

УДК 821.161.1.09–31+929Соснора

**«СПАСИТЕЛЬНИЦА ОТЕЧЕСТВА»
ВИКТОРА СОСНОРЫ: ПРОБЛЕМАТИКА И СИСТЕМА
СТРУКТУРООБРАЗУЮЩИХ ЭЛЕМЕНТОВ**

В.В. Биткинова

Аннотация

В статье рассматриваются композиция и мотивная структура повести В.А. Сосноры «Спасительница Отечества», вызвавшей резко полярные отзывы критиков, но не получившей до сих пор должного исследовательского внимания. Доказывается, что нетрадиционный подход писателя к историческому повествованию опирается на идею о принципиальной вариативности истории. Сравнение с мемуарными источниками демонстрирует такие особенности работы автора с историческим материалом, как субъективная интерпретация, полемика, вычленение деталей, могущих стать основой символа. На примере мотивов еды, одежды и театра показываются способы конструирования образов и экспликация авторской оценки главных героев-антагонистов – Петра III и Екатерины II.

Ключевые слова: композиция, мотивная структура, интерпретация исторических фактов, вариативность, В.А. Соснора, Пётр III, Екатерина II.

«Спасительница Отечества» была написана Виктором Соснорой в 1968 г., но первая публикация состоялась только в 1984 г. в журнале «Нева», а в 1986 г. повесть была напечатана в сборнике «Властители и судьбы» в обрамлении ещё двух произведений об эпохе Екатерины II – «Державин до Державина» и «Две маски» (о попытке подпоручика Мировича вызволить из Шлиссельбурга Иоанна Антоновича), которые также датированы 1968 г. Другими словами, созданная в 60-е годы, историческая проза Сосноры стала фактом литературной жизни (в том числе критического осмысления) только два десятилетия спустя.

Особенностью критической рецепции названных произведений стала резкая поляризация оценок: с одной стороны оказались историк В.И. Буганов, критики журнала «Молодая гвардия» М. Лобанов и В. Юдин, с другой – автор предисловия к «Властителям и судьбам» Я. Гордин и выступивший в «Литературном обозрении» В. Новиков. Если в статьях Я. Гордина и В. Новикова главным является раскрытие мировоззрения автора через анализ его художественного мира, то для оппонентов Сосноры оценка его произведений стала частью борьбы за историческое наследие, «правильную» интерпретацию «прошлого старой России» [1, с. 268], поэтому они рассматривают их в широком контексте «явно неприемлемого» [2, с. 254] (в частности, вместе с исторической прозой Б. Окуджавы [2] или в купе с критическими работами Я. Гордина [1]) и противопоставляют «своим» [2, с. 254] (в частности, В. Пикулю [1, с. 267; 3]).

Сегодня оценки противников автора интересны больше как факт идеологии своего времени, в свете же проблематики нашей статьи важно, что даже противники отметили нетрадиционность исторического повествования Сосноры, в большинстве случаев достаточно точно обозначая характер использованных им приёмов и принципов: «мифы», «художественный вымысел» (по-другому – «отсебятина») [1, с. 267], «историческая фантастика» [2, с. 263], «хаотичный коллаж картин и действий» [1, с. 268], ирония, изображение событий «в водевильном духе» [3, с. 169], придание перевороту 1762 г. «откровенно фарсового, “случайного” характера», «обильная фаршировка» его «анекдотическими придумываниями и хохмами» [1, с. 265–266]. Всё это делает повесть «неким литературно-исторически-полюемическим памфлетом» [3, с. 168] или «какой-то грустной комедией» [1, с. 265–266]. Буквально каждому из этих определений можно найти соответствия в работах «сочувственников» автора. Примечателен и такой факт, что В. Юдин обильно цитирует вступительную статью Я. Гордина, соглашаясь с сутью выделенных им особенностей исторической прозы Сосноры, но обвиняя в «откровенной комплиментарности» [1, с. 267].

Во всех нетрадиционных приёмах критики-оппоненты видят стремление автора прикрыть в лучшем случае незнание фактов, в худшем – одиозные (антипатриотические, даже «руссофобские») тенденции. Но если снять эту оценочную специфику, а также если сравнить характеристики Сосноры с теми, что даются историческим произведениям Б. Окуджавы (заключённые в кавычки авторские определения: «исторические фантазии», «старинный водевиль», «романтическая история», «похождения», «тайны»; весь спектр иронии: «остроумие», «чёрный юмор», «язвительность», «ухмылочка» [2, с. 257–258]), то подход оппонентов можно обобщить как неприятие *авторской субъективности*.

А критики-единомышленники именно в ней видят достоинство обращения автора с историческим материалом. «Опровергать Соснору по конкретным фактам, по интерпретации конкретных ситуаций вполне возможно. И он это знает и на это идёт. Но... гораздо продуктивнее постараться понять общий пафос его повестей. Виктор Соснора на стороне убитых, замученных, обоганных», – пишет Я. Гордин [4, с. 7]. В. Новиков особо подчёркивает провокативность такого типа исторических произведений по отношению к читателю: «Вы находите позицию автора чересчур категоричной, придерживаетесь другого мнения о “спасительнице Отечества”? Пожалуйста, спорьте, приводите свои аргументы, поднимайте первоисточники. <...> Повесть и написана не столько для того, чтобы навязать читателю авторскую точку зрения, сколько для того, чтобы читатель выработал свою собственную. Но именно свою и именно точку зрения, а не воспоминания об учебнике... и не расхожие мнения» [5, с. 38].

