

## АВТОРСКИЕ ИНТЕНЦИИ В РОМАНЕ В. АКСЕНОВА *ВОЛЬТЕРЬЯНЦЫ И ВОЛЬТЕРЬЯНКИ*

ТАТЬЯНА М. КОЛЯДИЧ

Московский государственный педагогический университет  
Филологический факультет, Кафедра русской литературы XX–XXI веков и журналистики  
Малая Пироговская ул. 1, 119991 Москва, Россия  
e-mail: kapfedor@mail.ru  
(получено 22.09.2014; принято 14.11.2014)

### **Abstract**

#### **Author's Intensions in V. Aksenov's Novel *Volteryantsy and Volteryanki***

Features of the organization of a narration in Aksenov's novel became a subject of a research reflection in the article. It is shown that the writer applied a special way of the text space organisation. The difficult and many-sided narration is constructed on a combination of elements of different genre systems: adventurous, historical and philological novels with inclusion of scenes of dialogues, conversations and disputes of heroes. Structural elements intertwine among themselves, reflecting formation of new forms of literature, connecting into a whole by the author's irony, addressed to the reader's reminiscences.

### **Key words**

Vasily Aksenov, novel, structure, genre synthesis, staging.

### **Резюме**

Предметом исследовательской рефлексии в статье стали особенности организации повествования в романе Аксенова. Показано, что писатель применил особый способ устройства текстового пространства. Сложное и многогранное

повествование построено на сочетании элементов разных жанровых систем: авантюрного, исторического и филологического романов с включением сцен диалогов, бесед и споров героев. Структурные элементы переплетаются между собой, отражая формирование новых форм словесности, соединяясь в единое целое авторской иронией, обращениями к читателю, реминисцентными связями.

## Ключевые слова

Аксенов, роман, структура произведения, жанровый синтез, театрализация.

Произведениям В. Аксенова свойствен особый способ организации текстового пространства как своеобразной культурной среды, предполагающей определенную подготовку читателя. Сказанное справедливо и в отношении романа *Вольтерьянцы и вольтерьянки* (2004)<sup>1</sup>, представляющего собой сложное структурное целое, где соединены элементы исторического, авантюрного и филологического романов. В него также введены сцены диалогов, бесед и споров героев. Особенности организации повествования и стали предметом исследовательской рефлексии в данной статье.

Автор представляет свою версию исторических событий прошлого. Об этом в первую очередь свидетельствует название, где обозначаются будущие участники — «вольтерьянцы и вольтерьянки». Пояснение сказанному находим в словах одного из героев — Афсиомского, графа Рязанского. Определяя свою позицию в разговоре с Федором Августовичем Фон-Фигиным, он заявляет: «Ведь, почитай, вся Европа знает меня как завязанного вольтерьянца! Да и в отечестве ходит за мной такая же слава! Ведь любой из моих мужичков на Рязанщине подтвердит, что старинну-то барщину давно уж оброком я легчайшим заменил»<sup>2</sup>. Вложенный в его уста парафраз, косвенная цитата из *Евгения Онегина* Пушкина, свидетельствует об авторской игре, поскольку Аксенов забегаёт на век вперед.

Рассуждения о будущем устройстве государства образуют идеологический дискурс романа. Он выводится автором в форме «сократовского диалога» между Вольтером и Мишей Земсковым, обмена «мыслями о прошлом, будущем и настоящем человеческой расы»<sup>3</sup>. Доминантными в романе становятся рассуждения о религии, бытии, идеале, любви. Заметим, что в отличие от других текстов (романов *Редкие земли*, *Москва Ква-Ква*) Аксенов не акцентирует схему социально-политического романа, используя синкретическую форму.

Диалог, или «драма идей XVIII столетия» происходит в девятой главе, его содержание следующее: «Наша нынешняя беседа будет посвящена, быть может, наиглавнейшей теме сего века, противостоянию религии и философии, или, как сей феномен иной раз определяется в просвещенных кругах Европы, про-

<sup>1</sup> Все цитаты из романа *Вольтерьянцы и вольтерьянки* приводятся по изданию: В. Аксенов. *Вольтерьянки и вольтерьянцы*. Москва: Эксмо, 2004.

<sup>2</sup> В. Аксенов. *Вольтерьянки и вольтерьянцы...*, с. 305–306.

<sup>3</sup> Там же, с. 359.

тивуречием между суеверием и чистым разумом»<sup>4</sup>. Диалог прерывается и возобновляется только в эпилоге, где герои встречаются после смерти, тогда подводится некоторый итог сказанному, начатые рассуждения вновь поднимаются, действие замыкается, образуя кольцевую композицию.

Подобное устройство произведения в виде диалогов имеет давнюю традицию, в период Возрождения, например, самым известным произведением стал *Придворный* (опубл. 1528) Б. Кастильоне, в нем описывается, как участники вечерних встреч при урбинском дворе в марте 1507 года обсуждали модель идеального придворного, который мог бы стать не только ярким членом общества, но и советником правителя. Кастильоне представил своеобразный синтез гуманистических представлений об идеале личности в виде синтетического произведения, в котором соединились черты мемуаров, морального трактата или зеркала, а также весьма распространенного в литературе Возрождения жанра диалога.

