



---

## Ритм как художественный прием в романе А.И. Солженицына «Красное Колесо»

© Н. М. ЩЕДРИНА,  
доктор филологических наук

В статье содержится анализ ритма как художественного приема в романе А.И. Солженицына «Красное Колесо».

*Ключевые слова:* А. И. Солженицын, роман, ритм, прием, повествование, трагедия, пафос.

In this article, we analyze the rhythm as a literary technique in A. Solzhenitsyn's "The Red Wheel" cycle of novels, and its relations with other techniques.

*Key words:* A. Solzhenitsyn, The Red Wheel, novel, rhythm, technique, pathos, narrative.

В «Красном Колесе» А. Солженицына ритм играет большую роль. Отношение автора к этому художественному приему заложено уже в подзаголовке романа – «повествование в отмеренных сроках». «Отмеренность» содержит в себе не только временной, но и соотносительный показатель: между частями («Узлами» – термин Солженицына, далее в статье употребляется без кавычек, с большой буквы) и целым (пространством всего романа).

Хронологически действие в «Красном Колесе» длится два года восемь месяцев, в Узлы же оно «укладывается», «уплотняется» всего в восемьдесят два дня. Пространственно охватывает: народовольческое движение (убийство террористами Александра II), Русско-японскую и Первую мировую войны, октябрь 1916, Февральскую революцию, март и апрель 1917 года. «Времяпространство» (термин М. Бахтина) же

простирается и уходит в глубину библейских сказаний (например, об эдесском князе Авгаре в главе 44 «Августа Четырнадцатого»).

По мнению А. И. Солженицына, «нельзя давать все течение истории подряд, это выйдет длинно, невозможно для чтения (...) в истории (...) есть критические точки, их называют в математике особыми. Вот эти узловые точки – как Узлы, – я их даю в большей плотности, то есть даю десять, двадцать дней – ... даю плотно, подробно, а потому между Узлами – перерыв, и следующий узел» [1].

«Плотность» и «сжатие» влияют на ритм повествования, как и концептуальное пространство. В «Августе Четырнадцатого», в частности, оно диктуется укладом русской жизни. Ритм неторопливого семейного быта Томчаков нарушен и уже не повторится: «Никогда уже более в XX столетии не досталось России такого покоя». Солженицын сознательно замедляет ритм первого Узла, содержание которого связано с разрушением прежней жизни, с «отправлением» героев русской армии на фронт.

В «планово-повествовательных» главах (название автора), построенных по принципу сходной повторяемости, а также в «главах-монологах» и «дидактических» главах ритм тоже замедлен, выглядит отстраненно. «Планово-повествовательные» главы, отражающие жизнь исторических лиц, длинны и тяжеловесны, как будто характер деятельности героев влияет на авторскую манеру. Когда же Солженицын доводит первый Узел «Августа Четырнадцатого» до 65 главы, названной «Петр Аркадьевич Столыпин», он меняет ее ритм и окраску. Глава выполнена в ретроспекции. Избранный Солженицыным ритм призван раскрыть как биографическое время реформатора Столыпина, так и его деятельность, изменившие ход развития России. Влияет на повествование и пафос «мыслей и чувств самого художника, пафос эмоционального осмысления им характеров персонажей» [2]. Ритм постепенно приобретает трагическую окраску.

«Метания» киевского адвоката М. Богрова от революционеров к тайным осведомителям охраны в хронике убийства дано писателем как ритмический «удар», потому что, по мнению Солженицына, два выстрела, прозвучавшие в Киевском театре 1 сентября 1911 года, «смертельно ранившие» Россию, повлияли на ход дальнейшей судьбы страны. Называя автора аграрных реформ «великим русским», писатель в последние дни жизни Столыпина раскрывает измену на самом высоком уровне власти.

Трагизм ухода Столыпина и преждевременная смерть как мотив беды будет звучать в «Марте Семнадцатого» и станет, по мысли автора, главной трагедией предмартовской России. По воле дурных обстоятельств, продолжатели дела Столыпина вспомнят его вновь. Благодаря нахрапистости Гучкова отстранен от власти бывший министр земледелия

Кривошеин, а думец Шульгин говорит: «Мы второй год единодушным хором настаиваем *на лицах, которым верит вся страна*. А скажите, есть такой список, чтобы завтра подать его Государю?» (курсив автора) [З. Т. 11. С. 272–273]. Днем раньше сожалеет император: «...Где найдешь для России достойного премьер-министра? Нету их» [Там же. С. 204].

