

Čekalov, Ivan

Солженицын и Хемингуэй: поэтика одного афоризма

Opera Slavica. 2000, vol. 10, iss. 3, pp. 8-21

ISSN 1211-7676

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/117635>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

СОЛЖЕНИЦЫН И ХЕМИНГУЭЙ: ПОЭТИКА ОДНОГО АФОРИЗМА

Иван Чекалов

В 25-ой главе *Августа Четырнадцатого* (1937, 1969-1970, 1980) А. И. Солженицына встречается выражение: «смелый человек умирает один раз, робкий – каждую минуту!»¹ Оно имеет полную смысловую параллель в тексте романа Э. Хемингуэя «Прощай, оружие!» (1928-1929): „The coward dies a thousand deaths, the brave but one.“² («Трус умирает тысячу раз, а храбрый только один». Пер. Е. Калашниковой) Подобное совпадение смысла двух указанных фраз, несомненно, представляющих собой тождество с точки зрения структурно-семантической типологии, побуждает обратиться к их функционально-стилистической природе соответственно у Хемингуэя и Солженицына.

I

У Хемингуэя рассматриваемое выражение вложено в уста Фредерика Генри и относится к его диалогу с Кэтрин Баркли, происходящему в тот момент развития действия, когда отношения главных героев уже совсем не напоминают «игру в бридж», в которой «нужно было делать вид, что играешь на деньги».³ Война по-прежнему занимает основное положение в жизни героя. Прежде чем произойдет коренное изменение тематики повествования – тема войны отойдет к событийному фону, уступив любви роль ведущего фабульного элемента, – Фредерику Генри предстоит осознать, что поставлено на карту самим соприсутствием смерти и любви в жизни человека. Интересующий нас диалог – важная веха в постепенном процессе духовного самосознания главного героя.

¹ Звезда, 1990, № 4, с. 16. Все цитаты приводятся по этой журнальной публикации: Солженицын А.: *Август Четырнадцатого*. Звезда, 1990, №№ 1-12. Остальные ссылки в тексте.

² Hemingway E.: *A Farewell to Arms*. Moscow (Progress Publishers), 1968, p. 135. Остальные ссылки в тексте.

³ Хемингуэй, Э.: *Собрание сочинений в двух томах*, М., 1959, т. I, 208 (Пер. Е. Калашниковой). Остальные ссылки в тексте.

Фредерик разговаривает с Кэтрин незадолго до своего отъезда на фронт, где он окончательно расстанется со своими политическими и социальными иллюзиями. Как бы невзначай и мимолетно в диалоге затрагивается предмет наиболее сокровенных будущих размышлений Фредерика Генри – ощущение абсолютной противопоставленности любви тотальной вражде и враждебности окружающего мира. «(..) Ведь мы с тобой только вдвоем против всех остальных в мире. Если что-нибудь встанет между нами, мы пропали, они нас схватят,» – говорит ему Кэтрин. «Им до нас не достать», – отвечает он и далее продолжает:

– Потому что ты храбрая. С храбрыми не бывает беды.

– Все равно и храбрые умирают.

– Но только один раз.

– Так ли? Кто это сказал?

– «Трус умирает тысячу раз, а храбрый только один»?

– Ну да. Кто это сказал?

– Не знаю.

– Сам был трус, наверно, – сказала она, – Он хорошо разбирался в трусах, но в храбрых не смыслил ничего. Храбрый может быть, две тысячи раз умирает, если он умен. Только он об этом не рассказывает.

– Не знаю. Храброму в душу не заглянешь.

– Да. Этим он и силен.

– Ты говоришь со знанием дела.

– Ты прав, милый. На этот раз ты прав.

– Ты самая храбрая.

– Нет, сказала она. – Но я бы хотела быть храброй.

– А я не храбрый, – сказал я. – Я знаю себе цену (...)) (I, 281-282).

