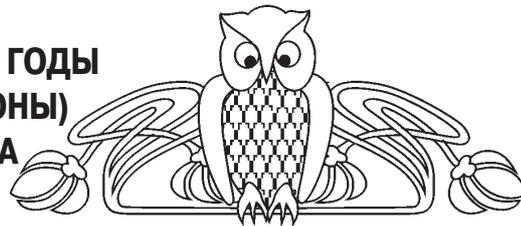




- 25 Калинин И. Петербургский текст московской филологии // Неприкосновенный запас. 2010. № 2. URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2010/2/ka27.html> (дата обращения: 10.07.2013).
- 26 См.: Виноградова Т. Рок-поэзия А. Башлачева и Ю. Шевчука – новая глава петербургского текста русской литературы. URL: <http://www.stihi.ru/2012/03/29/9144> (дата обращения: 12.10.2012).
- 27 См.: Кондакова Д. Понятие «петербургский текст» в современной научной рецепции. URL: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/natural/vkhn/Filol/2011_936/content/kondakova.pdf (дата обращения: 20.01.2013).
- 28 См.: Столович Л. Аксиология Петербурга // Метафизика Петербурга. СПб., 1993.
- 29 См.: Барзах А. Изгнание знака (Египетские мотивы в образе Петербурга у О. Э. Мандельштама) // Там же.
- 30 Там же. С. 236.
- 31 Геллер Л. Хаос в Петрограде // Санкт-Петербург: окно в Россию... С. 130.
- 32 Там же.
- 33 Бойм С. Петербург умер. Да здравствует Петербург! // Там же. С. 173.
- 34 Там же.
- 35 Гроб Т., Николози Р. Россия между хаосом и космо-сом (О петербургском наводнении, литературном мифе города и повести А. С. Пушкина «Медный всадник») // Существует ли Петербургский текст? СПб., 2005. Вып. 4. С. 146.

УДК 821.161.1.09-31+929 Солженицын

КУЛЬТУРНАЯ ЖИЗНЬ ПЕТЕРБУРГА В 1910-е ГОДЫ (ТЕАТР, КИНЕМАТОГРАФ, ДОМАШНИЕ САЛОНЫ) В «КРАСНОМ КОЛЕСЕ» А. И. СОЛЖЕНИЦЫНА



Г. М. Алтынбаева

Саратовский государственный университет
E-mail: gulnarama@gmail.com

В статье на примере функционирования театра, кинематографа, домашних салонов представлена культурная жизнь Петербурга периода «сотрясающей революции», историю которой детально воссоздаёт А. И. Солженицын в «Красном Колесе».

Ключевые слова: А. Солженицын, «Красное Колесо», культурная жизнь Петербурга начала XX века.

Cultural Life of Saint Petersburg in the 1910 (Theatre, Cinema, Home Salons) in the Red Wheel by A. I. Solzhenitsyn

G. M. Altynbayeva

In the article Saint Petersburg's cultural life is represented on the example of theater, cinema and home salons functioning in the period of the «shaking revolution», the history of which is recreated in detail in the *Red Wheel* by A. I. Solzhenitsyn.

Key words: A. Solzhenitsyn, *Red Wheel*, cultural life of Saint Petersburg of the beginning of the XXth century.

В «Ответном слове на присуждение литературной награды Американского национального клуба искусств» А. И. Солженицын сказал: «Сотрясающая революция, прежде чем взорваться на улицах Петрограда, взорвалась в литературно-художественных журналах петроградской богемы. Это – там мы услышали сперва и уничтожающие проклятия всему прошлому российскому и европейскому бытию, и отметание всяких нравственных законов и религий, призывы к сметению, низвержению, растоптанию всей предыдущей традиционной культуры, при самовосхвалении отчаянных новаторов, так и не успевших, однако, создать что-либо достойное»¹.

В «Красном Колесе»² Александр Исаевич Солженицын, следуя замыслу «рассказать историю русской революции», представляет читателю не только хронологическую последовательность исторических событий от «августа четырнадцатого» до «апреля семнадцатого», но и передаёт культурную жизнь эпохи, тесно связанную с историческими и политическими изменениями в России рубежа XIX–XX вв. Среди объектов изображения – писатели, критики, философы, режиссёры, актёры, журналисты и издатели, политики; литературные объединения, издательства, театральные постановки и др. Движение культуры передано и как историческое.

Анализ этих фрагментов представляется нам необходимым этапом на пути целостного понимания солженицынского взгляда на ход российской истории начала XX в. Особый интерес представляют фрагменты, описывающие окололитературную среду.

В 1975 г., беседуя со студентами-славистами в Цюрихском университете, Солженицын подчёркивает: «... всегда исторический романист, чем дальше он берёт эпоху, тем больше он подпадает под возможность ошибки, и совершает эту ошибку. Он не может вот этой спайки событий взять, верно передать то, что я называю “воздух эпохи”, – воздух, которым там дышат...»³.