Рассмотрим, как нетрадиционные для своего времени приёмы и принципы исторического повествования создают особую формально-смысловую структуру и способствуют реализации авторских интенций.

В журнале «Нева» «Спасительница Отечества» названа повестью, в книге это жанровое определение присутствует только в аннотации, зато появляется подзаголовков, более точно обозначающий авторский метод и, в силу нестандартности, гораздо более настойчиво, чем стёршееся «повесть», требующий особого читательского подхода: «Литературные варианты исторических событий». Именно

опираясь на это определение, Я. Гордин во вступительной статье пытается дать «ключи» к исторической прозе В. Сосноры. Действительно, «Спасительницу» нельзя назвать «повестью» в точном смысле: она состоит из пролога и 10 частей¹. И уже во 2-й части главное событие – переворот, возведший на престол Екатерину II, – охвачено полностью: от приезда Петра III 28 июня 1762 г. в Петергоф, откуда только что «сбежала» его жена, до смерти низложенного императора 6 июля. В дальнейшем все основные факты этих дней вновь и вновь повторяются, варьируясь и обрастая новыми деталями.

Прямое хронологическое движение в сюжете «Спасительницы» тоже присутствует. Оно обеспечивается тем, что в каждой последующей части более подробно описывается произошедшее позже: во 2-й и 3-й – начало переворота, действия сторонников Петра и Екатерины, в конце 4-й – арест Петра, в 7-й – подробности действий заговорщиков, «провозглашение» Екатерины, движение войск на Петергоф, в 8-й и 9-й – последние попытки сопротивления со стороны свиты императора, отречение, заточение в Ропше, подробности убийства, похороны Петра, коронация и начало правления Екатерины.

1-я часть – завязка конфликта: предшествующие перевороту события, смерть Елизаветы, Пётр и Екатерина во время похорон; 10-я – своеобразный эпилог или постскриптум: заговоры уже против Екатерины, народные бунты под именем Петра III, Иоанн Антонович. Части 5-я и 6-я вполне могли бы восприниматься как самостоятельные эссе – о Екатерине и о Петре: в них характеризуется вся эпоха правления «спасительницы Отечества», а Пётр показан, во-первых, во взаимоотношениях с заговорщиками и, во-вторых, как несостоявшийся законодатель, все указы которого последовательно противопоставляются указам Екатерины. Таким образом, основное значение этих, центральных, фрагментов в сюжете произведения заключается в том, что они дают крупные «портреты» главных антагонистов.

Но гораздо больше, чем хронологическое движение, бросаются в глаза *повторы фактов* и *противоречия между частями*. Не совпадают не только мелкие подробности (например, даты и время – всегда точно указываемые, что придаёт тексту своеобразную «квазинаучность»), не только значимые художественные детали (например, оценочно насыщенные портреты, интерьеры и пейзажи), но и основное содержание происходящего. Так, совершенно по-разному описываются такие повторяющиеся события, как: отъезд Екатерины из Петергофа в Петербург с целью возглавить переворот (3-я и 7-я части), приезд в Петергоф к Петру подпоручика Бернгорста с фейерверком и сведениями из охваченной мятежом столицы (4-я и 8-я части), попытка Петра найти спасение в Кронштадте (4-я и 9-я части)².

Для Сосноры множественность и противоречивость трактовок – явление, присущее самой истории и потому принципиально важное при выработке собственного метода. В «Спасительнице Отечества» упоминается и цитируется большое количество мемуаров, но вопрос о *достоверности* свидетельств очевидцев и участников рассматривается особо: «Кто характеризовал Петра III?

¹ В журнале их 9, так как из-за значительного сокращения 3-й части она объединена со 2-й. Дальнейшее членение текста в журнале и книге совпадает.

² В журнале отсутствуют эпизод бегства Екатерины (3-я часть) и диалог Бернгорста с «генералами» (8-я часть). Таким образом, журнальный вариант действительно ближе к «повести», чем книжный, потому что помимо снижения вариативности из него исключены две из наиболее фантастических, фарсовых сцен.

Екатерина, Дашкова, Панины оставили о нём записки», их «цитировали двести лет, не догадываясь, что свидетели – убийцы императора Петра III, что их показания, безусловно, – самооправдание, а потому, безусловно, – ложь» (СО2, с. 108). Отсюда – метод самого автора, который Я. Гордин описывает так: «Стремление опровергнуть недобросовестные свидетельства или ретроспективный вымысел... рождает полемические миражи – вымыслу недобросовестному противопоставляется не реальность, но другой вымысел – добросовестный, реабилитирующий героя» [4, с. 5].

Итак, *вариативность* – и не просто вариативность, а *антитеза соответствующих фрагментов* – становится смыслообразующим и одним из структурообразующих принципов («Само движение сюжета часто построено не по логике развития исторического действия, а по ломоносовскому принципу “сопряжения далековатых понятий”», – пишет Я. Гордин [4, с. 5–6]). Что касается сюжетного развития, то второй «вариант» всегда ярче, чем первый, представляет *суть* события и психологию его участников.