По сравнению с первым Узлом, связанным с событиями Первой мировой войны, «Октябрь Шестнадцатого» выглядит малоподвижным, но статика сюжета носит лишь внешний характер. Событийное время связано как с вымышленными героями Благодаревым, Лаженицыным, Ленартовичем, так и с самим Лениным. Семь глав о нем выглядят энергичными по ритму. Их можно назвать главами-действиями, участники которых – вожаки петроградских рабочих К. Гвоздев, А. Шляпников, лидеры и соперники: Ленин и одесский миллионер И. Л. Гельфанд, известный под псевдонимом Парвус. Подлинный автор перманентной революции и теснейшего союза русской социал-демократии с Германией, Парвус считал, что «никакая отдельная сила не может разрушить русскую крепость, а только единопламенный... союз; совместный взрыв революции социальной и революции национальной при германской поддержке...» [Там же. Т. 10. С. 168].

Солженицын придал повествованию особый ритм во время встреч и бесед с Лениным. Их диалоги о тактике в общем деле выглядят ритмически отточенными: « – Чтобы сделать революцию. – Нужны большие деньги, убеждал Парвус, налегши плечом на плечо, дружески. – Но, чтобы к власти придя, удержаться – еще больше деньги понадобятся.

С другого конца – а поражало верностью.

*По высшему центру своей мысли* Парвус был несомненно прав.

*Но по высшему центру мысли своей – несомненно был прав Ленин*» [Там же. С. 176; строфика автора, курсив мой. – Н.Щ.].

Из четырех Узлов десятичного романа «Красное Колесо» – «Март Семнадцатого» в ритмическом отношении очень своеобразен. Солженицын выступает в нем как мастер панорамного воссоздания Февральских событий во всей России. Для этого использует ритм «текущий», способствующий расширению картин происходящего.

Вначале изображаются предвестники падения власти, а затем рисуется неразбериха в Петрограде, в которую ввергнуты, так или иначе, все герои романа: офицеры восставших полков, министр Протопопов, стремящийся спастись в Думе, генерал Кутепов, пытающийся удержать Литейный, Саша Ленартович, захвативший вместе с офицерами Марининский дворец. Обмороки Керенского, сердечные приступы Государя и Гучкова воссоздают ощущение трагедии.

Настроение Петрограда передано через жителей Выборгской и Петроградской сторон. Изменился образ города за время войны:

«обезлюдел Петроград». Писатель говорит о продовольственном кризисе, приводя факты из расклеенных объявлений за подписью командующего Петроградским военным округом Хабалова, свидетельствующие о наступившей в городе панике в связи с недостатком муки: «Власти успокаивали, что ржаная мука имеется в Петрограде в достаточном количестве. Подвоз этой муки идет непрерывно» [Там же. Т. 11. С. 73].

Вся сложная многомерная картина Петрограда нарисована в динамическом ритме, отнюдь не абстрактном, а конкретном: читатель ощущает реальность Знаменской площади и Петроградской стороны, дома графа Мусина-Пушкина, Мариинского дворца; движется то с кутеповским отрядом, то с толпой военного батальона, то с охтинскими рабочими; начинает физически переживать значимость расстояний, трудности проезда, опасность пеших переходов.

Солженицын дает массовые сцены, набирающие силу и мощь. Динамизация ощущается в картинах мирных «сходов» в начале «Марта...», затем движение перерастает в конце Узла в уличное столкновение с полицией. Возникает, по словам писателя, настоящее безумие. Затем в картинах Петербурга ритм принимает оттенок взрыва, разрушающего все на пути. Семеновцы убили пристава, у Николаевского училища нашли труп юнкера: насилие распространилось на всех, «не покорившихся революции». Уцелевшие от пожаров, грабежа и разбоя люди, утверждали, что «в окружной темноте крест на куполе [Троицко-Измайловского собора] необъяснимо светился. И кто замечал – снимали шапки и крестились» [З. Т. 11. С. 663].