Не менее популярным в то же время оказывался Н. Макиавелли с трактатом *Государь* (опубл. 1532), рассматривавший государство как политическое состояние общества. Как и Аксенов, только в свое время, Макиавелли поставил вопрос об отношениях властвующих и подвластных, наличии определенных учреждений и законов. Макиавелли впервые задал вопрос о соотношении моральных норм и политической целесообразности. Подтверждение, свидетельствующее о значимости идеи, некоей программы для Аксенова находим в самом тексте: «Король-философ — это идеал власти!»<sup>5</sup>. В другом рассуждении, героя романа Вольтера, встречаем: «Мы жаждем объединить в одном лице владыку с философом, дабы получить совершенного суверена. Этот идеал мог воплотиться во Фридрихе, а сейчас, быть может, воплощается в Екатерине. Не она ли сказала, что «никто не получает от природы права властвовать над людьми»? Легитимной власти необходимы границы. Государство не принадлежит князю, напротив, князь принадлежит государству»<sup>6</sup>.

Своеобразная подсказка, свидетельствующая об особом устройстве романа в виде диалогов, в которых рассматриваются социальные, общественные и философские вопросы, содержится не только в заглавии, но и в эпиграфах. Первый следует из британского педагога и философа начала XVII века Джона Локка: «Нет идей врожденных». Второй принадлежит немецкому философу того же времени, многогранному исследователю Г.В. Лейбницу: «Нравственный смысл — врожден». Третий: «Я не понимаю природы мысли // Разум ли повелевает руке подняться?» является высказыванием французского философа-просветителя XVIII века, поэта, прозаика, сатирика, историка, публициста, правозащитника Вольтера.

Тяготевший в своих текстах к скрытому политическому дискурсу Аксенов избрал для себя своеобразным мерилom *Государство* Платона. Упоминание имени древнего философа находим в разных произведениях, в *Москве Ква-Ква*

<sup>4</sup> Там же, с. 357.

<sup>5</sup> Там же, с. 373.

<sup>6</sup> Там же, с. 373.

(2006) на концепции Платона выстраивается модель антиутопического государства, в *Кесарева свечении* (2000), где постоянен иронический дискурс, в монологе героини по имени Какашка упоминается «платоновская страсть».

В *Вольтерьянцах и вольтерьянках* Аксенов констатирует: «Ведь об этом писал еще Платон»<sup>7</sup>. Основной фигурой, вводящей подобные рассуждения, становится один из крупнейших французских философов-просветителей XVIII века Вольтер. Он образует первый персонажный ряд, который традиционно (для исторической формы) составляют реальные исторические лица<sup>8</sup>. Кроме Вольтера к нему отнесем императрицу Екатерину II, представленную под вымышленным именем барона Фон-Фигина. Аксенов часто прибегает к игре с именами, на сей раз используя разговорный дискурс, обыгрывая семантику слова «фига». Характеристика Вольтера складывается постепенно, вначале она дается как персонажем, так и самим автором. «В недалекое время своей артиллерийской стажировки»... «Прямо за окном, в каком-нибудь аршине от своего приплюснутого носа, он увидел сидящего за столом левым боком к нему знатного старика в величественном, с крупными буклями парике, с высоким и выпуклым лбом, в пышном жабо, оттеняющем бархат камзола»<sup>9</sup>. Протяженность во времени подчеркивается эпическим оборотом, место действия фиксируется точно, обозначены портретные детали.

Затем герой возникает в иной ситуации: «предстал тот самый господин, когo Лесков год назад с трепетом созерцал через окно. Так же, как и тогда, сей старик, мэтр Аруэ де Вольтер, сидел в профиль, держал в руке перо и с веселым ехидством вглядывался вдаль, токмо на сей раз не в натуре, а в виде изысканного портрета в роскошном обрамлении»<sup>10</sup>. Ситуация повторяется, только теперь в виде воспоминания, переводящего повествование в условный план.

Переход из реального плана обозначается знаковым образом, в качестве символического обозначения выступает окно, одна из зеркальных поверхностей, создающих изображение, картину и выполняющей роль границы. В зеркальной поверхности постоянно отражаются герои. Такую же функцию живописного изображения выполняют парсуны, детский портрет Земского, упоминания типа «напоминал он персонажа картины Рембрандта *Ночной дозор*. Встречается и развернутое описание: «За развитием одного повествования пытливо следит с портрета умным своим и крепким лицом литературный друг Александр Сумароков»<sup>11</sup>.

В дальнейшем повествовании зеркало станет атрибутом карнавального мира, создающегося постепенного и становящегося другой характеристикой (опосредованной) деятельности Вольтера — драматурга.

<sup>7</sup> Там же, с. 373.

<sup>8</sup> Использование нами выражения *историческая форма* не случайно, ибо в современном литературном процессе чистота жанра далеко не всегда соблюдается.

<sup>9</sup> В. Аксенов. *Вольтерьянки и вольтерьянцы...*, с. 46.

<sup>10</sup> Там же, с. 51.

<sup>11</sup> Там же, 119.

Одновременно указывается на состояние вымышленного персонажа, нужное для образования зрительного восприятия («с трепетом»). Таким образом значимым приемом создания личности становится экфрасис, словесный ряд соотносится с визуальным, о чем подробно скажем ниже.

Коннотация восприятия героя разными людьми позволяет образовать цельную характеристику, выстроив биографию. Постепенно создается емкая и законченная характеристика обобщенного («светоч человечества!») и одновременно антитезисного свойства (отмечены куртуазные наклонности персонажа, предполагающие активные действия и расходящиеся с физическим возрастом персонажа), усиленная риторической конструкцией. Доминантными определениями станут: «знаменитый» («ссылный») писатель», «великий Вольтер», «внезаконник Вольтер».