Например, в той версии поездки в Кронштадт, что представлена в 9-й части, на судне не оказалось... императора: «Оружие решают не брать, слишком тяжёлое. Решают взять императорскую кухню и погреб. <...> Потом ищут Петра III. Его нет. Нигде. Пропал. Поищут и найдут потом» (СО2, с. 134). Факт как будто бы невозможный и напрямую противоречащий источникам, но ещё важнее внутреннее противоречие: в версии 4-й части Пётр не просто присутствует на галере – его поведение является основным объектом описания. Достоверность 9-й части исключительно *психологическая*: подчёркивается бестолковость и абсурдность поведения «приверженцев», доводится до логического предела их, в сущности, равнодушие к судьбе господина, а также постоянно подчёркиваемое автором состояние – готовность предать.

Образ Екатерины и её сторонников развивается в противоположном направлении. Как совершенная фантазмагория представлен отъезд из Петергофа в 3-й части: вдвоём с Алексеем Орловым, он – «голый по пояс, но в красных лакированных ботфортах», на «крылатом коне» (с курицей на крупе), она – «в спальном пудермантеле, с напмаженными для завивки волосами, босиком и в очках»; «Возвращаться нельзя – ангелы для анекдотов. <...> Так появился план восстания» (СО2, с. 67). А рассказ в 7-й части ближе к мемуарным свидетельствам, круг участников – фрейлина Шаргородская, камер-лакей Шкурин, его жена, Алексей Орлов, Василий Бибиков, Кирилла Разумовский. В письме С.А. Понятовскому Екатерина описывала своё пробуждение 28 июня так: «Алексей Орлов входит в мою комнату и говорит мне с большим спокойствием: “Пора вам вставать; всё готово для того, чтобы вас провозгласить”. Я спросила у него подробности; он сказал мне: “Пассек арестован”» (Е., с. 564).

У Сосноры главным действующим лицом, явившимся за Екатериной в Петергоф, становится Разумовский, и между ними происходит такой диалог:

«– Пора вставать. Всё готово, чтобы провозгласить вас.

<...> Императрица проснулась и сказала:

– Кто вы? Отвечайте.

Он назвал себя.

– Подробности! – сказала императрица в постели. Она не любила импровизаций, она искала истину, суть дела и действия.

– Никаких подробностей! – отрезал Разумовский. – Вставайте! Все арестованы! Выхода нет! Или – или!

Ложь, арестован лишь Пассек» (СО2, с. 116).

Критически оценивая и оспаривая мемуары свидетелей, Соснора тщательно выбирает из них *характерные словесные выражения*, а также не способные лгать детали – *неосознанные жесты и вещи*: «Помимо документов, – пишет он, – существовали ещё и движения, конвульсии губ, обкусанный ноготок на мизинце, детали одежды – расстёгнутая английская булавка или трудолюбиво застёгнутые пять пуговиц (четыре керамические и одна оловянная), сморщенный в гримасе отчаянья чулок... всхлип-междометие, вдруг объясняющее всю суть характера» (СО2, с. 117). В эпизоде пробуждения Екатерины мы видим, что проходные «подробности» первоисточника оказываются тем ключевым словом, которое «вдруг объясняет всю суть характера». При этом «нелюбовь к импровизациям» в корне противоречит трактовке переворота, представленной в 3-й части. По сравнению с предыдущей версией происходит и «обмен» вещами и чертами портрета между участниками действия: железные очки, «папильотки» и пудермантель «отдаются» Шкуриной, сама же императрица «переделалась в простое платье с простым воротничком» (СО2, с. 118)³.

В качестве важнейшей предпосылки понимания прозы Сосноры Я. Гордин выдвигает понятие «проза поэта»: «Мы имеем дело с текстом принципиально ассоциативным – в том смысле, что связи отдельных ситуаций лежат на уровнях связей поэтических» [4, с. 5]. При снижении повествовательности резко возрастает значение иных структурообразующих элементов, в частности – *сквозных образов и мотивов*. В «Спасительнице Отечества» образно-мотивная система очень сложна, и практически каждый мотив может служить той призмой, в которой фокусируются и через которую просматриваются весь сюжет и вся проблематика. Проанализировать эту сложную систему целиком в рамках статьи невозможно, поэтому сосредоточимся на отдельных мотивах, которые кажутся нам основными в смыслообразовании, а также на разных типах функционирования сквозных элементов и на их соотношениях в структуре сюжета.

В некоторых случаях, как в приведённом выше примере, одни и те же *вещные детали* связывают эпизоды-«варианты», а изменение свойств или принадлежности предметов служит средством противопоставления-развития. В других случаях вещи становятся *знаками* или *символами* героев-антагонистов, могут связывать эпизоды, следующие друг за другом. Так, в 3-й и 4-й частях описываются рыбная ловля «колотом» и придворное развлечение под названием «щуки – гладиаторы». Гуляя утром 28 июня по парку и ещё не предполагая никакой «революции», Екатерина наблюдает, как рыбаки ловят рыбу, стуча колотушками по дну лодок: «перепуганная рыба поднималась на поверхность и металась, попадая в сети» (СО2, с. 66). В игре «щуки – гладиаторы» пятеро бойцов брали в руки по щуке и старались сбить друг друга с ног. Символичность

³ Подчёркнутое повторение слова *простой* здесь, очевидно, тоже передаёт взгляд на ситуацию самой Екатерины – взгляд, который она хотела бы навязать и другим. В том же письме Понятовскому она говорит, что «оделась как можно скорее, не делая туалета» (Е., с. 564).

этих «жанровых сцен» очевидна. В первом случае она прямо эксплицируется. Сама Екатерина воспринимает увиденное как аллегорию назревающих событий: «И её осенило. Колотом! Колотушками по днищу! Вот и весь переворот. Как просто. Рыбу не нужно глушить порохом, не нужно бить острой. Бескровно. Напугать многочисленностью лодочек и шумом. <...> И она сама – в сети! Золотая рыбка!» (СО2, с. 66–67).