„They won't get us, I said, „because you're too brave. Nothing ever happens to the brave.“

„They die of course.“

„But only once.“

„I don't know. Who said that?“

„The coward dies a thousand deaths, the brave but one?“

„Of course. Who said it““

„I don't know.“

„He was probably a coward,“ she said. „He knew a great deal about cowards but nothing about the brave. The brave dies perhaps two thousand deaths if he is intelligent. He simply does not mention them.“

„I don't know. It's hard to see inside the head of the brave.“

„Yes. That's how they keep that way.“

„You're an authority.“

„You're right, darling. That was deserved.“

„You're brave.“

„No,“ she said. „But I would like to be.“

„I'm not,“ I said. „I know where I stand (...)“ (134-135)

Хотя рассматриваемое выражение приведено без ссылки на автора, цитатность фразы подчеркнута, а сама фраза легко вычленяется из контекста: дважды повторенный вопрос: «Кто это сказал?» намечает ее границы и демонстрирует чуткую реакцию собеседника на «предошущение» большей выразительности той формы речи, которая не принадлежит тебе лично.⁴

Цитата как форма речи часто используется в самых различных сферах общения и всегда «не может существовать без осознания использующим его лицом своей причастности к чему-то заранее известному».⁵ Эта «экспрессивная эксплуатация элементов» чужой речи,⁶ как и синонимия, может употребляться и в функции «внутристилевого согласования», и в функции «межстилевого контраста», в одном случае подчеркивая экспрессивные возможности данного стиля, в другом – «соединяя элементы разных стилей».⁷

Как не трудно заметить, за исключением некоторой ритмической упорядоченности, по всем своим остальным языковым признакам указанная неопознанная цитата может служить примером внутристилевого согласования: она не выпадает из стилистического регистра приведенного разговора; более того, вводя эту цитату исподволь и незаметно, Хемингуэй предваряет ее появление соответствующей тематической подготовкой, так что она воспринимается как естественный отклик на предыдущую реплику. Но и после введения цитаты ее тема продолжает звучать сначала как серьезное обсуждение, а потом в пародийно-шутливой форме:

– Кажется, нам друг друга не переспорить, – сказал я, – Но ты храбрый.

– Нет. Но надеюсь когда-нибудь стать храброй.

– Мы оба храбрые, – сказал я. – Когда я выпью, так я совсем храбрый (I, 282)

„I guess we're both conceited,“ I said. „But you are brave.“

⁴ Винокур, Т. Г.: Закономерности стилистического использования языковых единиц, М., 1980, с. 175.

⁵ Там же.

⁶ Там же, с. 189.

⁷ Там же, с. 224-225.

„No. But I hope to be.“

„We're both brave, I said. „And I am very brave when I've had a drink.“ (135)

В том аспекте функционирования рассматриваемой фразы, который сопряжен с разговорным языком, ее употребление происходит спонтанно. Иначе говоря, для Фредерика Генри и Кэтрин Баркли, участников данного диалога, важно лишь то, что они собираются сказать, им важен непосредственный объект их мысли, а не «выразительное намерение, представленное в высказывании.»⁸ Для них неопознанная цитата – лишь мгновенная опора собственной мысли на авторитет чужой речи, при этом в полном соответствии с языковой природой приема цитирования как формы разговорной речи «атрибуция отправителя высказывания цитируемого отрывка, так же как точное его воспроизведение, может и не иметь место.»⁹

Иное дело, если мы обратимся к неопознанной цитате как литературному стилистическому приему. Здесь прежде всего следует отметить, что Хемингуэй маскирует литературный прием цитирования при помощи общеязыкового стилистического приема цитаты: в отличие от своих героев, писатель, разумеется, вполне преднамеренно использует чужое слово, однако свое авторское намерение он тщательно скрывает под покровом правдоподобного воспроизведения речевых условий спонтанного диалога, в котором цитата теряет свою атрибуцию.

В качестве источника данной цитаты обычно указывают на следующие строки из шекспировского «Юлия Цезаря»:

Cowards die many times before their deaths;
The valiant never taste of death but once (II, 2, 32-33)
Трус умирает много раз до смерти,
А храбрый смерть один лишь раз вкушает (пер. М. Зенкевича).

Однако рассматриваемая фраза из романа *Прощай, оружие!* напоминает не только приведенную реплику Цезаря, но и целый ряд других фраз как Шекспира, так и его современников, являясь вариацией «общего места», изречения, приобретшего в елизаветинской Англии популярность поговорки.¹⁰ Американский исследователь П. М. Тилли дает в своем слов-

⁸ Там же, с. 90.

⁹ Там же, с. 177.