«Воздух эпохи» в «Красном Колесе» передаётся через особое настроение в окололитературных кругах, через то, как само время формировало новый тип критика. Описание деятельности пролетарских критиков занимает важное место в повествовании «Красного Колеса». Судьбы критиков (Плеханова, Троцкого) отражают судьбы поколения рубежа XIX–XX вв.



В «Красном Колесе» выявляются поэтика и генезис прессы 1910-х гг., содержится богатый газетный материал, позволяющий определить и проанализировать роли и функции прессы в предреволюционное и революционное время. Газеты оцениваются и автором, и героями. Оценочные суждения героев о прессе включаются в общую полифонию времени, и именно их голос порой становится отрезвляющим для читателя, попавшего под влияние газетно-листовочной многоголосицы. Без понимания значимости прессы невозможно в полной мере раскрыть другие слои околотитулярной среды этого периода, важно в этой связи понимать характер влияния на них газет. Солженицын показал, каким образом газетные приёмы, стратегии преломлялись в сознании не только культурного, но всех слоёв общества, расширяли «идеологическое поле»⁴.

Способом передачи «воздуха времени» для А. И. Солженицына становится и воспроизведение, казалось бы, напрямую не связанных с сюжетным развитием повествования споров интеллигенции, разговоров в литературно-художественных кружках и объединениях, воссоздание общекультурной обстановки, бытовых подробностей.

Именно на примере диспутов дома у поэтов З. Н. Гиппиус и Д. С. Мережковского Солженицын демонстрирует, как именно «сотрясающая революция» предварительно свершилась в спорах «петроградской богемы». Свобода становится и одной из актуальных категорий на литературных вечерах и обсуждениях. Показателен эпизод с секретарём Льва Толстого Булгаковым, побывавшем в гостях у «Гиппиус и Мережковского, где его знали. Там пригласили выпить чашку чая и не расспрашивали, а объясняли ему: Гиппиус – что свобода уже становится захватанным словом, а как бы не было резни, потому что Совет рабочих депутатов не даёт вздохнуть Временному правительству; а Мережковский – что раньше того немцы придут и они-то и будут резать» (13, 437). Размышляя о свободе слова и волеизъявления, по сути, автор подводит нас к проблеме свободы в тоталитарном государстве.

Одним из знаков нового времени стал тот факт, что места – средоточия культуры (театры и кинотеатры) – становились полем для проведения митингов и партийных собраний. Солженицын показывает, что это было целое действо, отрежиссированное «от и до». Вот один из примеров подобных собраний: «Заседал Совет в театре, и с делегатами общественных организаций, президиум на сцене – адвокаты, солдаты – поднялся поздороваться с генералами каждый за руку, а зал тем временем хлопал. А председателем тут их всех устроился Позерн, земский мелкий служащий, напяливший на себя неумело солдатскую шинель. И перед этим залом, странным сборищем, Гучков рекомендовал Гурко как председателя общества военной мощи России, закрытого Сухомлино-

вым, Гурко же Гучкова – как участника борьбы буров. Потом оба произнесли по речи: что надо усилить борьбу с внешним врагом и прекратить пасхальное братание, введенное с одобрения немецкого командования и обезсиляющее нас. Оно не местное, оно не случайно идёт по всем фронтам. В зале хлопали, одобрительно кричали. А – мерзко было от глупой роли» (15, 229). Частым сочетанием становится «рояль, сопрано и речи политических деятелей». Ещё одной частой зарисовкой нового времени, связанной с театром, была, например, такая: «И потом войти внутрь городского театра с его лепными ярусами, бледно-розовыми, как в дамском будуаре, а сидят в креслах, не снявши шинелей и шапок, лускают семечки на пол, возносится чадный дым к возвышенному потолку, а с ярусов на верёвочках спускают записки с вопросами, милиционеры внизу отвязывают и носят в президиум» (15, 231). Это показатель того, насколько незначимыми становились не только учреждения культуры, но и памятники архитектуры дореволюционной России для людей новой России.

«У памятника Глинки с помоста, обтянутого красной бязью, какой-то интеллигент произносил речь к рабочим, какой гнёт переживали при царе императорские театры и всё русское искусство» (15, 320).