На словесно-образном уровне картина рыбной ловли тоже концентрирует в себе все основные характеристики переворота: «страшный шум», движение «туда и сюда», «перепуганная», «мечущаяся», «сама» идущая в сети жертва, слабость которой выражается в уменьшительных формах («трепетали крошечные паруса рыбачьих лодок», «многочисленность лодочек» – и этого достаточно!). Ловцы, в свою очередь, тоже не слишком умелы – «любители», неразберихи и страха в их рядах не меньше (даже о самом активном, Разумовском, Соснора пишет: «Самоупоеение бунтовщика-самоучки... безоглядная отвага дилетанта сбили с толку Екатерину» (СО2, с. 117)), но зато они циничны – говорят о «бескровном» перевороте. Далее Соснора с сарказмом комментирует фразу из письма Екатерины Понятовскому: «Оказывается, тюрьма Ропши совсем и не тюрьма, а “местечко уединённое и очень приятное”. Оказывается... в Шлиссельбурге Тайная канцелярия готовила для Петра не камеру-одиночку... а – “хорошие и приличные комнаты”» (СО2, с. 92; Е., с. 103). А события в Ропше, очевидно, должны были быть представлены миру так: «В комнате императора – табачный дым и пьянство. Карты. Пиво. Веселье. Вот-вот императора освободят и отправят в Голштинию. Его и освободили бы, но 6 июля Пётр III скоростажно скончался» (СО2, с. 136).

В сцене «гладиаторских» забав «золотая рыбка» сменяется огромными хищными щуками («Щуки обязательно живые. <...> По условиям игры вес щуки превышал пять килограммов» (СО2, с. 68–69)). Главным героем здесь является Алексей Орлов, придумавший этот «весёлый» бой и всегда выходявший победителем (примечательно, что вслед за эпизодом рыбной ловли, где аллегорически подразумевается Пётр, следует эпизод бегства Екатерины именно с Орловым, а после описания игры со щуками отмечается, что в это время император обычно уже спал в своей спальне, – таким образом, два рассматриваемых фрагмента противопоставляют мужа и фаворита). Но, конечно, «щуки – гладиаторы» можно рассматривать как символ двора Екатерины в целом. Эпизод строится на переплетении мотивов жестокости, крови и куртуазности, утончённого разврата, прикрытого флёром поверхностно воспринятой античности: «чтобы щучьи тела не так просто выскальзывали из рук, борцы предварительно отращивали ногти и закрепляли лаком»; бойцы-«гладиаторы» «раздевались, оставляя, по олимпийскому обычаю, лишь набедренные повязки»; щук подносили «пять красавиц фрейлин», «победителя, окровавленного не меньше остальных... поднимали на руках двенадцать девушек, преподносили ему жезл – золотой трезубец Посейдона, надевали на его перемешанные с кровью кудри зубчатую корону морского царя», победитель делал, что хотел, и, «разумеется», главным «призом» (или главным обладателем победителя-приза) была императрица (СО2, с. 68–69).

Другой пример образов, соотносящихся по принципу антитезы, а также пример *взаимодействия аллегории и её «реализации»* – запомнившиеся Е.Р. Дашковой слова Петра III, которые при цитировании (в 6-й части) Соснора графически

выделяет: «ДИТЯ МОЁ, – сказал он, – ВАМ БЫ НЕ МЕШАЛО ПОМНИТЬ, ЧТО ВОДИТЬ ХЛЕБ-СОЛЬ С ЧЕСТНЫМИ ДУРАКАМИ, ПОДОБНЫМИ ВАШЕЙ СЕСТРЕ И МНЕ, ГОРАЗДО БЕЗОПАСНЕЕ, ЧЕМ С ТЕМИ ВЕЛИКИМИ УМНИКАМИ, КОТОРЫЕ ВЫЖМУТ ИЗ АПЕЛЬСИНА СОК, А КОРКИ БРОСЯТ ПОД НОГИ» (СО2, с. 102; Д., с. 22⁴). Как напоминание этих слов и как предвестие судьбы сподвижников (той же Дашковой) в 7-й части имеется описание комнаты Екатерины, разбуженной Разумовским, где «на ковре валялись бутылки после вчерашнего пиршества, туфли, лимонные корки» (СО2, с. 116). А в 4-й части разыгрывается *цена-перевёртыш*: по пути в Кронштадт, на галере Пётр III «ел апельсины. Очищал апельсины от кожуры, ел кожуру с гримасами омерзения, а дольки выбрасывал, бросался дольками в девушек-камеристок» (СО2, с. 74). В полной мере значение этой сцены раскрывается именно в свете цитаты из «Записок» Дашковой: тогда и сам по себе «перевернутый», фарсовый мир Петра III предстаёт как принципиально противоположный екатерининскому, предсказываются судьбы персонажей (низложенному императору – горькая кожа, красавицам-предательницам – сладкие дольки).