¹⁰ Подробнее об этом: Чекалов, И.: Шекспировское слово как цитатная речь (на материале романа Хемингуэя „Прощай, оружие!“ // *Literatura*, 31(3), Vilnius („Mosklas“), 1989, с. 18-21.

нике обобщенный конструктор подобных изречений, словесное оформление которого существенно совпадает с фразой Хемингуэя:

A coward dies many times, a brave man but one.¹¹

Трус умирает много раз, храбрый – только один.

Если данное изречение было представлено в этом своем виде в первом сборнике Тилли (*Elizabethan Proverbs Lore in Lyly's Euphues and Pettie's Pallace*, NY, 1926), то Хемингуэй мог ее видеть и учесть при работе над романом (зима 1928 г. – весна 1929 г.), ибо, как показывают материалы, относящиеся к творческой истории произведения, писатель целенаправленно изучал английскую поэзию XVI-XVII в.¹²

Ориентация на стилистику елизаветинской поэзии является существенным композиционным фактором романа *Прощай, оружие!* В отношении рассматриваемой фразы подобная ориентация проявляется в том, что вкрапление неопознанной цитаты в текст романа через ее сближение с его языком происходит двояко: Хемингуэй не только поэтическое слово елизаветинцев приближает к речи своих персонажей, но и речь персонажей приподнимает до трагического пафоса цитаты, что отражено уже в общей тематике диалога. Это один из самых возвышенных и значительных диалогов романа. В нем как бы конспективно намечена вся «последняя суть» произведения: смерть и любовь, любовь и нравственная ответственность, с нею связанная, любовь и тотальная вражда мира. Но более того: на неопознанную цитату падает смысловой пик диалога, косвенно указывающий на трагическую развязку романа. В свете этой последней то, что Кэтрин говорит о смерти, а Фредерик вторит ей стихотворной строкой, внезапно приходящей ему на память, приобретает оттенок подтекстовой трагической иронии, частично возвращающей цитируемому поэтическому слову елизаветинской драматургии ее исконную стилистическую значимость (то есть ту ее значимость, которая традиционно закреплена за ней в языке), редуцированную в потоке воспроизводимой устной речи диалога. Так создается композиционная перспектива повествования – знаменитый хемингуэевский айсберг, – диктуемая эстетическими установками романиста.¹³

¹¹ Tilly, P.M. *A Dictionary of the Proverbs of England in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Ann Arbor, 1950.

¹² Oldsey, B. *Hemingway's Hidden Craft: The Writing of a „Farewell to Arms.“* The Pennsylvania State University Press, 1980, p. 16-29.

¹³ Подробнее см.: Чекалов, И.. Шекспировское слово как цитатная речь, с. 24-26.

II

«Непонятно, почему писатель, – читаем в солженицынских *Заметках между делом*, – должен (как это в хемингуэвском методе) ограничивать себя только тем, что видит и слышит посторонний наблюдатель, то есть отказаться от духовного зрения, от прямого (не подтвержденного органами чувств) заглядывания в душевный мир и мысли персонажа (у Хемингуэя это разрешается, но только почему-то по отношению к главному). Ведь, берясь за перо, писатель уже объявил себя судьей внутреннего мира. Зачем ему отказываться от внутреннего зрения? Без него никто не дал (и не даст) подводной части, девяти десятых айсберга».¹⁴

В этой оценке творческого метода Хемингуэя нас будет интересовать не то, что продиктовано различиями в эстетической позиции двух писателей, а то, что Солженицын обращает внимание на один из кардинальных признаков хемингуэвской прозы – ее «подводную часть, девять десятых айсберга». Направленность мысли Солженицына на них в хемингуэвском повествовании, отличающемся, по выражению Дос Пассоса, «стилем, сжатым и выразительным, где каждое слово, каждая фраза богаты смысловым значением и насыщены эмоцией»¹⁵ знаменательна в том отношении, что она фиксирует направление собственных творческих поисков автора «Красного колеса». «Я считаю первой характеристикой каждого литературного произведения, – сказал Солженицын в 1976 году, давая «интервью на литературные темы», – его плотность, художественную плотность, плотность содержания, мысли, чувств», которая «должна дойти до фразы и слова».¹⁶ Именно для воплощения этого принципа – наряду с бесчисленным множеством других примеров его функционирования – предназначен афоризм о поведении храброго и робкого человека перед лицом смерти, произносимый полковником Георгием Воротынцевым в 25-ой главе *Августа Четырнадцатого*.