Авторские реплики дополняют впечатления героев и обозначают отдельные особенности поведения. «Лицо Вольтера заиграло хитрющими морщинками, как у некоего человекоподобного лиса<sup>12</sup>. Отметим, что и сам персонаж косвенно признает такую оценку: «на что способна старая лиса». В оценке содержится скрытая отсылка к бытовой сказке, и одновременно смыкаются авторский и персонажный планы<sup>13</sup>.

Все же традиционному для романного поля повествованию от лица автора («Вольтер — это не только влюбленный старик, но также и тот, кто в обиходе зовется «светочем человечества!») Аксенов предпочитает более сложное устройство, предполагающее вкрапления несобственно-прямой речи: «Ему явно нравился сей гибкий старик, казалось забывший в эти минуты о вечных своих бурлениях ниже пояса и о докучливых ломотах в костях и суставах»<sup>14</sup>. В обоих случаях использовано пояснение с общей семей «старик».

Похожим образом образуется и образ Екатерины. Фон-Фигин дает предисторию появления ее в России: «Екатерина в народе никогда не считалась *немкой*, хоть и была в отличие от супруга чистейшей представительницей сей подозрительной нации»<sup>15</sup>. Получается развернутая самохарактеристика персонажа, дополняемая в ходе повествования. «Младой лик Софьи-Фредерики-Августы Анхальт-Цербстской, ныне Екатерины Второй, Императрицы Всяя Руси» смотрит с медальона, подаренного Вольтеру<sup>16</sup>.

Другое визуальное описание, манящий взгляд Екатерины, предстает на ее портрете кисти Монжерона (в качестве имени художника использовано живописное местечко во Франции), Свойственная экфрасису живописность подчеркивается автором упоминанием ключевого слова «картина»: «Странная картина открылась перед ним», «неподвижная картина прибалтийского простора», «словно неподвижная картина».

<sup>12</sup> Там же, с. 301.

<sup>13</sup> Там же, с. 162.

<sup>14</sup> Там же, с. 372.

<sup>15</sup> Там же, с. 195.

<sup>16</sup> Там же, с. 87.

Разнообразными описаниями буквально пестрят страницы романа: изображается представление пьесы Вольтера, приводятся пейзажные зарисовки тех мест, где оказываются герои, подробно прописываются, например, набережные Парижа, разнообразные улочки. Живописны сценки гурманских встреч, когда «Вольтер разделяет блюдо малиновок по-бретонски. Разнимает всякое мелкое сочленение, с каждой косточки обирает крошечки мяса, тянет зубами нежные нити сухожилий, а в довершение кусочком хлеба подбирает всяческие слизи. Все это надо запечатлеть для исторических мемуаров»<sup>17</sup>. В конце сценки следует иронический комментарий автора.

Согласимся с мнением А. Гольденберга, что «эффект оживления персонажей станет конечной целью экфрасического стиля»<sup>18</sup>. Отметим также, что подобные описания составляют внутренний сюжет, вливаясь в общий сюжет произведения, заинтриговывая читателя и одновременно способствуя красочности изображаемого. Таковы, например, перечисления предметов: «Накат подгонял к нему много размокшей бумаги, толщиной в палец, некие странные пленки с печатью «оссисо де Страсбур», мятые (не разбитые!) какие-то бутылки, невесомые белые камешки и ломаные кирпичики, явилась широкая то ли рыба, то ли квасная тюря, заляпанная дегтем, плюхнулась на песок, взялась задыхаться...»<sup>19</sup>.

Иногда описание соотносится с полотнами художников: «Временами они (тучи, тучи) формировали полный кляп, затмевая июльское солнце брюхатостью своих очертаний, потом вдруг рассыпались по всему небу, подражая купидончикам Франсуа Буше, купающимся в апофеозе сияний». Передаваемый световой эффект не случаен, ибо картины художника называли «чувственными». Аксенову же важно обозначить «облачное виденье», чтобы отразить косвенным образом переживания героя (без прямого их обозначения)<sup>20</sup>.

Иногда встречаем и прямую реакцию: «острейшим и умнейшим взглядом оценил юношу», «при каждом взгляде на своего собеседника он вспыхивал нескрываемым восторгом». Подобные рефлексивные наблюдения также способствуют изобразительности описываемого. Образное описание поддерживается лексикой, выступающей в функции словесных сигналов, нарочитая разговорная лексика («брухастость») соединяется с возвышенной («апофеоз»).

Чувственные характеристики важны для обозначения состояния, прежде всего вымышленных персонажей второго ряда Михаила Земскова (Мишеля де Террано) и Николая Лескова (Николя де Буало), спешащих к Вольтеру «всем и так вроде бы ясно, что скажут, скажут на своих мифических конях, чтобы припасть к чьим-то туфелькам, поцеловать краешек платья, раствориться в любовном блаженстве», «с уверенностью и легчайшей наглостью предвкушали то, что еще сегодня предстоит им вкусить: взоры, воланы, восторг»<sup>21</sup>.

<sup>17</sup> Там же, с. 20.

<sup>18</sup> См. об этом: А.Х. Гольденберг. *Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя*. Москва: Языки славянских культур, 2013, с. 146.

<sup>19</sup> В. Аксенов. *Вольтерьянки и вольтерьянцы...*, с. 226.

<sup>20</sup> Там же, с. 183.

<sup>21</sup> Там же, с. 462; 23.

Имена героев косвенно указывают на происхождение из мелопоместных дворян. Они станут героями авантюрной линии, ибо выступают как секретные агенты, везущие послания от императрицы к философу. Именно их «зрительный образ» появился вначале и стал началом авторской рефлексии — «двое юношей в треуголках, натянутых на брови, мчатся по обледеневшей дороге — тата-тата-тата — они уже слились с конями, разбивают лужи замерзшие, закат над Северной Европой, на закате — тонкий месяц, все это такие видения Европы, и они скачут, скачут...»<sup>22</sup>.