Символическое значение в образах главных антагонистов приобретают бытовые, на первый взгляд, *мотивы еды и одежды*, проходящие через весь текст. Первый из них характеризует Петра. Пирушки и пьянство постоянно сопровождают образ этого императора в мемуарах современников, и Соснора в полной мере, даже до гипертрофии, использует данный мотив. Вообще говоря, читателю XX века в воспоминаниях «исторических деятелей» XVIII века об «исторических событиях» бросается в глаза мелочная фиксация бытовых подробностей. Что и как ел император во время переворота, педантично описывает, например, Я. Штелин – учитель, а после библиотекарь Петра, находившийся в то время рядом с ним. Из записки Штелина взята такая деталь, как «кухня и погреб» на яхте (Ш., с. 530), задержавшие отплытие в Кронштадт и таким образом позволившие сторонникам Екатерины овладеть крепостью (недаром у Сосноры они оказываются для свиты важнее самого императора). То, что после ареста Петра в Петергофе был «приготовлен обед» как для солдат, так и для арестованного, не забывают отметить ни Екатерина, ни Дашкова (Е., с. 103; Д., с. 61). Но таких подробностей и такого изобилия, какое описывается в повести, в мемуарах нет (Штелин, наоборот, отмечает, что, поскольку кухня и погреб остались на яхте, а Пётр вернулся из Кронштадта на галере, ему «с трудом достают немного белого хлеба и соли» (Ш., с. 530); Соснора этот факт не использует).

Екатерина и Дашкова в своих мемуарах постоянно подчёркивают, что почти ничего не ели и не спали во время переворота, а если и заботились о еде и отдыхе, то только для своих сподвижников, для солдат, для пленника, а Дашкова ещё для своей госпожи. В «Спасительнице Отечества» есть два эпизода, где мотив еды представлен в «отрицательном» варианте. Первый раз – в 3-й части, в экспозиции образа Екатерины⁵: «Императрица теперь по расписанию занималась

⁴ Соснора цитирует русский перевод «Записок» Дашковой, в основе которого лежит не французский оригинал, а английское издание 1840 г. Скорее всего, он использовал публикацию Вольной русской типографии А.И. Герцена и Н.П. Огарёва 1859 г., репринтное воспроизведение которой см. в (Д.).

⁵ В связи с особенностями сюжета и композиции «Спасительницы» экспозиция, как и другие традиционно выделяемые части, оказывается рассредоточенной.

гимнастикой и скачками. Пила поменьше. Ела только деликатесы, которые не обременяют желудок» (СО2, с. 66). Второй раз – в 7-й части, в том же (с точки зрения реального времени) моменте, ранним утром 28 июня: Разумовский скачет в Петергоф, «не переодеваясь и не перекусив, но и не позабыв захватить с собой несколько бутербродов и бутылок рейнвейнского» (СО2, с. 115).

А позже в кабинете Екатерины между ней и сподвижниками разыгрывается следующая фарсовая, гротескная сцена: «Разумовский, статуя с усами у дверей спальни, и в руке, право, не шпага, а – бутерброд с колбасой... в правой руке с опущенным и завянувшим кружевным манжетом – бутерброд с толстым красным куском колбасы, который совсем спрессовался между двумя дощечками хлеба. Бибиков взял бутерброд и передал почему-то Орлову, а Орлов, не думая об эстафете, – Екатерине. Она более внимательна, понюхала и выбросила» (СО2, с. 118–119). Кроме мотива отказа от еды здесь в очередной раз подчёркивается расчётливость заговорщиков и практичный ум Екатерины. В соотношении же с рассмотренным выше описанием того, как Пётр III ел апельсины, эпизод с бутербродом приобретает смысл антитезы. Зловеще звучащее уточнение создаёт второй, символический, план: Екатерина не просто выбросила бутерброд, а «уронила в плетёную корзинку для бумаг (у двери), в корзинку, сплетённую из чугунных прутьев» (СО2, с. 118). Переплетение чугунных прутьев сразу вызывает ассоциации с тюрьмой, готовящейся свергнутому императору, поэтому и сам он едва ли не превращается – в глазах своих врагов – в кусок мяса (во всяком случае человеком, личностью он быть перестаёт), который можно зажать, «спрессовать» и, за ненадобностью, выбросить.

Зато в образе Екатерины сквозным оказывается *мотив одежды*, переодевания, тоже опирающийся на мемуары современников и самой императрицы. Но этот мотив в сюжете «Спасительницы Отечества» правильнее рассматривать как составляющую *мотива театра*, который является в произведении Сосноры одним из главных, втягивает в себя более частные. В основе этого мотива лежат реальные факты биографии Петра III – его кукольный театр и игра в солдатики. Екатерина в своих «Записках» приводит их как пример «ребячливости» (сегодня бы перевели – «инфантильности») супруга, позднейшие исследователи иногда говорят об «идиотизме». В «Спасительнице Отечества» кукольные представления императора трактуются как *аллегория*, сознательно разыгрываемая им перед предателями, врагами, будущими убийцами (своеобразный вариант Гамлета). Так, пока не было известно ничего определённого об исчезнувшей из Петергофа императрице, Пётр показывал дамам спектакли – «разыгрывал кукольный фарс: как сбежала в Петербург Екатерина и какие это сулит последствия для неё. Последствия он изображал: развешивал кукол на ветвях деревьев и стрелял в повешенные игрушки из мушкета» (СО2, с. 72–73). После получения известий «петрушки и матрёшки» были брошены в фонтан – спектаклей больше не будет.