Тематическая подготовка афоризма и эпизода, в котором он фигурирует, начинается задолго до того, как они вводятся в текст. Отправляясь из штаба армии к месту боевых действий для выполнения того поручения, которое он на себя взял, Воротынцев погружен в свои мысли и «нисколько не тяготила его бессонная ночь, и еще завтрашний долгий путь, и по-

¹⁴ Солженицын, А.: Собрание сочинений. Том десятый. Публицистика. Вермонт. Париж, 1983, с. 473-474.

¹⁵ Дос Пассос, Джон.: О мастерстве // Знамя, 1934, № 4 (апрель), с. 105.

¹⁶ Солженицын, А.: Интервью на литературные темы с Н. А. Струве, март 1976//Вестник русского христианского движения, 120, Париж – Нью-Йорк – Москва, с. 138.

том, может быть, сквозная безумная неделя – ибо такой обещала быть Прусская битва, и может быть со смертью впритирку. Это и был его жребий. Это и были его высшие дни – те дни, для которых и живет кадровый офицер» (1, 63). Будучи на фронте, Воротынцев после двух бессонных ночей, проведенных в седле, останавливается на ночлег в деревне, где расквартирована одна из частей русской армии, сражающаяся с немцами. Засыпая, он видит сон, исполненный любовного томления. «... Но загремело, зазвенело и выбило стекло! Георгий проснулся, еще силы не имея пошевелиться от сладости. Стекла не выбились, но близко ложились первые немецкие снаряды (...)

(...) И лежал разнеженный, беззащитный, хоть разваливай стенку снаряд.

Что это? – не перед смертью ли?» (4, 12-13)

И вот, наступает момент – он застаёт Воротынцева в солдатских окопах на передовой линии боевых действий, – когда необходимо «быть со смертью впритирку»:

«(...) Тряслось тело земли, выворачивая из души. Каждый снаряд летел прямо сюда, только и прямо в тебя – в полковника, в нижнего чина, в мать твою заногу, Господи, помилуй! а ни один никак не попал, и только трясло, глушило, сыпало иногда землей, может и осколками, да их не слышно было, и наносило той вонючей тягучей гари, запах которой даже у новичка быстро соединялся со смертью». (4, 16)

Угроза смерти, которую несет с собой война, представлена здесь в зримых деталях, поданных крупным планом. Если в двух предыдущих эпизодах эта тема лишь бегло намечена, а мысль о смерти возникает лишь на периферии сознания героя, то здесь Воротынцев находится в самом центре событий, связанных со смертельной опасностью, и картина боя попадает в основной фокус повествования. Ее кульминационным моментом является изображение огневой атаки неприятеля, о начале которой сигнализирует афоризм, вложенный Солженицыным в уста своего героя.

Эпизод, в котором использован рассматриваемый афоризм, вводится так: Воротынцев, бинокль которого направлен на прилегающую местность, где невдалеке расположились немецкие части, видит, как из небольшого леса неожиданно появились «два автомобиля», и в одном из них «сидел маленький верткий генерал» (4, 15). Немецкий генерал и его свита, неосторожно приблизившиеся к русским позициям, благополучно избегают грозившей им опасности, а Воротынцев, офицер Генерального Штаба, имевший за плечами боевой опыт японской кампании, оценив обстановку, предупреждает солдат:

– Ну, теперь, держись, ребята! (...) Он нам жарку подсыпет, для того и приезжал! – весело пообещал Воротынцев.

Веселого тут ничего не было, смерть и раны для многих. Но по свойству мужских обществ никто не открывал, если и была в нем тоска бежать отсюда поздорову, – а все друг перед другом выставлялись, шутили, гоготали.

– И помни, ребята: смелый человек умирает один раз, робкий – каждую минуту!» (4, 16).

Этот афоризм, тематически подготовленный предыдущим повествованием, является герою как итог подспудной работы собственной мысли, неоднократно, хотя и мимолетно, фиксировавшей его внимание на представлении о смерти по мере того, как приближалась дата «14 августа 14 года», когда «началась для полковника Воротынцева вторая в жизни война – неизвестной длительности, неизвестного результата для русского оружия и его самого» (4, 14). Слова, найденные им, чтобы служить максимальной бесстрашия в бою, приносят ему облегчение. Произнеся их, он проникся «легким гордым чувством своей уместности (...) и ощущением вливаемой в него силы, за петербургские и московские годы забытой силы ядерной неисчерпаемой России под каждой шинелью, вот не боящейся немца нисколько» (4, 16).