Словом, возникает действительно картинное изображение, о чем автор свидетельствует в романе, представляя весеннюю темную картину, освещенную «лишь огромным бледно-зеленым небом с чеканным серпиком апреля». На ней располагаются «две фигуры, пребывающие в бешеном движении, ног у них не сочтешь, видно только, как вдребезги разбиваются замерзающие вдоль дороги лужи. Летят за ними хвосты, гривы и плащи, если глянешь сбоку. С той же позиции заметишь натянутые до бровей треуголки да младые гладкия подбородки. (...) Рьяны ноздри исторгают мятущийся пар»<sup>23</sup>.

Некая архаизация («позицыи», «гладкия», «натюральную романею»), становится указанием на то, что действие происходит в прошлом, точнее, в апреле 1764 года. Глаголы движения создают нужную для автора динамику и одновременно содержат установку на авантюрную ситуацию. Герои входят в другой мир, чуждый им географически, культурно, социально; мотив путешествия служит свидетельством сказанному. Сами авантюрные события являются дополнением к основному сюжету, обозначаясь специальной конструкцией: «Еще одно приключение произошло, когда миновали Ганау, Фульду, Саксен-Готу, Эйзенах и несколько княжеств мелких принцев, уже на границе герцогства Мекленбургского, то есть в северных краях, весьма близких к дестинации»<sup>24</sup>.

Одновременно с приключениями (драками, поединками, стычками) подробно прописывается механизм авантюрного поведения. Попав в Париж, в лавке *Au tres galant* на Севрской улице, герои переодеваются, обзаведясь «новым платьем и разными аксессуарами высокой моды»<sup>25</sup>. Впоследствии в зависимости от ситуации они надевают маски секретных агентов, дипломатов, опытных дуэлянтов, искусных любовников, свидетелей истории.

Очевидно, что форма исторического романа служит своеобразной оболочкой представления героев, автор постоянно стремится показать, как «картина превращается в роман», допуская условность описания: «Шумное дыхание, бой копыт и скрип сбруй завершают переписку пейзажного масла, то есть натюрморт на наших глазах и при наших ушах обращается в натюральную романею»<sup>26</sup>.

<sup>22</sup> В. Аксенов. «Квакаем, квакаем...»: Предисловия, послесловия, интервью. Москва: Эксмо, 2008, с. 181.

<sup>23</sup> В. Аксенов. *Вольтерьянки и вольтерьянцы...*, с. 12.

<sup>24</sup> Там же, с. 132.

<sup>25</sup> Там же, с. 40.

<sup>26</sup> Там же, с. 12.



Вместе с тем он не уклоняется от схемы классического романа, называя свое произведение «старинным романом» и сохраняя иллюзию вставками пояснительного свойства перед каждой главой. Сравним, например, с самым известным текстом XVIII века Г. Филдинга *История Тома Джонса, найденншиа*: «Глава I: Введение в роман, или список блюд на пиршества», «Глава II: Краткое описание сквайра Олверти и более обстоятельные сведения о мисс Бриджет Олверти, его сестре».

Интересно рассуждение Д. Лессинг, английской писательницы-фантаста, откликнувшейся следующим образом на произведение Г. Филдинга: «Эта страна каждый день похожа на восемнадцатый век, полный воров и авантюристов, негодяев и грабителей, обладающих поддельной жестокостью, соседствующими с морализирующими людьми»<sup>27</sup>.

К таким персонажам отнесем персонажей из второго ряда, кроме тех, кто возглавляется Барбароссой, представленного автором следующим образом — «авторитетный рыжебородый с рваной ноздрей», способный клыками прокусить кожу. Условность персонажа подчеркивается игрой с именем, повторяются слова общего корня — Краснобородый, то есть Красная Борода. Само прозвище использовано как нарицательное обозначение героя. Имя, которое христиане дали семье грозных морских разбойников и турецких адмиралов, затем регулярно повторялось в истории.

Налицо вводимый ассоциативный ряд и проявления авторской идеи, связанной с концепцией зла, выраженной в чертовщине, как отмечает Аксенов, результате «духовной революции, подготовленной энциклопедистами»<sup>28</sup>. Поэтому он нарочито использовал «криминальную среду, действующую в романе», введя подобие Пугачева. Однако в свойственной ему манере: через абсурдность, миражность, ощущение иллюзорности происходящего. Такова сцена появления Барбароссы и его шайки, где ключевым словом становится «авторитетный», использованное в антитезном значении: тот, кто пользуется всеобщим признанием, доверием, уважением, окажется бандитом и насильником.

В указанной сцене налицо фантазмагория: «Мародер-стервятник, растерзанный толпой, неожиданно оживает: «повисев под градом ударов на крюке, он тихо оочурился, а потом заполз под дубовую скамью, куда ему принесли бадью вчерашнего супу»<sup>29</sup>. Возникает ощущение иллюзорности, миражности, абсурдности происходящего действия и в то же время театрализации описываемого, как будто разворачиваются крупным планом сценки из какого-то спектакля или фильма: «домчались до нашей увертюры, ворвались в пейзаж померанского апрельского заката, чтобы в конце концов и его оставить за хвостами своих коней»<sup>30</sup>. К кинематографическим кодам отнесем и отсылку — «его аватары».