«Такого тошнотворного времени, как минувшие два месяца революции, не переживала Ольга Орестовна никогда. Много читав о европейских революциях, могла она себе представить и это переворачивание всех ценностей и понятий, смещение чувств, для людей с душевной жизнью – полосу унижений и оскорблений. Когда, как пишет Тэн, случайная уличная толпа считает свою волю народной и готова на любую низость. Но только своими глазами с отвращением наблюдая это на улицах, лица, сцены, мусор на тротуарах и каналах вечного города; и когда почтальоны ставят ультиматум, разносить или не разносить почту; балаганный журналист Амфитеатров призывает не жалеть памятников и дворцов, «идолов самодержавия», – можешь ощутить всё это обезумение, называемое Великой Революцией. И такая тоска слабости: неужели никогда уже не придётся пожить нормально? ведь революция укладывается, Андозерская знала, – десятилетиями. Тоска слабости человека с его единственной жизнью – прежде размышления историка о том, как же это уложится в обществе. Но стыдней, чем своё унижение, на курсах, на улице или перед горничной, Ольга Орестовна переживала унижение всей России. Ей стыдно было за невежественные словеса бесчисленных резолюций. За такую явную униженность совсем не уважаемого ею Временного правительства, что ни день исторгающего пустопорожные растерянные воззвания» (15, 342–343).

Театры становились площадкой для новых видов искусства революционной эпохи. В «Апреле Семнадцатого» читаем: «За эти революционные



недели упало в Петрограде значение обычных театральных спектаклей и обычных концертов высокой музыки: были и пустые места. Но возросла новая форма – «концертов-митингов», где кроме концерта предполагались речи видных деятелей: эти билеты шли нарасхват, а особенно если ожидалось выступление Керенского. Сегодня в Михайловском и был такой концерт-митинг – в пользу освобождённых политических ссыльных, и, очевидно, с участием Керенского, ибо главной организаторницей была его супруга Ольга Львовна» (15, 374).

В зависимости от происшедших политических событий менялась и театральная жизнь столицы: «В Мариинском театре совещание о дальнейших отсрочках военнообязанным артистам... В Александринском театре таких 28 ч., в том числе Мейерхольд. На собрании труппы Александринского театра принята резолюция: «Признать деятельность театров в военное время необходимой, так как она поддерживает бодрость в народе»» (16, 11).

Судя по газетным вырезкам, представленным в «Красном Колесе», появляются новые формы театра: **театр-фарс, электротеатр...**

Самым эффективным средством становится газетная нарезка, которая контрастно с происходящими в Петербурге событиями передаёт эклектический образ эпохи, когда вместо военной и революционной хроники, сводки печаталось это:

В «Октябре Шестнадцатого»:

● **В КИНЕМАТОГРАФАХ СТОЛИЦЫ: «АККОРД ЛЮБВИ», «МОРФИНИСТКА», «СОН О МЕЧТЕ ЗОЛОТОЙ»**

● **СЕНСАЦИОННЫЙ ПОДАРОК** – военные игры для детей и для взрослых, институт Песталози.

● **БОЛЬШОЙ ЦЫГАНСКИЙ КОНЦЕРТ**

● **КАТЮША СОРОКИНА...** При благосклонном участии балерины имп. театров Тамары Платоновны Карсавиной.

В «Марте Семнадцатого»:

● **ТЕАТР-ФАРС – В ЧУЖОЙ ПОСТЕЛИ. – Конкурс натурщиц.**

● **БЕС СОБЛАЗНА** – фарс в трёх частях с участием лучших сил французской сцены.

● **Кино НИРВАНА. «ЧАША ЗАПРЕТНОЙ ЛЮБВИ».**

● **«Царскосельская благодать»** – таково название «фарса-этюда»... Автор, маркиза Длякон, широко использовала отсутствие цензуры и поняла свободу по-своему, недалеко уйдя от «заборной литературы». Она смело выливает ушаты помоев на лиц, которые в настоящее время не имеют ни малейшей возможности протестовать. Неужели директрису г-жу Верину так пленила возможность раздеваться по два раза в каждом акте? («Новое время»).

● **Электротеатр ФОРУМ** – Монопольно в нашем театре «ВЕРА ЧЕБЕРЯК». Киевский

кошмарный процесс по сценарию Н. Н. Брешко-Брешковского и **Весенние Моды Парижа**.

● **ТОЛЬКО У НАС!** – «И угрожала, и ласкала, и опьяняла, и звала...»

Кроме фигур писателей и критиков на страницах «Красного Колеса» в качестве героев появляются деятели искусства. Среди героев эпопеи – Амфитеатров, Бенуа, Мейерхольд и др.