Слова Воротынцева обращены к солдатам, что подчеркнуто зачином его напутствия («И помни, ребята...»), но справедливость своего изречения герою суждено испытать на себе самом: в обстановке того боя, в котором он впервые принял участие в новой войне, его старые навыки приобретенные в японскую кампанию, оказались недостаточными, и все ощущения «окопного сиденья» были «как внове» (4, 16). Но он, также как и окружавшие его солдаты, «корчась» под артиллерийским огнем неприятеля, выстоял и в «этом нашел он как будто свое последнее место» (4, 18). Именно поэтому, когда пришла пора отражать немецкую штыковую атаку, он не замедлил быть вместе с другими, хотя «ни из какой теории не следовало полковнику Ставки протискиваться на правый фланг и винтовкой помогать тамошнему батальону» (4, 19). Так напутствие, сказанное накануне сражения, чтобы подбодрить солдат и поднять их дух, стало в ходе сражения вехой самопознания героя и неотъемлемой частью его воинского опыта. В этом плане показательно сопоставить две повествовательные точки рассматриваемого эпизода: если, в его начале, произнеся свое напутствие солдатам, Воротынцев испытал «легкое гордое чувство своей уместности», то в его конце, претворив свое слово в дело, он поддал восторженному хмельному настроению: «Как от хмеля, появилась приятная неосторожность в движениях, излишняя сила их: то выбрыкива-

лась рука, то нога с излишней силой наступала или подворачивалась – состояние, когда наколешься, обрежешься и не почувствуешь» (4, 20).

Мотив мужественного поведения перед лицом смерти повторяющийся у Солженицына (ср., например, гл. 37, где противостоящие друг другу две вооруженные группы русских и немецких военных «стали выше смерти» (6, 85) и тем самым спасли себе жизнь или эпизод, которым открывается *Октябрь Шестнадцатого*, где Саня Лаженицын действует в полном соответствии с напутствием Воротынцева¹⁷), переносится из беллетристических пластов *Августа Четырнадцатого* в пласты документально-исторические – столыпинские главы, а слова Столыпина: «Но ведь несколькими смертям не бывать, умирают только один раз» (9, 18) не просто вторят словам Воротынцева, но выражают одну из кардинальных черт столыпинской личности в изображении писателя. «Нутрянее всех своих государственных обязанностей он был – рыцарь («с открытым забралом» было его любимое выражение), – говорится о Столыпине, вызвавшем на дуэль своего политического противника, – Он – все вложил в свою государственную линию, он вел ее сердцем, умом и жизнью, но даже и в ней не мог остаться в такой миг и все бросил, чтобы сразиться с обидчиком, и готов был к смерти через одну ночь» (9, 29). Именно в силу своего бесстрашия премьер-министр, раненный террористами, «не уступил главам террора: пусть подает в отставку, кто трус!» (9, 16); во время покушения на него Богрова Столыпин устремился «броситься вперед, самому перехватить террориста, как он перехватывал прежде» (9, 51);¹⁸ на одре

¹⁷ От прямого попадания горит „снарядный склад батарее“ „И хотя кажется (потом уже размышляешь) живому существу неестественно бросаться в смерть, и не был санин долг присутствовать в этот миг на батарее (...), Саня, не обдумывая ни секунды, бросился бежать на позицию (...) И в таком скорохвате, в огне пронеслась эта работа, что Саня не успел испугаться. И лишь когда кончили и пот вытирали, заметил он, что ноги дрожат, не держат (...) Так и могла — да не раз — окончиться санина жизнь в 25 лет (...)“ Заметим, что бесстрашие Исаакия Лаженицына представлено как изначально ему данное и резюмируется здесь иным (чем в случае Воротынцева) стилистическим средством — пословицей: „Сжился с бедою, как со своей головою“, графически выделенной в тексте. См.: Солженицын А. Собрание сочинений, т. 13, Вермонт. Париж, 1989, с. 13-14, 31.