Фантазмагорический дискурс усиливается в дальнейшем повествовании, где появятся «гигантский призрак Сорокапуст», выступающий под именем алхи-

<sup>27</sup> Д. Лессинг *Воспоминания выжившей*. Санкт-Петербург: Амфора, 2008, с. 245.

<sup>28</sup> Там же, с. 192.

<sup>29</sup> Там же, с. 19.

<sup>30</sup> Там же, с. 24.



мика Карантце; фернейские черти, ведьма Флефье, Суффикс Встрк, Китаец Чван-Но, Лёфрукк, Мусульманин Эльфуэтл и припозднившийся Шут Гутталэн, то ли действующие лица, то ли плод воображения рассказчика Вольтера. Специальное пояснение содержится в отступлении, небольшом рассказе о замке Доттеринк-Моттеринк, «что на языке романа означает Дочки-Матери». Иронический дискурс как бы ведет повествование от одного эпизода к другому.

Стремление разъяснить происхождение событий в историческом поле проявляется упоминанием различных мест с авторскими пояснениями: «достигли Николя и Мишель приморского города Данцига, по-нашему Гданьска». Топонимика фиксируется, герои рассматривают «виды готического града, пока медленно цокали подковами по гладким булыжникам улицы Длуга». Хотя некоторые места очевидно придуманы автором, указывается городок Цукер-Цурюкер (словесная авторская игра продолжается).

Одновременно повествование локализуется во времени: апрель 1764 года; «вросшие в лед повозки недавней войны»), «о той же эпохе гласила большая картина Ватто в нижней зале», упоминается Семилетняя война, салоны, театральные представления, куртуазные отношения, книжные и музыкальные новинки, изобретение воздушного шара братьев Монгольфье. Аксенов говорит и о модных новинках в свойственной ему образной манере: «протянул ему через стол свою руку, как бы выпрыгнувшую из пены кружев»<sup>31</sup>. Образный характер носит также описание критически оценивающего себя в зеркале Афсиомского: «широкоплечего и еще не совсем жирного, в бархате с золотым шитьем и галунами, с генеральскими вальграпами и ольстрами»<sup>32</sup>.

Историческое поле образуют множественные упоминания других исторических лиц — Корнеля, Расина, Дидро, Марко Поло, Ньютона, А. Сумарокова, Людовика XV, императрицы Елизаветы, Петра III, Нарышкина, Григория Орлова. Обычно они звучат в разговорах, их функция характерологическая, они используются для обозначения места и времени действия.

Аксенову важно закрепить косвенную документальность романа, показать, что придуманные им герои являются частью истории, «важным историческим моментом». «Отчаянно правдивую историю» сам Аксенов подтверждает в своих интервью. Он говорит, что знакомился с самым разным материалом, перепиской Вольтера и Екатерины Второй, дневниками последней, исследованиями, из которых черпал сведения об эпохе, деталях, именах, выражениях, литературных отношениях.

Центральное событие — сцена встречи Вольтера и Екатерины II придумана автором, ибо в жизни персонажи не встречались, таким образом обязательная для исторического романа действительно бывшая ситуация вымыслена. Именно одна из таких бесед составляет кульминацию: «Приближался решительный момент, содержавший весь смысл задуманного Екатериной диалога»<sup>33</sup>. Среди заданных тем — рассуждения о времени, добре и зле. Готовясь к разговорам

<sup>31</sup> Там же, с. 306.

<sup>32</sup> Там же, с. 32.

<sup>33</sup> Там же, с. 308–309.

«безукоризненный вельможа» свои соображения вносит в «альбум». Автор общается: «Итак, начинается филозофическая дискуссия, коя будет излагаться в виде излюбленного нашим центральным человеком жанра драматических диалогов. Впрочем, автор возьмет на себя смелость время от времени вторгаться с кое-какими параграфами своего излюбленного жанра укоснительного повествования»<sup>34</sup>.

Коллизия вымышленной встречи выводится условной ситуацией, она происходит на острове Отец, где-то в Балтийском море. Здесь и встречаются будущие участники. Внешне нейтральное начало восьмой главы обозначает содержание будущего разговора: «Глава восьмая, в коей Вольтер знакомит барона Фон-Фигина и генерала Афсиомского со своими взглядами на российские отчины, равно как и на черных рабов в Америке». Далее вновь следует пояснение: «Очередная беседа *Остзейского кумпанейства* — как стали уже именовать сию встречу в замке и в окрестностях — была проведена в самом тесном кругу, естли так лъзя высказаться о треугольнике»<sup>35</sup>.

Использованный архаизованный оборот («есть ли так лъзя») не затеняет скрытой аллюзии, на что указывает другое выражение, «была проведена в самом тесном кругу». Как известно, в 1945 году на Ялтинской (Крымской) конференции глав ведущих стран шел разговор о послевоенном устройстве и разделе мира.

В эпизоде обозначены участники: «три персоны, барон Фон-Фигин, генерал Афсиомский и всемирный филозоф де Вольтер, засели в библиотеке замка за четырехугольным столом мореного дуба. Каждый из них занимал свою сторону стола, четвертая же сторона осталась свободной»<sup>36</sup>. Сам же Вольтер полагает, что «речь пойдет об отмене крепостного права в России», этому и посвящены его основные рассуждения в данной главе.

Как и главный герой, участники собрания стремятся «стать равнобедренными вершителями Истории», «свидетелями истории» и готовятся к мероприятию. Правда, опять-таки в свойственной автору игровой манере: «Очерчен круг важнейших вопросов, кои следует обсудить для пользы народов и царствующих семей. Государыня также намерена поднять ряд философских и исторических тем. Ее интересует, в частности, мнение Вольтера о театре всемирной истории: что это, работа искусного драматурга или нелепый и кровавый балаган?»<sup>37</sup>.

