup>21</sup> *Солженицын А.И.* Октябрь Шестнадцатого // Собр. соч. М.: Время, 2007. Т. 10. С. 206.
- <sup>22</sup> *Куприн А.И.* Гранатовый браслет. URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/ЕраНаТОвый\\_браслет\\_\(Куприн\)/Глава\\_Л2](https://ru.wikisource.org/wiki/ЕраНаТОвый_браслет_(Куприн)/Глава_Л2) (дата обращения: 08.12.2018).
- <sup>23</sup> *Солженицын А.И.* Бодался телёнок с дубом // Собр. соч. М.: Время, 2018. Т. 28. С. 11.
- <sup>24</sup> *Тургенев И.С.* Муму. URL: <https://ilibrary.ru/text/1250/p.l/index.html> (дата обращения: 08.12.2018).
- <sup>25</sup> Там же.
- <sup>26</sup> *Солженицын А.И.* Раковый корпус // Собр. соч. М.: Время, 2012. Т. 3. С. 364.
- <sup>27</sup> Там же.
- <sup>28</sup> *Солженицын А.И.* Март Семнадцатого // Собр. соч. М.: Время, 2008. Т. 11. С. 170.
- <sup>29</sup> *Он же.* Октябрь Шестнадцатого // Собр. соч. М.: Время, 2007. Т. 10. С. 13.
- <sup>30</sup> Там же.
- <sup>31</sup> Там же.
- <sup>32</sup> *Солженицын А.И.* Март Семнадцатого // Собр. соч. М.: Время, 2008. Т. 14. С. 212.
- <sup>33</sup> Там же. М.: Время, 2010. Т. 12. С. 11–12.
- <sup>34</sup> *Солженицын А.И.* Из «Литературной коллекции». Мой Булгаков // Солженицынские тетради. М.: Русский путь, 2013. Вып. 2. С. 16.
- <sup>35</sup> *Солженицын А.И.* Апрель Семнадцатого // Собр. соч. М.: Время, 2009. Т. 16. С. 559.
- <sup>36</sup> *Радзишевский В.В.* Комментарии // Солженицын А.И. Собр. соч. Т. 1. С. 645.
- <sup>37</sup> *Солженицын А.И.* Абрикосовое варенье // Собр. соч. Т. 1. С. 384–385.
- <sup>38</sup> *Солженицын А.И.* Октябрь Шестнадцатого. Т. 10. С. 161.
- <sup>39</sup> Там же. С. 199.
- <sup>40</sup> *Гёте И.-В.* Фауст. URL: <http://ogurcova-portal.com/wp-content/uploads/2013/10/Gete-Faustl.pdf> (дата обращения: 05.12.2018).
- <sup>41</sup> *Солженицын А.И.* В круге первом // Собр. соч. М.: Время, 2011. Т. 2. С. 493.
- <sup>42</sup> *Ауэрбах Э.* Мимесис: Изображение действительности в западноевропейской литературе. М.: Прогресс, 1976. С. 513.
- <sup>43</sup> *Солженицын А.И.* В круге первом. С. 499.
- <sup>44</sup> *Васияк В.В.* Разговор о Солженицыне. Часть 2: «В круге первом». URL: [http://www.delorus.com/good/index.php?ELEMENT\\_ID=5151](http://www.delorus.com/good/index.php?ELEMENT_ID=5151) (дата обращения: 11.08.2017).