Мейерхольду и его деятельности в театре уделено особое место в повествовании. Акцент сделан на его постановке лермонтовского «Маскарада»⁵ – «таком празднике искусства»: «...в Александринке среди бела дня, в будни, когда весь трудящийся народ на работе, – там собирался весь театральный, и это бы ладно, но и весь при-театральный мир, какой-то сбор ночных призраков днём, – присутствовать на генеральной репетиции какого-то, будто бы небывалого особенного, четыре года готовимого спектакля режиссёра Мейерхольда по лермонтовскому “Маскараду”, – **так можно было понять, что Мейерхольд сделал там больше и важнее Лермонтова**. Нечего было и думать отговорить Еленьку, чтоб она не шла, – она не могла пропустить такого праздника искусства! Но и невозможно было попасть туда вместе с ней – потому что билеты на такое торжество, разумеется, не продавались, а льготно распространялись среди заведомых членов того призрачного мира, и кто не доказал своего первейшего понимания тонкостей сцены и не мог вести диалога на восхитительных ахах – тому, уж конечно, билета достаться не могло (выделено нами. – Г. А.)» (11, 99).

«Увеселительные места – театры, кинематографы и лучшие рестораны – были и сегодня вечером полны, как всегда. В императорском Александринском театре показывали премьеру лермонтовского “Маскарада” в необычайно роскошной даже для императорских театров постановке, её готовили несколько лет, и дорого. В конце спектакля по особому замыслу режиссёра Мейерхольда вместо обычного занавеса опускался толстый чёрный прозрачный с белым венком – а за ним молча проходил скелет в треуголке. Успех был грандиозный, бенефициант Юрьев в ударе, ему много аплодировали, потом чествовали при открытом занавесе – и поднесены были ему от Государя золотой портсигар с бриллиантовым орлом и от вдовствующей императрицы бриллиантовый орёл» (11, 219). Важно здесь не упустить мысль Солженицына о театральности, карнавальности восприятия всего окружающего, не только принимаемого очень серьёзно, но и подаваемого «за чистую монету». Глобальные исторические события не так важны, как собственные достижения. Мейерхольд здесь представлен как именно такой герой.

Об отношении к театру в переломное время свидетельствует солженицынская зарисовка, полная грусти и тоски, как дождливая погода, сопровождавшая героев. Ольга Андозерская и Георгий Воротынцев, выйдя на большую прогулку



по Петербургу, на лодке добрались до Каменного острова: «У Елагина моста стоял деревянный резной *забитый, забытый* Каменноостровский театр (курсив наш. – Г. А.)» (9, 390).

В целом семантический диапазон поля «театр» Солженицыным расширяется под влиянием эпохи: собственно «театральность» в размышлениях героев (Сани, Воротынцева) звучит уже с отрицательной коннотацией, как неестественность, неискренность. Чаще мы читаем о «театре войны», «театре военных действий», а не о театральностях постановках и подмостках. «Только на театре военных действий (правда, включая Петроград) существовала военная цензура, но она задерживала лишь то, что могло принести пользу неприятельскому осведомлению» (9, 243).

Необходимо отметить, что театральность, мотив актёрства в «Красном Колесе», относимый не только к богемной среде, прослеживается и в характеристиках исторических лиц как попытка объяснения их поведения, поступков, решений в экстремальных/необычных обстоятельствах. Показательны в этой связи образы Богрова, генерала Маргоса и др.

Автор в своих размышлениях сравнивает историю с действием, а исторических деятелей с актёрами: «Жила Россия свои лучшие годы отдыха, расцвета, благосостояния. Жила – укреплялась. Но вдруг, как в замороженном каком-то колесе, стала история повторяться, как она обычно никогда не повторяется – как ещё раз бы насмешливо просила всех актёров переиграть, попытаться лучше...» (8, 397).

Солженицын, воссоздавая Петербург 1914–1917 гг., не забывает и о его красочности. Создаётся многомерный динамический образ города: через героев мы всё видим, слышим, ощущаем.

Представленное в «Красном Колесе» новое для XX в. искусство **кинематографа**, как ничто больше, визуально и ощутимо даёт образ времени.

В «Августе Четырнадцатого» дана зарисовка, как Илья Исакович участвовал в митинге у памятника Александру – «позорной так называемой патриотической манифестации ростовских евреев». Соня решила «воспитательно поговорить» с отцом, но сразу не удалось. Спустя время Соня с товарищами побывала в двух кинематографах, где «поддали жару» тем, что «стали показывать хронику об этой манифестации, и так это было слащаво, лживо, невыносимо, что нагорело тотчас объясниться с отцом!» (8, 443). Этим примером Солженицын показывает, что новое визуальное искусство носило несамостоятельный, служебный характер и не было примером трансляции культуры в массы. В этом его сходство со СМИ. И лишь своей развлекательной функцией кинематограф тогда был близок театру. К тому же новизна, общедоступность и относительная дешевизна определяли потребительский спрос публики.