Косвенная документализация обозначается разными реалиями, упоминание о том, что «только что Балтийское море поглотило на шестьдесят тысяч ефимков картин, купленных Вами в Голландии, а Вы уже приказываете привезть картин из Франции на четыреста пятьдесят тысяч ливров» говорит о страсти русских императоров формировать собственные коллекции в Эрмитаже.

Значимым приемом создания исторического дискурса становится лексика. Как уже отмечалось, автором последовательно проводится нарочитая архаиза-

<sup>34</sup> Там же, с. 355.

<sup>35</sup> Там же, с. 298.

<sup>36</sup> Там же, с. 298.

<sup>37</sup> Там же, с. 91.

ция в виде отдельных слов и выражений: «филозофом», «библиотеки», «паки»; «решил не торопиться и появиться на бастионе в полном сиянии своего спокойствия», «в самом начале сего повествования хочу обратиться к вам, персоны читающего сословия». Аксенов часто допускает иноязычные вкрапления в своих произведениях, на сей раз в основном из французского, немецкого и английского языков. Иногда они даются без перевода или перевод приводится в скобках «эстафеты» (*les estafetes*), Среди других вкраплений «афрон», «коэнсидансы», «эппенопля», «савуар-вивр» (*savoir vivre*), «гельды», «папиры».

По ходу развития действия даются пояснения: «в вольном штадте или мясте», «на мой собственный суд и правож» — авторское словообразование (от глагола «править», в данном случае значение иное — ‚вершить суд‘). Иногда смысл становится ясным из контекста: «едва не получился афронт». Разнообразная лексика выполняет роль своеобразных регистров, указывающих на исторический контекст, позволяющих вывести характеристику персонажей и дать оценку (обычно с этой целью используется сниженная или современная лексика — «прикид», «братва»).

Третьей структурной особенностью романа является использование элементов филологического романа, автор сообщает, что «приближается развязка», стремится «рассказать в эпилоге также о том, как сложилась и вне романа судьба наших любезных — и не очень — персонажей»<sup>38</sup>. Указывается и на организацию действия: «повесть сия уцелела, лишь слегка заехав в не совсем реальное отклонение». происходит и игра отдельными тропами («метафорически говоря», «сказ наш прохаживается нынче тихими стопами»). Принцессы (героини второго плана) выказывают осведомленность в современных новинках, одна из них «чувствуя себя подлинной героиней нарождающегося романтизма» и будущего романа заявляет: «Надо сделать так, чтобы наши уноши нас похитили! И увезли на какие-нибудь острова!»<sup>39</sup>.

Речь Фон Фигина представляет собой образец словесной игры, в которой проявляется филологический дискурс: «Когда ешь пирожное, сладко говорить и про небо, и про нёбо: русская фонетика их сблизает»<sup>40</sup>. Постоянные для дискурса Аксенова интертекстуальные связи проявляются в упоминании среди Санкт-Петербургских пациентов Земского, Шерер и Курагина, скрытых цитированиях («Плоть моя, иль ты приснилась мне?»).

Элементы филологического романа проявляются также в нарочито книжном описании: «Вот так иной раз получается в реалистической литературе: благоухает ароматами летняя культура ботаники, целомудренно светятся на солнце обнаженные мраморы увековеченных тел, поют наперебой птицы, красавицы звука...»<sup>41</sup>.

В повествовании постоянно указывается на творческий процесс, хотя и не так подробно, как скажем, в романе *Редкие земли*: «Далее от изысков слога мы

<sup>38</sup> Там же, с. 476.

<sup>39</sup> Там же, с. 218.

<sup>40</sup> Там же, с. 377.

<sup>41</sup> Там же, с. 342.

переходим к суровой необходимости вести повествование». «Вот уж круглый месяц, как герой нувели»...<sup>42</sup>.

Аксеновым поддерживается традиционное для филологического романа постоянное присутствие автора в произведении («сказав, как в романах пишут»), хотя элементы биографии не столь явно рассеяны по текстовому пространству, как, в том же упомянутом романе *Редкие земли*. Обычно присутствие проявляется не в прямом, а в косвенном виде (в отмеченных нами обращениях к читателю типа: «ранняя весна, судари мои, глубокий морозный закат», «запомни, читатель!»)

Свою очередную роль, в данном романе, автор определяет следующим образом: «Ну что ж, нам-то, сочинителю, то есть мануфактурщику бумажного товара, спешить некуда, если уж заехал в восемнадцатое столетие, в раннюю весну 1764 года; так что давайте по порядку»<sup>43</sup>.

Возникающая жанровая многоголосица, соединение повествования из элементов исторического, авантюрного и философского романов обуславливаются установкой на театрализацию повествования. Именно структурные особенности произведения обуславливают его сценическое устройство, покадровое расположение эпизодов, подчеркнутое графическим отделением внутри каждой главы, переходы фиксируются: «мы покинули сию историческую сцену».

Отмеченный выше авторский замысел, направленный на создание театральной обстановки проявляется в виде пояснения к первой главе: «Глава первая, в коей картина превращается в роман, пустынные берега в парижскую Масленицу, портрет Вольтера в живую персону, театрализованный скандал в триумф, трезубец Нептуна в объятия Морфея». Ироническая реплика показывает, что представление развернется далее. Оно и начнется с мотив переодевания, подмены, когда императрица Екатерина, выступающая под видом барона Фон-Фигина, вступит в действие. Мотив встречи обозначит отношения: «Под его рукой неведомо как оказалось гладкое бедро»...<sup>44</sup>.