Аллегория является у Сосноры одним из основных тропов не только речи, но и всего «поведенческого текста» Петра. Основанием для такой интерпретации могло послужить, например, «поучение» о выжатом апельсине, пересказанное в «Записках» Дашковой. Но и самый, наверное, широко известный эпизод из мемуаров Екатерины – о повешенной крысе – Соснора (применяя графические выделения) представляет как детские воспоминания Петра, преподнесённые им

Алексею Орлову тоже в качестве аллегории: «КОМЕНДАНТ построил себе КАРТОННУЮ КРЕПОСТЬ. И сделал ЧАСОВЫХ ИЗ КРАХМАЛА. И КРЫСА, воспользовавшись темнотой, съела ЧАСОВЫХ и захватила бастионы. А ЛЕГАВАЯ СОБАКА побежала не за крысой, а за КОМЕНДАНТОМ. Для счастливого финала сказки не хватает, чтобы КОМЕНДАНТ был повешен. <...> КОМЕНДАНТ – я, КРЕПОСТЬ ИЗ КАРТОНА – моя империя, КРЫСА – императрица, ЛЕГАВАЯ СОБАКА – ты. Просто, не так ли?» (СО2, с. 78).

Образ театра – и по преимуществу именно *кукольного* – как метафора распространяется на всё, окружающее Петра. Так, в момент «революции» около него оказались только голштинские рекруты с «деревянными мушкетами» (реальный факт (Ш., с. 531)), а «войска императора стояли в Зверинце попусту, – оплаченные статисты» (СО2, с. 64); калибр ядер не соответствовал калибру пушек, и при подходе врага солдаты «стояли» и «жгли декоративные фитили» (СО2, с. 124–125). Но если в своём настоящем театре Пётр «сам был директором, режиссёром, драматургом, исполнителем всех ролей» (СО2, с. 61), то в «театре истории» удержать руководство ему не удаётся. Два фрагмента – разговоры с самыми активными заговорщиками – частично оформлены Соснорой драматургически, как обмен репликами с указанием говорящего. Оба раза Пётр пытается сначала «режиссировать» события, самовластно «раздавать роли», отправляя своих врагов под видом наград в опалу: Разумовского – в действующую армию, идущую в поход на Данию; Панина – капралом Измайловского полка под начальство Разумовского (СО2, с. 111–113, 102–104).

Последняя сцена – трагестированный рассказ из «Записок» Дашковой о том, как Пётр, желая отблагодарить Панина за успехи наследника, хотел сделать его *генералом от инфантерии* (Д., с. 33–34). Соснора кардинально понижает предполагаемый чин Панина, акцентируя его подчинённость и зависимость (в источнике чином капрала гвардии Пётр собирался наградить малолетнего Павла). Но в итоге и сцена с Разумовским, и сцена с Паниным кончаются тем, что, не доведя дело расправы до конца, Пётр говорит врагу: «Пошёл вон!» В этом суть концепции Сосноры: «Император был простодушен, но не настолько, чтобы не предчувствовать предательства... он – знал и паясничал. У него были достоверные списки, но ему доставляло удовольствие прикидываться комиком. <...> Сопротивляться этой своре, холуям-хитрецам – немыслимо! Бессмысленно! – у него не было ни войска, ни товарищей» (СО2, с. 73).

Театральность сопровождает и образ Екатерины. Подобные оценки имеют давнюю традицию: 5-я часть «Спасительницы» (очерк правления Екатерины) заканчивается известной цитатой из пушкинских «Заметок по русской истории XVIII века» о том, что «со временем история... откроет жестокую деятельность её деспотизма *под личиной* кротости и терпимости... отвратительное *фиглярство* в сношениях с философами её столетия» (СО2, с. 99; П., с. 15–16). Соснора с негодованием пересказывает «Записки» Екатерины, где она говорит, что, не любя и даже ненавидя Петра, тем не менее приложила все усилия, чтобы ему нравиться («Невеста – лицемерка»), а также нравиться императрице и «народу» (Е., с. 58): «Пётр III был мне безразличен, но не безразлична была для меня царственная корона» (СО2, с. 83–84; Е., с. 214). Популярность Екатерины началась со смерти Елизаветы, когда «в течение сорока двух дней», «каждый день по два

часа она плакала у гроба, стоя, не присаживаясь ни на минуту. <...> Все удивлялись, откуда у неё столько слёз. Все знали: никаких родственных чувств – Елизавета её ненавидела» (СО2, с. 60). Такое политическое лицедейство приобретает у Сосноры очертания *маскарада*⁶ и в итоге – *цирка*⁷: игра «щуки – гладиаторы» называется «эквилибристикой», а действия императрицы во время восстания – «чудесами и фокусами» (СО2, с. 70). В таких словесных образах мотив цирка репрезентирует не столько *ложь*, сколько *тонкое мастерство*.

Присутствует в образе Екатерины и мотив кукольной игры, кукольного театра. В своих мемуарах в противовес пристрастию Петра к куклам она указывает, что у неё их отняли «с ранних лет» (СО2, с. 82; Е., с. 6). Но Соснора называет «кукольной игрой», например, такое законодательное начинание Екатерины, как совместные суды (СО2, с. 99). С одной стороны, против голштинских рекрутов с деревянными ружьями заговорщики выставляют вполне реальный отряд гусар под предводительством Алексея Орлова, с другой стороны, в определённый момент «солдаты восстания» выглядят не лучше: «Парики промокли, мундиры провисли, солдаты караула... стояли, как толпа тряпичных кукол, виднелись лишь пуговицы из мутной меди» (СО2, с. 125). Они так же не имеют самостоятельной воли, как игрушечные и живые «солдатики» Петра, но при этом агрессивны.