¹⁸ Ср.: „Нов и неожидан выказался губернатор — рослый, прямой, с решительными движениями, властной повадкой, не из тех, какие по ночам в своих дворцах не спали от страха (...)“

Первое покушение на Петра Аркадьевича было тем же летом, при объезде губернии: два револьверных выстрела (как и последнее...) Столыпин сам бросился догонять стрелявшего, но тот убежал. Второе — на театральной площади, при возбужденной, недоброжелательной толпе (...) Третий раз (как и последний...) покушитель уже навел револьвер в упор, тоже перед толпою, — Столыпин распахнул пальто: „Стреляй!“ — и тот обронил револьвер“ (9, 7).

смерти все мысли Столыпина сосредоточены на России, и Солженицын так передает их течение: «Умереть – совсем не страшно. Страх смерти не знаешь уже давно, самому удивительно, и это прежде пятидесяти.» (10, 30); описание кончины этого государственного деятеля завершает авторскую характеристику мужественного отношения Столыпина к смерти:

«Доктор Афанасьев, дежуривший около него четыре ночи, делился: приходилось наблюдать обреченных на смерть многих людей, выдающихся по интеллекту и способностям, – и обыкновенно все они цепко хватались за жизнь, обнаруживали растерянность, слабость духа, молили о спасении, ловили надежду во взгляде врача. А от этого обреченного – не было мольбы, но редкостное спокойное самообладание.

Столыпин встречал смерть как равный. Владетельно переходил из одного вида жизни в другой.» (10, 32).

Отношение Богрова к собственной смерти изображено Солженицыным как диаметрально противоположность тому, какое проявляет Столыпин. Для Богрова «смерть, при столкновении с ней в лицо, оказалась ужаснее бесчестья» (10, 40). Нервные, суетливые толчки его мысли фиксируются автором в виде коротких синтаксически напряженных фраз:

«Другим – всегда умирать легче, себе – всегда тяжелей

А если жизнь, так – о-о-о! – я все еще опрокину (...)

Ах! Умирать не хочется» (10, 40).

Цепочка таких фраз находит смысловую поддержку в поведении Богрова непосредственно перед казнью: он жалуется, что «его лихорадит» и перед смертью говорит «плохо и спутанно, так что «ничего уже не разобрали» (10, 41).

Таким образом, по отношению к смерти антитеза Столыпин – Богров укладывается в смысловые рамки афоризма Воротынцева.

III

«Нагруженные своды такой размашистой эпопеи требуют во многих местах, – заметил Солженицын о диалогии В. Гроссмана, – художественных опор».¹⁹ Это справедливо и применительно к *Красному колесу*. К конструктивным опорам, поддерживающим «нагруженные своды» композиции «Августа Четырнадцатого», принадлежит рассматриваемый афоризм, используемый автором в одном из ключевых эпизодов всей эпопеи

¹⁹ Солженицын А. Приемы эпопей. Из литературной коллекции//Новый мир, 1991, № 1, с. 189.

– ведь именно в нем зажглось и «покатилось по воздуху огненное колесо» (4, 18), сквозной символ, проходящий через все «узлы» произведения Солженицына. Данный эпизод является ключевым еще и в том смысле, что в ходе событий, описанных в нем, Воротынцев глубже узнал самого себя – его напутствие солдатам спонтанно зафиксировало принцип его собственного бесстрашия, укорененного в самой сути его личности, с особой силой проявившейся в момент смертельной опасности. Воротынцев входит в группу «главных, излюбленных, ведущих героев»²⁰ *Красного колеса*, и его храбрость представляет собой как бы психологическую парадигму соответствующих черт положительных персонажей эпопеи, не только вымышленных, но и портретируемых писателем подлинных исторических деятелей. Этим последним обстоятельством обусловлен неоднократный возврат писателя к смыслу сентенции, усиливающей авторскую речевую характеристику Воротынцева, однако в отличие от обычного приема повтора, высоко ценимого Солженицыным и возводимого им к поэтике устного народного творчества,²¹ указанный смысловой повтор не предназначен для непосредственного читательского восприятия. Он скрыт во внутренней композиционной кладке произведения, как скрыта и сама цитатность используемого афоризма.