Как отмечает сам Аксенов: «...Тогда очень увлекались маскарадами, была странная такая вещь — андрогинность петербургского двора. Екатерина... безумно любила переодеваться».

В самом романе встречаем следующее описание визуального свойства: «возник величественный старик в мелкозавитом, чуть не до пояса, парике, в расшитом серебром красном камзоле. Потрясая жесткими седыми бровями, он явил собой чуть ли не полководца эпохи Великого Короля; хотя был, разумеется, всего лишь дворецким.

Тому виною андрогинические поползновения, что пронизали все наше общество. Посмотри вокруг, мы сплошь и рядом видим маскулинизацию женщин и феминизацию мужчин. Подумай сам, дамы скачут верхом в рыцарской позиции, а часто и в военных мундирах, употребляют нюхательный табак и играют на бильярде, ну а мужчины, о них и говорить нечего: носят парики наподо-

<sup>42</sup> Там же, с. 150; 206.

<sup>43</sup> Там же, с. 13.

<sup>44</sup> Там же, с. 177.

бие дамских укладок, кружева на груди и рукавах, банты, атласные штанишки и туфли на высоких каблуках, более того, украшают себя драгоценностями»<sup>45</sup>. «Даже простые солдаты пестуют свои длинные косы, смазывают их салом и посыпают пудрой»<sup>46</sup>.

В данном случае речь снова идет о косвенной документации, в то время театрализация становилась способом самовыражения, об этом подробно рассказывает Афиомский, своеобразно представляя Екатерину. Карнавализация поведения и переодевания позволяли на время поменяться ролями, похожую функцию выполняли театр и литература, где сценарий завоевания любовного партнера посредством переодевания стал общим местом.

Во время собрания и обсуждения знаковых временных проблем надевшая маску посланника барона Фон-Фигина героиня меняется: «Внешность его, как и внутреннее состояние его собеседника, преобразилась. Исчезла нередкая в его облике игривистая смазливость, некий не вполне сурьезный секрет сродни венецианскому маскарладу. На Вольтера смотрел суровый солдат-вождь, готовый к любому повороту судьбы»<sup>47</sup>. Сравнение с Александром Македонским дополняет описание.

Вольтер также надевает образную личину: «Правой ладонью он сделал себе крышечку над бровями, и ему казалось, что он прячется весь под этой крышечкой». Продолжая разговор, Вольтер: «вышел из-под своей правой ладони»<sup>48</sup>.

Маску казака Эмиля носит упомянутый выше фельдмаршал Барбаросса. Мотив встречи обозначает его первое появление в трактире «Лион Д'ор» (*Золото льва*), потом стычка происходит на границе герцогства Мекленбургского, где появляется «казак Эмиль собственной персоной, толико в маске!», «некий беглый российский каторжник, числимый в списках тайной экспедиции под кличкой Страшун».

В его описании постоянно повторяются такие детали как рыжая растительность, рваная ноздря и выступающие из-за верхней губы два клыка, они позволяют идентифицировать личность. Личины оказываются разные: «постылая харя», авантюрного господина по кличке Казак Эмиль, который, сказывают, вот-вот себя объявит убиенным царем Гольдштайном, «государственный преступник, коего в сих местах именуют Казак Эмиль», претендующий на то, чтобы именоваться Петром Третьим и свергнуть Екатерину. Очевидно, что маска выступает как константа персонажного набора, выполняя, прежде всего характерологическую функцию. Обретение разных личин оказывается необходимым, чтобы выразить сюжетные ситуации.

Несомненно, каждый персонаж играет свою роль, о любовных отношениях Михаила и Николая с курфюстиночками говорится следующее: «и играют они с нами такую игру, меняются ролями»<sup>49</sup>. «Знаешь, Михаил, сдается мне, что курфюрстиночки нас дурачат», — вдруг высказался Николай. В диалоге геро-

<sup>45</sup> Там же, с. 410.

<sup>46</sup> Там же, с. 411.

<sup>47</sup> Там же, с. 309.

<sup>48</sup> Там же, с. 159.

<sup>49</sup> Там же, с. 175.

ев ситуация проявляется: «Выходит, нами они просто играют, как марионетками, так? Или вроде каких-нибудь Кандидов каких-нибудь литературных, то есть нежизненных персонажей, в нас усматривают, так?» (наречие подчеркивает высказывание). Как отмечают шапероны, также проясняющие сказанное, героиня «вполне могли бы могла себе спокойненько убежать куда-нибудь на Корсику с каким-нибудь авантюристическим Николаем» (содержится косвенная характеристика)<sup>50</sup>.

В повествовании встречается и другая эмоциональная характеристика: «О, этот Мишель, этот божественный шут, я его обожаю, я его боготворю!»<sup>51</sup>. Правда, дальнейшего развития этот образ практически не получит, образ короля на час не сложится. В перечислительном порядке, без развития в сюжетном дискурсе он просто приобретет в Эпilogue свою характеристику: тот великий затворник, кому «случилось быть в молодости конфидантом великого Вольтера и негласным фаворитом Ея Императорского Величества»<sup>52</sup>.

Отставной екатерининский генерал Михаил Земсков получит титулы барона Оттецкого и Анштальтского и станет гениальным целителем. Закончит свою императорскую службу и «известный в прошлом боевой екатерининский генерал Николай Лесков, маркграф Бреговинский». Поскольку та, которая на острове Михаил представлял со столь неповторимой куртуазностью, велит им пребывать теми, кто они есть, «ибо секретственные машкерады не всегда способствуют становлению личностей»<sup>53</sup>. Неотразимость героя сохранится как его атрибутивный признак и станет причиной его смерти. «Там он стоял один у стены, бледный и, как он прекрасно понимал, неотразимый»<sup>54</sup>.

