

ПАРОДИЙНЫЙ УТОПИЗМ ВАСИЛИЯ АКСЕНОВА ("Затоваренная бочкотара" и "Поиски жанра")

Что ни говори, а фактически первым опубликованным в советской периодике постмодернистским по своей стилистике произведением была повесть В.Аксенова "Затоваренная бочкотара" (напомню, что и поэма Венедикта Ерофеева, и "Школа для дураков" Саши Соколова, и "Пушкинский дом" Андрея Битова оставались до конца 80-х достоянием сам- и тамиздата). Показательно также и то, когда была написана эта повесть: в 1968 году, то есть фактически одновременно с вышеупомянутыми классическими для русского постмодернизма текстами. Чем замечательна эта повесть? Не только непривычной для тогдашней прозы стилистической раскованностью, хотя и ей, конечно, тоже. Однако гораздо важнее иное: принципиально новое осмысление советского утопического дискурса.

Как известно, для постмодернизма в высшей степени характерно релятивизирующее и анти-иерархическое отношение ко всем сколько-нибудь авторитетным дискурсам. Соцреализм эстетически оформил, превратив в (ложно) классический миф, тот утопический метадискурс, который в свою очередь образовал идеологический и ценностный фундамент советской цивилизации. В плане поэтики иронические игры с этим метадискурсом, собственно говоря, начинаются уже в 60-е годы, в так называемой "молодежной" прозе, подорвавшей авторитарный стиль неофициальным словом, сленгом, исповедальностью, еще робкими, но все же сомнениями в общеобязательных истинах последней инстанции¹. Более радикальный характер демифологизирующая ирония носила в прозе, изначально не предназначавшейся для публикации — таковы "самиздатские" и "тамиздатские" тексты Абрама Терца, Юза Алешковского, Владимира Марамзина или Александра Зиновьева, отличающиеся не только идеологическими (как, допустим, у Александра Солженицына, Василия Гроссмана или Лидии Чуковской), но и прежде всего "стилистическими разногласиями" с Советской властью, иными словами — попытками иро-

нического подрыва дискурса вместо смены идеологических акцентов в рамках неизменного дискурса. Симптоматично, что авторы, генетически близкие молодежной прозе, но отличающиеся склонностью к иронии и стилистической раскованности, прежде всего, такие, как Василий Аксенов, Владимир Войнович, Фазиль Искандер, Владимир Высоцкий или Михаил Жванецкий – также неизбежно “заступают” за границы идеологической лояльности и в 70-80-е годы лучшие свои произведения вынуждены публиковать либо за границей, либо в “самиздате” (в том числе и магнитофонном).

В сущности, вслед за Эдит Клоус, автором книги “Русская экспериментальная проза. Спротивление идеологии после утопии” (1993), резонно говорить о единой мета-утопической тенденции, иронически обыгрывающей и деконструирующей утопический дискурс. Эта тенденция вбирает в себя такие произведения, как, например, “Любимов” Абрама Терца и “Ожог”, “Остров Крым” Василия Аксенова, “Зияющие высоты” Александра Зиновьева и “Москва 2042” Владимира Войновича, “Синенький скромный платочек” Юза Алешковского и “Кролики и удавы” Фазилия Искандера. Как доказывает исследовательница, тенденция эта отмечена целым комплексом таких постмодернистских качеств, как фикционализация истории, размывание границ между элитарным и массовым искусством, подрыв с помощью пародии традиционной в русской литературе власти писателя над читателем, создание повествовательных структур, основанных на семиотической игре, нацеленной не только против утопического сознания, но и против всякого монологаизма вообще, выражающей скептицизм по отношению к любым идеологическим “единствам” (totalities)².

В высшей степени эти черты характерны и для поэтики Василия Аксенова.

Стилистика “Затоваренной бочкотары” открыто пародийна: в самом деле, каждый её герой в утрированном виде воспроизводит некую типовую модель соцреалистической литературы (сельская учительница, бравый моряк, пенсионер-активист, он же сутяга; советский ученый – лучший друг народа Халигалии, забубенный поклонник Есенина, старушка – научная подвижница) с соответствующей языковой палитрой. Причем, сны этих героев представляют собой пародийные сгущения целых ответвлений соцреализма, эксплуатирующих эти образные модели.