Уже в Прологе в описании войск преобладают вещи (детали обмундирования, оружие) и заученные действия; «живые» эмоции подавлены или сводятся к желанию «лишь бы что-то происходило, лишь бы работали мушкеты и гранаты в... сонной и пьяной современности» (СО2, с. 58). Но, в отличие от мужа, Екатерина умеет управлять этой массой, не выпускает её из своих рук. Для этого все средства хороши: солдат спаивают (Соснора не жалеет подробностей, приводит чудовищную статистику количества выпитого, цитирует мемуары), приводят к присяге авторитетом Церкви, воздействуют на патриотические чувства (доставая откуда-то прежние, елизаветинские, мундиры взамен новых, голштинских) или вдохновляют («в сиянии белой ночи, в нимбах беззвёздного неба, на фоне лунного пространства... на белом большом коне, в офицерском мундире Семёновского полка... с обнажённой шпагой в правой руке, обольстительная амазонка с влюблённым лицом... Екатерина II проскакала в факельных искрах во главе восставших войск!» (СО2, 123–124)) – но в любом случае с них снимают всякую ответственность.

Основной же вариацией мотива «театра Екатерины» является *лицедейство* в буквальном смысле этого слова: тщательно продуманные и отрепетированные мимика, жесты, действия, напускные чувства; в описании внешности большое место занимает мотив *переодевания*, грим: «Орлов носился по Петербургу, поднимая полки. <...> Екатерина пудрилась в Зимнем дворце, мазала красной помадой свои и без того красные губы, белила и так своё белое влюблённое лицо, делала разные глаза перед зеркалом – то свирепость, то смирение, – переодевалась» (СО2, с. 68). Может быть, самым отталкивающим является то, что даже *смирение* и *простота* оказываются у Екатерины расчётливо избранной и умело

⁶ Поэтика «маски» вообще является у Сосноры основным принципом построения портрета, что может стать отдельным предметом анализа.

⁷ Представленный в «Спасительнице» единичными примерами мотив цирка в образе Екатерины и её двора становится одним из главных в «Державине до Державина».

используемой маской. Соснора делает эти мотивы сквозными: главными средствами великой княжны на пути к трону в продолжение семнадцати лет были «*угодливость, покорность, уважение, желание нравиться, желание поступать как следует*»⁸ (СО2, с. 84; Е., с. 58), она даже готова была «в угоду императрице причёсываться на все фасоны, какие могут ей понравиться» (СО2, с. 86; Е., с. 215); у гроба Елизаветы Екатерина плакала «тихо и ненавязчиво»; покидая Петергоф, она, напомним, «переделалась в простое платье с простым воротничком»; наконец, взятый на время у Талызина гвардейский мундир «приобретал двойной смысл: символ восставшего офицерства и непринуждённый корсет, – нужно быть пред простой толпой во всё обаянии храбрости и грации» (СО2, с. 68).

Одежда (как и в целом внешность) Петра III у Сосноры чаще всего малопривлекательна, неряшлива, эксцентрична. Значимыми сквозными деталями портрета являются мундир и шляпа голштинского офицера. В зависимости от поворотов сюжета и доминирующей точки зрения они получают разное словесное оформление: «картуз с голштинским козырьком», «эксцентричный», «дурацкий» «голштинский картуз»; «голубая голштинская шинелка» на фоне «мехов Сибири, бриллиантов Испании, Италии, Африки, заслуженных орденов и пожалованных лент» в сцене похорон Елизаветы (СО2, с. 60); «застёгнутый на все пуговицы голштинский голубой мундир», когда Пётр пришёл «сдаваться как офицер», сломав шпагу и сдав все ордена (СО2, с. 76); «светло-голубой мундир с белыми отворотами» в гробу (СО2, с. 139).

Учитывая, что произведение посвящено одному из поворотных событий русской истории и заинтересованному читателю важно понять его причины, голштинский мундир Петра III представляется значимым в первую очередь как символ антагонизма императора и империи. Выявление «окончательных» смыслов, прямая экспликация как символичности, так и антагонизма-антитезы в деталях одежды Петра происходят во фрагменте, непосредственно предшествующем описанию похорон: «Он не хотел короноваться, его умоляли поторопиться с коронацией, Пётр снимал шляпу, подмигивал, раскланивался, произносил, размахивая шляпой... Моя шляпа, а её марка – Голштиния, намного интереснее русской короны». И Екатерина из мести, как утверждает Соснора, «приказала положить на гроб простой картуз Петра. Картуз – не корону» (СО2, с. 138–139). Но для автора в одежде, как и во всём поведении Петра, может быть, даже больше, чем историческую символичность, важно подчеркнуть *правдивость*.

С правдивостью «искусства жизни» связываются ещё два мотива, принципиально разводящие главных антагонистов: *мотив творчества* и *мотив свободы*. Оба они от «варианта» к «варианту» усиливаются в образе Петра и последовательно отвергаются при оценке Екатерины. Кукольный театр – сниженный «извод» артистизма свергнутого императора, но есть ещё и возвышенный, тоже опирающийся на биографические факты, – *игра на скрипке*: в 8-й части он вырастает до масштабов невероятных – Пётр играл всё время, пока происходил переворот, не слушая никого, «не переставая до последней минуты» (СО2, с. 126).

Мотив «творчества» присутствует и в образе Екатерины – это её многочисленные и разнообразные сочинения от художественных до законодательных, но

⁸ Курсив автора.