По своей основной роли молодые герои, как и их руководитель, генерал-аншеф Афсиомский Ксенопонт Петропавлович, известный в Европе под именем Конт де Рязань являются авантюристами. Характеристика Афсиомского проявляется по ходу повествования в авторских комментариях и пояснениях, отражая именно масочность его поведения: «воин и надежнейший агент, путешественник столь основательный, что снискал себе репутацию «Марко Поло Российского», писатель утопий и авантюрист, светский лион и немножко бандит, как всякий контрбандит»<sup>55</sup>. Любовник — авантюрист и авантюрист своего времени становятся его главными характеристиками.

Первое появление Екатерины на «большом русском корабле» организуется в текстовом пространстве в виде мизансцены: «главной персоной всего действия был изрядно молодой, то есть все же не первой молодости, офицер, одетый не совсем по уставу». «Молодой человек скакнул на твердую землю, сбросил маску, явив вполне приятное и светлое лицо, и раскрыл вельможе свои объятия»<sup>56</sup>.

<sup>50</sup> Там же, с. 425.

<sup>51</sup> Там же, с. 121.

<sup>52</sup> Там же, с. 481.

<sup>53</sup> Там же, с. 481–482.

<sup>54</sup> Там же, с. 496.

<sup>55</sup> Там же, с. 32–33.

<sup>56</sup> Там же, с. 143.



Рольевым указателем на участие в действии (представлении) становится деталь, надеваемые героями парики. Таково появление Афсиомского: «этот не очень-то уже русский господин в немного длинноватом парике, но зато в исключительно модных очках и с первым томом *Энциклопедии*<sup>57</sup>.

Надевание героем парика обозначает переход к действию, упоминаются старомодные, парадные, капитанские парики, указывающие на их владельца. Не случайно велящий называть его «лейтенант-коммодором, бароном Федором Августовичем Фон-Фигиным. Фон-Фигин» заявляет: «Мой чин здесь просто для секретного машкераду»<sup>58</sup>.

Постановочность изображаемого проявляется также в расстановке персонажей: «Вольтер решил развить перемену, то есть разрушение мизансцены»<sup>59</sup>. Образующийся «центр мизансцены» обозначается шрифтом (курсивом), в нем прописываются все действующие лица. Их реплики также выделяются: «Карантце (завихряет Мишу в клоунадном кошмаре)». Иногда автор указывает на характер подачи речи героев как обычно происходит в случае театральной ремарки: «Он прервал монолог, очевидно ожидая реплики своего «чудовища». «Посредине сего места встреч шумел ветвями Вольтер»<sup>60</sup>.

В романе также встречаются указания на совершаемые действия: «усмехнулся», «улыбнулся», «вскинулся». Они попадают как краткие, так и развернутые: «отмахнулся веселым жестом», «пробуравил взглядом». Таким образом перед нами выстраивается типично сценическое поведение с переодеванием, игровыми позами, театральными жестами и мимикой, авторскими ремарками.

Сам автор смотрит с расстояния (как участник на сцене), так обычно происходит в текстовом пространстве всех его романов: «Не все подробности этого дела нам известны (как не известны они, боюсь, никому)», «как раз в этот момент», «случилось это». Очевидно, что содержится призыв к участию в немедленном действии, иногда словесный и визуальный ряд смыкаются: «По завершении этого продолговатого абзаца граф продемонстрировал превосходную дипломатическую улыбку и подумал»<sup>61</sup>.

Театральный дискурс проявляется также через описания разных праздников, например, Марди-Гра, то есть Масленицы, когда «любая швейка, а уж тем паче модистка, чувствовала себя сегодня героиней карнавала»<sup>62</sup>. «Креолы отменной красоты» дают представление потешные. «Мощная, как океанский поток, мелодия с подскоками ритмических волн тащила толпу подплясывать и подхлопывать в ладоши»<sup>63</sup>. Не удерживается и герой, запевающий свою песню. Она выводится в своем текстовом пространстве (эпизоде).

<sup>57</sup> Там же, с. 33.

<sup>58</sup> Там же, с. 103.

<sup>59</sup> Там же, с. 311.

<sup>60</sup> Там же, с. 547.

<sup>61</sup> Там же, с. 80.

<sup>62</sup> Там же, с. 40.

<sup>63</sup> Там же, с. 43.



Сложное и многогранное повествование обусловило использование разных жанровых систем: авантюрного, исторического и филологического романов. Элементы форм переплетаются между собой, чтобы отразить бурный процесс формирования светского общества и зарождения новых форм словесности. Политический диалог «вкуче с философскими дигрессиями», «куртуазными диалогами» проявился в особом сценическом устройстве романа и позволил автору своеобразно представить «век тотального маскарада», когда игровая составляющая не исключала процесс закладывания философских основ будущего мира. В центре повествования окажутся личные отношения, небесная любовь к Государыне, которую персонаж пронесет через всю свою жизнь.

## Литература

- Аксенов В. *Вольтерьянки и вольтерьянцы*. Москва: Эксмо, 2004.
- Аксенов В. «Квакаем, квакаем...»: предисловия, послесловия, интервью. Москва: Эксмо, 2008.
- Гольденберг А.Х. *Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя*. Москва: Языки славянских культур, 2013.
- Лессинг Д. *Воспоминания выжившей*. Санкт-Петербург: Амфора, 2008.