Так, сны Вадима Афанасьевича — это “политический роман-фельетон-разоблачение язв империализма”: “Кривя бледные губы в дипломатической улыбке, появилась Хунта. На ногах у нее были туфли-шпильки, на шее вытертая лисья горжетка. Остальное все свисало, наливалось синим. Дрожали под огромным телом колосса слабые глиняные ножки”³. Героически-производственную советскую литературу про “ветер дальних странствий” пародируют сны Глеба Шустикова: “Входит любимый мичман Рейнвольф Козьма Елистратович. Вольно! Вольно! Сегодня манная каша, финальное соревнование по перетягиванию канатов с подводниками. Всем двойное масло, двойное мясо, тройной компот. А пончики будут, товарищ Мичман? Смирно!” (46). Отчетливые интонации “молодежной” прозы звучат в речевой зоне педагога Ирины Валентиновны Селезневой: “Помните, у Хемингуэя? Помните, у Дрюона? Помните, у Жуховицкого? Да ой! Нахалы какие, за какой-то коктейль “Мутный таран” я все должна помнить. АВ сверху летят, как опахла, польские журналы всех стран” (17). Причем не только в снах, но и в собственно повествовании каждый герой предстает в определенном, “цитатном”, стилистическом ореоле: в повести, в сущности, отсутствует не-чужое слово. Даже нейтральные, казалось бы, описания все равно несут на себе отсвет стилизации и так или иначе соотносятся со словом персонажей: “Течет по России река. Поверх реки плывет Бочкотара, поет. Пониз реки плывут угри кольчатые, изумрудные, вьюны розовые, рыба камбала переливчатая...” (3). Симптоматично, что даже броские авторские эпитеты, относящиеся к бочкотаре: “затоварилась, говорят, зацвела желтым цветом, затарилась, говорят, затюрилась!” (65) — демонстративно, с помощью эпиграфа, определяются как цитата из газет. И, наоборот, идущий по росе Хороший человек — постоянный образ снов каждого из персонажей — своеобразная, хотя, вероятно, и неосознанная мечта утопического дискурса, у каждого из персонажей приобретает свой, специфический облик: от Блаженного Лыцаря из сна лаборантки Степаниды Ефимовны до “молодой, ядерной Характеристики” (33) из сна старика Моченкина. Интересно, что в финале повести и сам безличный повествователь сливается со своими персонажами в единое “мы”: “Володя Телескопов сидел на насыпи, свесив голову меж колен, а мы смотрели на него <...> “Пошли”, — сказали мы и подпрыгнули с перрона

<...> Мы шли за Володей по узкой тропинке на дне оврага <...> и вот мы увидели нашу машину, притулившуюся под песчаным обрывом, и в ней несчастную нашу, поруганную бочкотару, и сердца наши дрогнули от вечерней, закатной, улетающей нежности” (66-67). Эта трансформация, с одной стороны, может также быть интерпретирована в контексте социалистической утопии – формирование Мы всегда было её важнейшим этапом. Значимо в этом смысле и финальное “перевоспитание” героев: забулдыги Володи Телескопова (“мы не узнали в нем прежнего бузотера” – 66), а также старичка Моченкина, отправляющего письмо во все инстанции “Усе мои заявления и доносы прошу вернуть назад” (66); – а также явление уезжающего прочь врага с сигарой и в пунцовом жилете, в котором каждый из персонажей опять-таки узнает своего персонального недруга: от Игреца до сеньора Сиракузерса; и венчающий повесть “последний общий сон” про Хорошего Человека, который “ждет всегда” также может быть понят как знак утопического морального апофеоза. С другой стороны, здесь не трудно увидеть характерный пример постмодернистской интертекстуальности, размывающей границу между “своим” и “чужим”, лишающей автора каких бы то ни было преимуществ перед его персонажами.

На мой взгляд, именно этот, последний аспект оказывается особенно существенным, поскольку он придает новый смысл пародийной стилистике повести. В сущности, уравнивание автора с пародийными персонажами подчеркивает собственно литературную природу этих персонажей. Они не репрезентативны по отношению к реальности: это чисто языковые модели, симулякры, созданные советским дискурсом. Недаром, помимо Глеба Шустикова или старика Моченкина, в повести участвуют такие персонажи, как, например, Романтика или же Турусы на колесах, Хунта или Характеристика. Автор – не как биографическое лицо, а как элемент литературной структуры – находится в той же плоскости: он тоже живет в языке, и для него литературность адекватна форме существования.

Отсутствие репрезентативности полностью трансформирует сам утопический дискурс. Под пером Аксенова советская утопия превращается в разновидность детской сказки⁴. Бочкотара приобретает черты волшебного существа, ведущего за собой случайно собравшихся персонажей в тридешатое царство (как

пишет в своем письме Володя Телескопов, “едем не куда хотим, а куда бочкотара наша милая хочет” — 53). Перипетии путешествия героев тождественны сказочным испытаниям. Причем, показательно, что каждое испытание завершается тем, что бывшие недруги мирятся со странствующими героями на почве любви к бочкотаре. Иначе говоря, происходит характерное для сюжета волшебной сказки завоевание враждебного пространства с помощью сугубо нравственных качеств. Финальный пункт путешествия город Коряжск, в котором проклятые бюрократы забракует любимую всеми бочкотару, напрямую ассоциируется с Кошечевым царством — так, скажем, поезд, в котором уезжает главный злодей в пунцовом жилете, рисуется как “желтая с синими усами, с огромными буркалами голова экспресса” (65). Постоянные же сны персонажей создают особого рода сказочный хронотоп, в котором возможно все, любое чудо в порядке вещей. Все это, в совокупности с игровой стилистикой повести, создает сказочную атмосферу повести⁵.