В то же время Солженицын подчёркивает «прикладное» назначение кинематографов в дни февральской революции: «Досталось теперь

Тюремному управлению и брать в своё ведение многочисленные арестные помещения, нововозникшие по всему городу и подгородью. За первые революционные дни хватало все кому не лень, набралось арестованных тысяч более пяти, несравненно с тем, что сидело при царе, и не хватало тюремного фонда, брали под арестантов манежи, кинематографы, гимназии, ресторан Палкина, караульное помещение для кавалергардов, царскосельский лицей. Где успели устроить нары, а то на полу, без матрасов, без белья, лишь кому из дому принесут, и уборных не хватало» (14, 99).

«Арестованных держат в манежах, в кинематографах, не хватает помещений. Здания не приспособлены, лежат на полу» (13, 177).

То же наблюдалось и в Москве: «Проходя мимо “Униона” у Никитских ворот – должен был сойти с тротуара, обойти у входа группу арестованных, окружённых конвоем. Это были с белыми узелками или с пустыми руками, в штатском или в остатках полицейской одежды люди, жавшиеся, жалкие, напуганные, – медленно, по переключке, запускаемые внутрь. Варсонофьев спросил, ему объяснили, что это – полицейские и жандармы, свозимые из уезда. Тут, в кинематографе, им место предварительного заключения» (14, 13).

График работы учреждений культуры свидетельствует о постепенном возвращении мирной жизни в Петербурге: «Снова зажглись кинематографы и появились вереницы у театральные касс» (14, 118).

«Восстановилась театральная жизнь в той мере, как могла преодолеть добровольный самозапрет театального общества: не давать спектаклей на Крестопоклонной неделе, – но где спектакли составлялись, там оркестр играл марсельезу и устраивался общий митинг артистов и публики. Кинематографы работали все, и на экранах появилась сенсационная фильма “Тёмная сила”, о Григории Распутине, которую снимали для Америки, не предполагая, что её узрит и отечество» (13, 529).

Перед глазами Сани – Москва **рекламных вывесок и призывных плакатов**: «Да длинная череда вывесок, доведшая их досюда, с именами торговцев, как бессмертных создателей, выведенными в буквах замысловатых, накладных и рельефных, изогнутых и прямых, утверждала вещьность и вечность этого города, – а между тем совсем нереального, потому что завтра мальчики уже не будут в нём. Только кинематограф “Унион” и откликнулся им, что знает: “Н А З А Щ И Т У Б Р А Т Ь Е В - С Л А В Я Н, сенсационная киноиллюстрация переживаемого всеми нами величайшего исторического...”, а в прочем – город стоял и тёк, оставался и переменялся, и в своей нечуткой огромности не мог понять, какой особенный возвышенный сегодня день, последний день, какой рубеж переступается смело. Обрывался, оставался обременённый город – но и нет, груди даже и не было больно, потому что самое лучшее и от этого города и своё – они уносили в себе» (7, 366).



В «Августе Четырнадцатого» Саня, Костя и Варсонофьев прогуливаются по Москве. Мальчики с большим интересом всё разглядывают и стараются запомнить, мечтают вернуться сюда после войны, чтобы сравнить. Но за этим водущеванием автор предчувствует и роковой бег времени и истории: «Лёгкость, лёгкость несла их выше этого всего цветного, звенящего, цокающего. Неистово-радостная сила рвала их в будущее. И даже если беда уже разразилась, уже совершалась – вот наблюдение: даже и в ней можно нестись невредимо, ощущая грозную красоту беды!» (7, 366).

Матвей Рысс, как и его товарищи-пролетарии, чувствовал, что старый Петербург – «город, полгода тёмный, весь в камне, однако такой приспособленный для вечернего света, для развлечения, балов, театров, рысаков, поездок на острова, такой налаженный город блаженства для немногих» (9, 454), с рабочих окраин движется к центру стачечный, революционный дух, который изменит культурную столицу до неузнаваемости.

Воротынцев, попав в «октябре шестнадцатого» в Петербург, сначала разочаровался в нём: «Уже повидал Воротынцев сегодня кусок вечернего Невского, и обидно ждалось сердце. Множество красиво одетого и явно праздного народа, не с фронта, отдыхающего, – но свободно веселящегося. Переполненные кафе, театральные афиши – всё о сомнительных “пикантных фарсах”, заливыстые светы кинематографов, и на Михайловском сквере, в “Паласе”, рядом с верочкиным домом, – “Запретная ночь” (подумал: мерзко ей), – какой нездоровый блеск, и какая поспешная нервность лихачей – и всё это одновременно с нашими сырыми, тёмными окопами? Слишком много увеселений в городе, неприятно. Танцуют на могилах» (9, 260–261).