Соснора единственным побуждением императрицы к писанию считает тщеславие (Пётр же – воплощение «чистого искусства»). Претензии Екатерины быть самовластной правительницей приводят, как мы видели, к необходимости подчиняться («нравиться»), а эксцентричное поведение Петра, избранная им роль «паяца» дают возможность быть собой, дают свободу. И то, что он ест апельсиновые корки, выбрасывая мякоть, – уже символ самостоятельного выбора пути, даже если этот выбор для других нелеп, даже если это путь самоуничтожения. Во время суеты переворота Пётр играет на скрипке «какую-то собственную мелодию», а в финале – вопреки историческому факту – он «отказался подписывать диктант Екатерины и написал отречение сам» (СО2, с. 135).

Таким образом, мы видим, что «Спасительница Отечества» В. Сосноры действительно требовала иного прочтения, нежели традиционная «историческая повесть». Новые конструктивные принципы служили воплощению нового подхода к истории и историческим деятелям. Скрупулёзно изученные автором документы эпохи, записки участников событий используются им как точка отталкивания. Из них либо выбираются неосознаваемые самим мемуаристом как значимые (знаковые) детали, которые превращаются в символы, гипертрофируются, либо, наоборот, актуализируется субъективная составляющая свидетельств участников событий, подчёркивается их личная заинтересованность в такой, а не иной трактовке – и тогда мемуары становятся объектом авторской полемики, формами проявления которой являются смешение деталей, смена персонажей, прямо высказанные отрицания, фарсовая подача эпизодов. Идея о неизбежной субъективности документов словно бы даёт право на субъективность и автору, а также подталкивает к пониманию истории как «коллажу» разных точек зрения, интерпретаций-«вариантов». Этим определяется композиция «Спасительницы Отечества», причём чем фантастичнее представлено событие в том или ином фрагменте, тем ярче высвечивается его внутренняя суть и подлинные побуждения действующих лиц.

Важнейшим способом формирования смысла становится сложная мотивно-образная система, в которой даже такие элементы «бытового» описания, как еда или одежда, приобретают дополнительные символические и оценочные значения. В качестве основной метафоры переворота 1762 г., в какой-то мере организующей систему мотивов, В. Соснора выдвигает «театр» (с вариантами «кукольный театр», «маскарад», «цирк», «концерт»). Систему авторских оценок организует своеобразный *сверхмотив – правды/лжи*: он не только получает воплощение в соответствующем словесном ряде, но и входит как важнейшая смысловая составляющая во все рассмотренные мотивы. А публицистические интенции текста наиболее полно реализуются в *мотиве суда*, который влияет не только на тематику, но и на стилистику прямых авторских высказываний. Но этот последний должен быть предметом специального рассмотрения.

Summary

V.V. Bitkinova. “Spasitelnitsa Otechestva” (“The Savior of the Fatherland”) by Victor Sosnora: The Main Issues and the System of Structure-Forming Elements.

The article deals with the composition and motivic structure of V. Sosnora’s narrative “Spasitelnitsa otechestva” (“The Savior of the Fatherland”), which received controversial reviews from critics and has not been the subject of serious analysis yet. We prove that the writer’s

unconventional principles of historical narration are based on the idea of the fundamental variability of history. The comparison of the text with the memoirs illustrates the peculiarities of Sosnora's methods of working with historical documents, such as subjective interpretation, polemics, and pointing out the details which might become the basis of the symbols. The methods of creating images and the explication of the author's evaluation of the main characters-antagonists (Peter III and Catherine II) are revealed with the help of the motives of eating, clothing and theatre.

Keywords: composition, motivic structure, interpretation of historical facts, variability, V. Sosnora, Peter III, Catherine II.

Источники

- СО1 – *Соснора В.* Спасительница Отечества // Нева. – 1984. – № 12. – С. 64–110.
- СО2 – *Соснора В.* Спасительница Отечества // Соснора В. Властители и судьбы: Литературные варианты исторических событий. – Л.: Сов. писатель, 1986. – С. 57–143.
- Е. – *Екатерина II.* Записки императрицы Екатерины Второй. – М.: Орбита, 1989. – 749 с.
- Д. – *Дашкова Е.Р.* Записки княгини Е.Р. Дашковой. – М.: Наука, 1990. – 528 с.
- Ш. – *Штелин Я.* Записка Штелина // Русский архив, издаваемый П. Бартеневым. – М.: Синод. тип., 1909. – Кн. 2, № 7. – С. 526–534.
- П. – *Пушкин А.С.* <Заметки по русской истории XVIII века> // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 16 т. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. – Т. 11. – С. 14–17.

Литература

1. *Юдин В.* Ниспровергатели, остановитесь! // Мол. гвардия. – 1990. – № 6. – С. 261–271.
2. *Лобанов М.* История и её «литературный вариант» // Мол. гвардия. – 1988. – № 3. – С. 253–271.
3. *Буганов В.И.* Два писателя об истории России второй половины XVIII века // Вопр. истории. – 1985. – № 11. – С. 167–174.
4. *Гордин Я.* Литературные варианты исторических событий – что это такое? // Соснора В. Властители и судьбы: Литературные варианты исторических событий. – Л.: Сов. писатель, 1986. – С. 3–7.
5. *Новиков В.* Монолог трагика // Лит. обозрение. – 1988. – № 10. – С. 37–40.

Поступила в редакцию
24.12.13

Биткинова Валерия Викторовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы и фольклора, Саратовский государственный университет имени Н.Г. Чернышевского, г. Саратов, Россия.

E-mail: bitkinova@mail.ru