Напутствие Воротынцева солдатам занимает чуть более строки прозаического текста. Графически оно представлено как реплика, выделенная в отдельных абзац. В плане содержания речи подобная графическая организация текста поддерживается тем, что напутствие Воротынцева своим серьезным наставительным тоном контрастирует с его предыдущими весело шутливыми словами, причем переход от одних слов к другим смягчен комментирующей авторской речью так, что герой и автор как бы вступают в диалог, в котором афористическая самодостаточность напутствия персонажа приобретает дополнительную драматургическую действенность.

²⁰ Солженицын, А.: Собрание сочинений, том десятый, Париж. Вермонт, 1983, с. 524-525.

²¹ „Отменнейший прием здесь, — пишет Солженицын о повести Б. Пильняка, — повторы: повторы отдельных фраз (в точности или с небольшими вариациями), эпитетов, а иногда и целых эпизодов, целых абзацев из нескольких фраз (...)“. Предполагая, что повторы у Пильняка могут быть родственны былинным, Солженицын замечает: „если такая догадка верна, то пильняковская новизна — не фокус, не беспредметность, но укоренена в фольклоре“. Солженицын, А.: „Голый год“ Бориса Пильняка.//Новый мир, 1, 1997, с. 200.

Приемом повтора пользуется и сам Солженицын. См. об этом: Фридендер, Г. М.: О Солженицыне и его эстетике.//Русская литература, 1993, № 1, с. 92-99.

Высказывания Воротынцева имеет соответствия в фонде русской афористики, где подобные крылатые слова обычно приписываются Шекспиру. Так, в собрании афоризмов, составленном Н. Я. Хороминым (Киев, 1918), читаем: «Трус умирает при каждой опасности, грозящей ему, храброго же только раз постигает смерть. В. Шекспир»,²² а в более позднем собрании Н. М. Федоренко находим: «Труссы умирают несколько раз прежде своей смерти, храбрый ведается с ней только раз. В. Шекспир».²³

В *Августе Четырнадцатого* встречаются фигуры речи, навеянные *Гамлетом* (5, 135; 9, 17), и упоминание о русском издании сочинений английского драматурга «толщиной и бумагою как Библия» (1, 29). Опираясь на эти показания текста, указывающие на то, что Шекспир, хотя и мимолетно, был в поле зрения Солженицына, когда он создавал свое произведение, можно предположить, что имеющаяся, по свидетельству Ж. Нива, у писателя «картотека, в которой расклассифицирован, приведен в строгий порядок материал для будущих сочинений – анекдотический, социологический и, в особенности, лингвистический»²⁴ содержит шекспировский афоризм, заимствованный из того или иного опубликованного в России свода крылатых слов и перефразированный для изречения, вложенного в уста Вортынцева. Такое предположение нельзя исключить, но оно не объясняет своеобразия функционирования заимствованного афоризма в солженицынском тексте – ведь данный афоризм не только используется в своем узком контексте для усиления речевой характеристики героя, но в своем широком контексте, выходящем за рамки *Августа Четырнадцатого*, трансформируется в конструктивную опору повествования автором, по выражению Ричарда Темпеста, «ткущего ткань из цитат, взятых из центров собственного художественного мира».²⁵ Если при этом учесть, что заимствованная перефразированная цитата изначально лишена своей атрибуции и, будучи приспособленной к жанру речи персонажа, то есть редуцированной в своем речевом статусе, перенесена в «подводную часть» повествования, то в ее поэтике у Солженицына мож-

²² Энциклопедия мысли. Сборник мыслей, изречений, афоризмов, максим, парадоксов, эпиграмм. Составитель Н. Я. Хоромин, М. („Русская книга“), 1994, с. 490. У М. И. Михельсона („Меткие и ходячие слова. Сборник русских и иностранных пословиц, изречений и выражений“. СПб, 1894) подобного афоризма не обнаружено.

²³ Федоренко, Н. М.: Меткость слова. Афористика как жанр словесного искусства, М., 1975, с. 221.

²⁴ Нива, Ж.: Солженицын. Главы из книги. Пер. с французского С. Маркиш (в сотрудничестве с автором)//Дружба народов, 1990, № 5, с. 203.

²⁵ Темпест, Р.: Герой как свидетель. Мифопоэтика Александра Солженицына//Звезда, 1993, № 10, с. 186.