В следующем эпизоде Воротынцев уже не так пессимистичен. И способствует тому новая любовь героя. Радость предстоящей встречи с Ольдой сливается с настроением нового Петербурга: «Чёрно-белый причудливый, с башенками, дом на углу Архиерейской, во время Воротынцева, кажется, его не было. Как модно строятся здесь, не похоже на классический Петербург. Если днём и видны – хвосты, недостатки, то к вечеру всё украшено электричеством, кинематографы, кафе, витрины – с фруктами, цветами. Но сегодня это уже не раздражало его, как вчера. Соскочить. Букет фиолетовых астр. Дальше погнал. <...> Весело от скачки. Весело, что встретимся сейчас» (9, 366). На другой день: «По тем же проспектам, мимо тех же дворцов, домов, ресторанов и кинематографов, но ещё менее на них сердясь, – не замечая даже погоды, – перенёсся как ковром-самолётом, ехал, не ехал?» (9, 377).

Как и инженер Дмитриев в это же время уже ощущает смену эстетических ориентиров⁶: «...главный вес Петербурга – не то, что понимается и смотрится всеми как Петербург. Напротив,

это столпление, яркоцветное днём и многоламповое вечером, это жадное сгромождение дворцов, театров, ресторанов, магазинов видится отсюда праздным, безрасчётным, глумливым перегрузком дальнего конца честно рассчитанного рычага, оттого опасным, что – на самом дальнем конце плеча, угрожая перепрокинуть» (9, 424). Тем же настроением проникнуто письмо неизвестного курского помещика: «Топлива нет – а в Петрограде несколько не сокращается освещение, вечерняя торговля, театры, кинематографы» (11, 40).

В целом, рисуя образ Петербурга 1910-х гг., Солженицын обращает внимание читателя, с одной стороны, на большое количество топографических объектов, относящихся к миру искусства (среди них Каменноостровский театр, Александринка, Мариинка, Эрмитажный театр), с другой стороны, называются конкретные гастрольные представления, театральные постановки, концертные выступления с указанием места, времени и имён выступающих. Всё это по-прежнему создаёт облик Петербурга как культурной столицы, несмотря на происходящие масштабные исторические события.

В «Красном Колесе» реконструируется жизнь **домашних салонов**, которые ещё с XIX в. так были популярны. Хозяйкой одного из них была Сусанна Иосифовна Корзнер.

Способность Сусанны «замечательно слушать всегда» располагала к откровенным разговорам. «За ужинами у Корзнеров собирались по десяти и по двадцати, и весьма известные люди... <...> Весь круг Корзнеров составил большое расширение её (Алины. – Г. А.) мира – знаменитости, яркости, среди них вырастаешь» (9; 101). Из этого следовал и круг обсуждавшихся вопросов: «Перед разговорами за корзнеровским столом притихали заботы армейского попечительства и даже интересы искусства» (9; 101). Свобода общения не только создавала благоприятную атмосферу дружеских разговоров, но и способствовала остроте суждений и иногда чрезмерным высказываниям. Здесь анализировались политические и экономические события, «тут давали волю гневу на трагикомические стеснения прессы», «давали волю остроумию», «обсуждались и деловые планы», «всему искали причину» (9; 102). Но, проследив судьбу Сусанны, мы видим, к чему приводят эти «разговоры», хотя и названные героями «пустыми салонными». В «Апреле Семнадцатого» читаем: «...все тутошные гости нескрывто ликовали в революционные недели» (16; 19).

Важным представляется комментарий Натальи Дмитриевны Солженицыной. В письме ко мне она указывала, что «у Сусанны Корзнер есть прототип, но у её салона – нет конкретного прототипа. Прототип Сусанны – женщина-современница А. И., но к околосредовой среде начала века она отношения не имеет»⁷. Таким образом, роль Сусанны в эпопее двойная. С одной стороны, через неё автор хочет сохранить черты важного



для него человека, его поведения, характера, с другой стороны, её салон – пример и типичного домашнего салона того времени, где Сусанна Иосифовна Корзнер так же, как Анна Павловна Шерер в «Войне и мире» Л. Н. Толстого, «как хозяин прядильной мастерской, посадив работников по местам, прохаживается по заведению, замечая неподвижность или непривычный, скрипящий, слишком громкий звук веретена, торопливо идёт, сдерживает или пропускает его в надлежащий ход, – так и Анна Павловна, прохаживаясь по своей гостиной, подходила к замолкнувшему или слишком много говорившему кружку и одним словом или перемещением опять заводила равномерную, приличную разговорную машину»⁸.