Главные события страны (отречение императора и начавшаяся революция) не могли не коснуться Москвы. По мысли А. Солженицына, «без Москвы – и мы не Россия» [Там же. Т. 12. С. 207]; «Все на местах, Москва – на месте, мир на месте...» [Там же. С. 285]. Но происходящее в Москве дано в более приглушенном, замедленном ритме. Вслед за Петроградом, охваченным революцией, в марте 1917 года, и Москва словно теряла свои нормальные очертания: «Кремль, Арсенал... перешли на сторону революции. Генерал Морозовский... арестован у себя на квартире» [Там же. С. 409]. Такие толпы людей не собирались даже на коронационные торжества: «Может быть пол-Москвы, а то миллион, – целый день идут, стоят, смотрят, машут, кричат “ура”. И как примета времени, с постов исчезли городовые, появились студенты – “милиционеры”. Любимым публичным обращением теперь стало “сознательные граждане”, “как бы взаимный комплимент друг другу”»; «Все лица светились, а на шапках, на грудях, на рукавах у всех – красное, как будто кусочки разорванных красных флагов» [Там же. С. 601].

Революцию в Петрограде привычно связывают с баррикадами, стрельбой, убитыми, а в «Москве ничего этого не было, случайно убитых трое солдат (...) на Яузском мосту какой-то старик звал толпу

к порядку – и его утопили в проруби. Вся революция прошла на одной радости, улыбках, сиянии...» [Там же].

Чтобы снизить до минимума умеренно-спокойный ритм московских глав, Солженицын направляет свой взор на детей, не подозревавших ни о какой революции, а мирно игравших в живописном садике под зубчатой кремлевской стеной: «Боже, что на свете интересней и неисчерпаемей зрелища этих беззащитных малышей под разноцветными шапочками и чепчиками...» [З. Т. 13. С. 248].

«Фрагментарные», «газетные», «обзорные» главы, в которых дан большой охват событий и их смена, тоже ритмичны. Даже в одной и той же главе легко уловить изменения ритма повествования, усиление эмоционального эффекта, например, в ритмически-зримых, «мгновенных» «главах-экранах», выполненных подчас в стихотворно-тоническом ритме.

Солженицын придал темпоральность тем «главам-экранам», которые посвящены образу красного колеса, организующему все повествование. Обратимся к первому Узлу, в котором темп и ритм «регулируются» автором в зависимости от содержания нарисованной картины. Например, в сцене, где впервые появляется образ «красного колеса у паровоза, почти в рост» [З. Т. 7. С. 203] на вокзале в Новом Тарге. «Большая массивная опора» паровоза, которую видит Ленин, вдруг начинает сдвигаться. Роль будущего вождя ассоциируется с «открытым длинным штоком», который приводит все в движение: «...и уже тебе закручивает спину – туда! Под колесо!!!» [Там же. С. 194]. Позже, находясь на Краковском вокзале, размышляя о войне как «наилучшем пути к мировой революции», Ленин думает о том, что нужно сделать для того, чтобы не потерять «могучего кручения» красного колеса паровоза: «какими ремнями от этого колеса, от своего крутящегося сердца, их всех [мас-су] завертеть, но – не как увлекает их сейчас, а – в обратную сторону?» [Там же. С. 209].

Ритм трогаящегося с места паровоза приобретает угрожающий характер. Затем в мыслях Ленина наступает резкое «торможение», как и разогнавшись, сбавляет скорость паровоз, ибо не пришел нужный момент для вождя: не «сейчас». Но ведь кручение колеса можно повернуть на ходу «в обратную сторону», т.е. только временно замедлить движение, а потом изменить «кручение», придав ему ускорение.

В главе 25 того же Узла образ красного колеса уже связан с военными событиями. Солженицын метафорически транспонировал колесо в образ сельской мельницы. В начале «Августа...» мельница еще привычно выполняет свою роль, не разрушена снарядами. Россия еще не ввергнута в мировую войну. «В самый миг» встречи офицера Воротынцева и солдата-крестьянина Благодарева на фронте разразилось страшное зрелище. Вдруг в одночасье багровые языки пламени побежали по

нижним лопастям мельницы, крылья от струй горячего воздуха начали медленно кружиться, «движутся красно-золотистые радиусы от одних ребер», символизируя начавшийся этап катастрофического падения империи – участие России в войне. «Катится по воздуху огненное колесо», образующее вокруг единое горящее пространство, вырастающее до пророческого и мифологического символа.