но заметить черты сходства с поэтикой соответствующего афоризма у Хемингуэя (при, разумеется, полном различии конкретных форм стилистической разработки материала и несовпадении в способах «заглядывания в душевный мир и мысли персонажа»). Не указывает ли отмеченное сходство на то, что *Прощай, оружие!* послужил источником афоризма, функционально-стилистическая значимость которого занимает важное место в композиции *Августа Четырнадцатого*?

«В первом узле я видел замысел такой, – рассказывает Солженицын, – Я не мог показывать всей первой мировой войны (...) Я решил выбрать одно единственное событие – битву – и в нем показать всю войну. Этот выбор я сделал в девятнадцатилетнем возрасте, в 1937 году (...). И тогда я выбрал самсоновскую катастрофу и в 37 году начал писать главы, уже тогда. Мои первые главы. И характерно, что когда вот уже в 1969 году вернулся к этому через много лет, то ряд глав, по своей композиции, так и оставил, они были взяты прямо из 37 года. Ну только ткань сама, сама манера письма, и образы более проработаны, поскольку я уже был взрослым (...)»²⁶

Итак, в 1937 году замысел будущего *Августа Четырнадцатого* созрел у писателя настолько, что им были написаны несколько глав. В 1935–1936 годах на русском языке в переводе сначала П. Охрименко (Знамя, 1935, №№ 5–6), а затем Евг. Калашниковой впервые вышел роман Хемингуэя *Прощай, оружие!* (Интернациональная литература № 7),²⁷ по словам Дос Пассоса «описывающий войну, но заключающий в себе и любовную историю».²⁸ Война описывается американским писателем на примере одной катастрофы – разгрома итальянской армии при Капоретто, свидетелем которой становится главный герой. Обратил ли внимание Солженицын на этот роман, находясь на подступах к собственному замыслу произведения о «самсоновской катастрофе»?

«Если говорить о влиянии западной литературы, – утверждал Солженицын в 1980 году, – то это влияние впиталось главным образом в моей юности до начала войны и тюрьмы (...) А литература свежая XX века, она пришла гораздо позже, все это опаздывает в переводах и поступлениях. Когда я формировался в юности как писатель, на меня главное воздей-

²⁶ Вестник русского христианского движения, 120, с. 144.

²⁷ В том же году вышло и отдельное издание в виде книги с предисловием С. Динамова (Гослитиздат, 1936), а в 1937 оно было повторено (пер. под ред. В. Топер, М., 1937). Ср. также публикации отрывков из романа: „Прощай, оружие“. Пер. П. Охрименко/Знамя, 1934, № 4, с. 107-144; На фронте. Из романа „Прощай, оружие!“, М., Жургаз (Б-ка „Огонек“), 1937.

²⁸ Дос Пассос, Джон: О мастерстве/Знамя, 1934, № 4, с. 106.

ствии оказали: в самом раннем возрасте – Шиллер, затем – Диккенс, Шекспир и Бальзак.»²⁹ В данном перечне отсутствует Дос Пассос. Между тем, известно, что такие композиционные приемы *Красного колеса*, как включение в ткань повествования фрагментов сценарной драматургии и монтажа газетных материалов, появились у Солженицына не без воздействия автора романа *1919*. Это признано и самим Солженицыным.³⁰ Не следует ли расширить перечень западных авторов, оказавших влияние на Солженицына, включив туда и Хемингуэя?

Какие бы ответы на указанные вопросы не нашлись, полный смысловой параллелизм рассмотренных в настоящей работе фраз позволяет утверждать, что ими представлены варианты одного и того же «бродячего афоризма», являющиеся меткой соприкосновения художественных миров *Процай оружие!* и *Августа Четырнадцатого*.

²⁹ Солженицын, А.: *Собрание сочинений*, том десятый. Вермонт, Париж, 1983, с. 544.

³⁰ „Я познакомился с Дос Пассосом в такой оригинальной обстановке: на Лубянке. На Лубянке, в тюрьме, мне принесли его „1919“ год. Хотя я был занят больше своими тюремными переживаниями, но, читая эту книгу, я был поражен, что тут есть близкое тому, что нам нужно.

Я, конечно, у Дос Пассоса поучился, но поучился вот каким образом. Двум вещам, пожалуй, его газетным монтажа и его, так называемому — так он называет — киноглазу (...).“ *Вестник русского христианского движения*, 120, с. 145-146.