Разница состоит в том, что споры, речи, обсуждения среди посетителей домашнего салона в начале XX в. уже не были просто разговорами, беседами. Солженицын обращает внимание читателя на очевидное сходство их с литературными гостиницами, например Гиппиус–Мережковского. Все они небрежно способствовали «сотрясательной революции», уничтожившей мир, о котором писал Толстой. Каждый из посетителей салона Сусанны Корзнер «ходил на такие ужины оттачивать в разговорах» свои идеи: журналисты – «сегодняшние ночные статьи», политики – точку зрения. Автор одной деталью расставляет нужный акцент, он показывает, что все они при этом делали: «Прикрыв белоснежными салфетками золотые цепочки при карманах жилетов, некоторые громкие занялись холодцом, а в рыбе костей много, – другие же постепенно рассказывали» (12, 479). Ещё более убедительна роль хозяйки: «Хорошо продвигались в еде, приобретая с тем и основательность, – Сусанна удовлетворённо озидала стол, более всех довольная. Её радовало пребывать в объёме силы, среди сильных и победителей, большей всего она мучилась прежде, если наблюдала трусливую слабость окружения» (12, 483).

Интересно, что Солженицын, всегда выступавший за полифоническое повествование, в «Красном Колесе» даёт ещё два примера салонной жизни, новой для Петербурга и светского общества начала XX в.

Верхняя планка – передвижной царский салон-вагон – салон императора Николая. Он описан очень детально, дан интерьер. «Зелёный вагонный салон, где стояло пианино» (12, 642). «Вошли в столовую часть вагона. <...> Через двери они перешли в салон. Он был залит ярким светом при зашторенных окнах и лощено чист, от какой чистоты депутаты уже отвыкали за эти дни в Петрограде. Светло-зелёной кожей обиты стены. Пианино. Небольшие художественные часы на стене» (12, 747). В нём император принимал высших чинов и генералов, шло обсуждение театра военных и политических действий. «В салоне разговаривали. Умели они тут, при Дворе, держаться...» (12, 760). Обстановка была прямо противоположной салону Корзнеров. Автором

задаётся высший тон – решается судьба России. Здесь же было принято решение об отречении.

Нижняя планка – антимонархический салон – салон графини Брасовой. Госпожа Брасова (Наталья Сергеевна Шереметьевская-Вульфферт) была морганатической супругой великого князя Михаила. После венчания с ним Михаил Александрович был лишен всех официальных титулов и званий. Ему был запрещен въезд в Россию до августа 1914 г. В свете она слыла «честолюбивой и ловкой графиней», «имеющей безграничное влияние на мужа», «он стал послушным орудием ее замыслов»⁹. Её называли «этой женщиной», «авантюристкой» (12, 589), «третий раз замужем» (12, 775).

Отрекаясь, Николай оставляет престол в пользу брата. Тот факт, что императрицей может стать Брасова, возмутил окружение царя. Но было высказано и другое мнение: «Да, в самом деле. Как затмило, когда соглашались. А потому что непривычны к этим династическим тонкостям. Но в конце концов это и важно только для династических зубров. *В революционно-потрясённой России – ну кого это оскорбит?* (здесь и далее курсив наш. – Г. А.)» (12, 775).

По воспоминаниям современников, салон графини Брасовой в Петербурге был одним из самых блестящих и славился антимонархическими настроениями.

Вот что записал в феврале 1916 г. в своем дневнике Морис Палеолог, посол Франции в России в 1914–1917 гг.:

«Воскресенье, 13 февраля 1916 г.

Г-жа Вульфферт, особа интеллигентная, ловкая и энергичная <...>

Говорят, что графиня Брасова старается выдвинуть своего супруга в новой роли. Снедаемая честолюбием, ловкая, совершенно беспринципная, она теперь ударились в либерализм. Ее салон, хотя и замкнутый, часто раскрывает двери перед левыми депутатами. В придворных кругах ее уже обвиняют в измене царизму, а она очень рада этим слухам, создающим ей определенную репутацию и популярность. Она все больше эмансипируется; она говорит вещи, за которые другой отведал бы лет двадцать Сибири...»¹⁰

Солженицын пишет в «Марте Семнадцатого»: «Но вдохновительница нового Государя госпожа Брасова известна своими либеральными симпатиями. У неё – либеральный салон, бывали левые депутаты Думы» (12, 775). Солженицыну не требуется подробно останавливаться на салонной жизни Брасовой и её гостей. Эпитет «либеральный» ставит все точки над і.

Давая подробную характеристику традиционного для XIX в. домашнего салона и лаконичные образы монархического и антимонархического салонов, автор показывает читателю, что общим для них был объект споров и дискуссий. Все они, традиционалисты, монархисты, либералы, говорили о России, её судьбе и никто – о судьбе



народа. Для Солженицына проблема сбережения народа всегда стояла остро, и на протяжении всего творчества он стремился понять её корни и найти решение.

Таким образом, основные центры культурной жизни – театр, кинематограф, литературные кружки, домашние салоны, – всё было вовлечено в революционный водоворот. Они либо подчинялись времени, сознательно/бессознательно, либо активно участвовали в происходящем на политической и исторической арене. С одной стороны, это разрушало возвышающую роль культуры, с другой, становилось толчком к образованию новых культурных форм.