Хронотоп колеса «участвует» и в отступлении армии генерала Благовещенского. В этой экранной главе Солженицын оставляет дорогу пустой от людей, слышна лишь «безумная ружейная пальба! пулеметная!! пушечные выстрелы??» [З. Т. 7. С. 294]. Детали обгорелых телег укрупняются, меняется ракурс, мотивируется увеличение плана изображения, на котором центром становится колесо, отскочившее на ходу, набирающее скорость»:

«колесо!! все больше почему-то делается

Оно все больше!!.

Оно во весь экран!!!

КОЛЕСО – катится, озаренное пожаром!

самостийное!

неудержимое!

Все давящее» [Там же; соблюдена строфика и пунктуация автора]. Текст приобретает формы ритмической прозы, а писатель стремится к усилению эмоционального эффекта.

Затем колесо сливается с пожаром, приобретает багряный оттенок, но вдруг «сталкивается» с лицами испуганных людей, наблюдавших за происходящим в закадровом пространстве. И Солженицын при помощи кинематографического «наплыва» (приема плавного перехода от одной сцены к другой) теснит статику крупного плана колеса. От темпорального ритма он переходит опять к заторможенности движения колеса, к его зрительному уменьшению и придает ускорение лазаретной линейке:

«Вот, оно уменьшается.

Это – нормальное колесо от лазаретной линейки,

И вот оно уже на издохе. Свалилось.

А лазаретная линейка – несется без одного колеса, осью чертит по земле...» [Там же. С. 295]. Как видно, отдельные части внутри «экранной главы», где участвует колесо, ритмически меняются.

В «экранных» главах Солженицын ритм сопрягает еще и со звукописью, например, в главе 169 «Разгром “Астории”» в «Марте Семнадцатого», увертюрой к которой служит ночная «фотография» тупоносой шестиэтажной гостиницы, «упертой в башню Адмиралтейства», стоящей напротив памятника Николаю I. На нижнем плане «кучки солдат», толкующих между собой, «пяток матросов». Все происходит в относительно спокойном ритме. И вдруг:

«...Резкий свист двупалый!  
и – кинулись с обеих сторон угла!  
кто откуда,  
все с винтовками, с палками, с ломами!  
<...> .....  
А ну, как ты колешься? – тычком приклада!»

Затем Солженицын добавляет к ритму звук:

«Брень!

И разбилось и не разбилось, темная рваная дыра –  
<...>

Брень! Брянь!

<...>

Так и рвет дырами, ни прохода, ни проема, гляди обрежешься.

<...>

Выстрел

<...>

Дзень! тресь!

<...>

Тресь! крах!» [Там же. Т. 11. С. 719–721; курсив мой. – Н.Щ.].

Благодаря звукописи сцена ближнего плана приобретает необыкновенный динамизм. Но когда на пути ночных «посетителей» вдруг оказывается служащий гостиницы в фуражке с черным околышем, на котором выведено золотыми буквами «Астория», интонация и ритм неожиданно меняются. На испуганную реплику служащего гостиницы: «Одумайтесь, господа солдаты! <...> Приходите утром». Матросы отвечают, что господ офицеров они «из постелек повытаскивают». Смена ритма и звукописи меняется мгновенно, передавая настроение решительных матросов:

«–Бе–е–ей! Бе–ей, погоны золотые!!» [Там же; курсив автора].

Даже из немногочисленных примеров десятистрочной эпопеи, приведенных в статье, можно сделать вывод о роли ритма как художественного приема в структуре «Красного Колеса». Многообразие его функций определяется способами и связями с другими художественными средствами, используемыми Солженицыным: пафосом, метафоризацией, кинематографичностью, звукописью.

### Литература

1. Солженицын А. И. Публицистика. В 3 т. Ярославль, 1995–1997. Т. 2. С. 431–432.
2. Пospelов Г. Н. Теория литературы. М., 1978. С. 168.
3. Солженицын А. И. Собр. соч. В 30 т. М., 2006–2009.

Московский государственный  
областной университет