Именно за счёт разнопланового, полифонического повествования и создаётся Солженицыным полномасштабная эпическая картина, «воздух эпохи», в центре – Россия в период катастрофических изменений. Писателю важна роль культуры, а именно психологические особенности создания силового поля идеологии, которое и подготовило грядущую катастрофу, получившую название «Красное Колесо».

Примечания

¹ Солженицын А. Ответное слово на присуждение литературной награды Американского национального клуба искусств (Нью-Йорк, 19 января 1993) // Солженицын А. И. Собр. соч. : в 9 т. Т. 7. М., 2001. С. 89–90.

- ² Солженицын А. Собр. соч. : в 30 т. Т. 7–16. Красное Колесо : Повествование в отмеренных сроках в четырех Узлах. М., 2006–2009. В тексте цитируется это издание, в скобках указываются том и страницы; сохранены авторская орфография и пунктуация.
- ³ Солженицын А. Беседа со студентами-славистами в Цюрихском университете (20 февраля 1975) // Солженицын А. И. Публицистика : в 3 т. Ярославль, 1996. Т. 2. С. 219.
- ⁴ См.: Солженицын А. Интервью с Бернаром Пиво для французского телевидения, 31 октября 1983 // Солженицын А. И. Собр. соч. : в 9 т. Т. 7. С. 355.
- ⁵ Подробно об этом в связи с мотивом маскарада в «Красном Колесе» пишет Н. М. Щедрина. См.: Щедрина Н. М. «Красное Колесо» А. Солженицына и русская историческая проза второй половины XX века. М., 2010. С. 216–227.
- ⁶ Андрей Немзер прав, когда пишет в комментариях к «Марту Семнадцатого», что «картина этой чужой великопленной жизни» (14, 715) «провоцирует нарастание ярости» в массах. Критик называет обстановку «торжеством соблазнения».
- ⁷ Н. Д. Солженицына – Г. М. Алтынбаевой (письмо от 10.09.2012).
- ⁸ Толстой Л. Н. Собр. соч. : в 20 т. Т. 4. С. 17. М., 1961.
- ⁹ См., например, воспоминания французского посла М. Палеолога о ней (*Палеолог М.* Царская Россия накануне революции : пер. с фр. Репринт. воспроизведение издания 1923 г. М., 1991. С. 42–44, 362–364).
- ¹⁰ *Палеолог М.* Царская Россия накануне революции. С. 42–45.

УДК 821.161.1.09-4+929 [Державин+Соснора]

«ДЕРЖАВИН ДО ДЕРЖАВИНА» ВИКТОРА СОСНОРЫ: СМЫСЛОВОЙ ПОТЕНЦИАЛ ЖАНРА И КОМПОЗИЦИИ

В. В. Биткинова

Саратовский государственный университет
E-mail: bitkinova@mail.ru

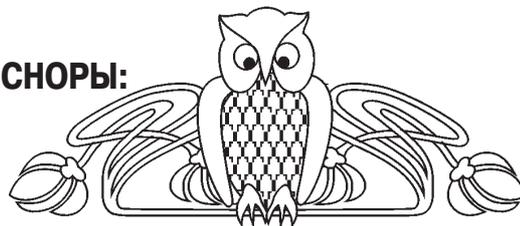
Статья посвящена поэтике исторического произведения В. Сосноры «Державин до Державина». Главное внимание уделяется смысловому потенциалу жанровой основы (цикл эссе) и композиции, которые рассматриваются как способы создания субъективно-авторского образа исторического лица – поэта и государственного деятеля.

Ключевые слова: В. Соснора, историческая проза, проза поэта, жанр, композиция, эссе, цикл, Г. Р. Державин.

Derzhavin before Derzhavin by Viktor Sosnora: the Potential the Genre and Composition Meaning

V. V. Bitkinova

The article is dedicated to the poetics of a historic work by V. Sosnora *Derzhavin before Derzhavin*. The main focus is on the potential of the



genre foundation (a cycle of essays) and composition meaning. Those are viewed as ways of creating a subjective author's image of a historic figure – a poet and a statesman.

Key words: V. Sosnora, historic prose, poet's prose, genre, composition, essay, cycle, G. R. Derzhavin.

«Державин до Державина» был напечатан в 1986 г. в сборнике прозы В. Сосноры «Властители и судьбы» вместе с двумя другими произведениями об эпохе Екатерины II: «Спасительница Отечества» и «Две маски», датированными, как и «Державин до Державина», 1968 г., и повестью об аргонавтах «Где, Медея, твой дом?» 1963 г.

В предисловии к сборнику Я. Гордин очень точно, на наш взгляд, формулирует исходные положения, необходимые для понимания представляемых произведений. Начинает он с определения жанра. Отмечая несоответствие текстов Сосноры традиционным взглядам на «историческую про-