Известно, что сказка возникает на руинах мифа, переосмысливая сакральные мотивы в чисто игровом, фантастическом плане — как небылицу, как художественный вымысел. В сущности, тот же процесс происходит и в повести Аксенова. Он фактически расколдовывает советский утопический миф, превращая его в литературный, а не жизненный текст. А раз так, то элементы этого текста подчиняются только законам литературной игры. Свободное, ничем не скованное взаимодействие входящих в этот текст симулякров и создает тот игровой эффект, который определяет художественную тональность всей повести. Вот почему “Затоваренная бочкотара” решительно сопротивляется каким бы то ни было аллегорическим прочтениям — в ней на первом плане именно поэзия игры, радость литературной самодостаточности. По сути дела, Аксенов одним из первых обнаружил, что советский дискурс нереален, следовательно, с ним нет нужды полемизировать, противопоставляя ему иные дискурсы. С ним можно просто играть, баловаться, как с любой литературной моделью. (В скобках замечу, что незадолго до Аксенова путь сказочной деконструкции социалистической утопии был намечен Абрамом Терцем в повести “Любимов” (1962-63)).

Существенная разница между утопической и сказочной традициями состоит не в комбинации мотивов (утопические мо-

тивы присутствуют и в сказке), но в отношении этих мотивов к предполагаемой “реальности”. Утопия всегда предлагает программу её преобразования для достижения всеобщего счастья. Сказка же рисует финальное благополучие как заведомо фиктивную реальность. Не случайно В.Я.Пропш определял сказку как “нарочитую и поэтическую фикцию”⁶. Сказочное чудо не требует веры – оно предполагает лишь способность к фантазии. “Исповедальная” проза 60-х, литературная alma mater Аксенова, во многом еще была пронизана верой в утопическое преобразование жизни. Откровенная деконструкция утопического дискурса в сказочный – безусловное проявление кризиса этой веры, “делегитимизации” последних версий советского дискурса, таких, например, как “социализм с человеческим лицом” или “ленинский социализм” (замечу, кстати, что “Затоваренная бочкотара” была опубликована в марте 1968 года, то есть за пять месяцев до Пражских событий, обозначивших окончательное поражение оттепельной модернизации). Как скажет в позднейшем интервью сам Аксенов: “... единственное, на что еще можно рассчитывать – это чудо. Для надежды нет логических оснований”⁷.

Как своеобразное продолжение “Бочкотары” может быть прочитана гораздо более поздняя повесть Аксенова – “Поиски жанра” (1978). На это сопоставление наводит не только сюжет странствий, но и, в особенности, сказочная профессия главного героя – Павла Дурова. Он – волшебник. Однако если в повести 68-го года сказочность объединяла персонажей и автора-сочинителя небылиц, то в повести 78-го года стержнем сюжета становится *публичное одиночество* волшебника, не востребованность его ремесла. Симптоматично и то, что “Поиски жанра” начинаются и кончаются путешествием героя в царство смерти: сначала Дуров, ночуя на аварийной площадке ГАИ, вторгается в мирную беседу “жертв автодорожных путешествий со смертельным исходом” (219), а в финале, сам погибнув под горной лавиной, просыпается в Долине чудес. В сущности, так оживает окаменевшая в сюжете сказочных странствий семантика путешествия в царство смерти⁸. Но в “Затоваренной бочкотаре” – что характерно – эта семантика отсутствовала совершенно, ее полностью вытеснял утопический архетип поисков счастья, мечты о Хорошем человеке. В “Поисках жанра” утопические мотивы возникают *только и исключительно* в связи со

смертью. Так, после разговора со жмуриками на площадке ГАИ Дурову снится сон о “чудесной поре жизни, которая то ли была, то ли есть, то ли будет <...> Все три наши печали, прошлое, настоящее и будущее, сошлись в чудесную пору жизни” (220). А буквально реализованное “послесмертие” предстает как воплощенная мечта о счастье: “Воздух любви теперь окружал нас, заполняя наши легкие, расправляя опавшие бронхи, насыщал кровь и становился постепенно нашим миром, воздух любви” (324).

Странствия Дурова, ищущего свой жанр, удваиваются в повести вставными эпизодами — “сценами”, в которых не то сам Дуров, не то его двойник- автор представляют “жанр” изнутри. В этих “сценах” волшебный “жанр” прямо отождествляется с изнанкой литературного творчества (что есть рифма в прозе, медитация артиста, работа над романом в Венеции и т.д.): таким образом, разговор о “жанре” превращается в автометаописание. Характерно, например, что в “сцене” о рифме автор то и дело рифмует, а в Венеции работает над романом о том “как я работал над романом в Венеции” (291)⁹.

В измерение поисков “жанра”, поисков чуда входят и многочисленные персонажи повести. Причем, входят не как объекты дуровских манипуляций, а как вполне самостоятельные творцы. Все они руководствуются в своих поступках не практической, а фантастической, подчас сугубо художественной логикой. Как “золотоискатель” Леша Харитонов, воплотивший мечту о поездке из Тюмени на море — в «чудо на колесах», автомобиль, собранный на свалке. Как Маманя где автостопом, а где и пешком пересекающая всю Россию, чтобы помирить дочку с мужем. Причем литературный артистизм Мамани подчеркивается такой, например, характеристикой этого персонажа: “Так она обыкновенно бормотала, и каждое словечко в ее несурезице играло для нее, будто перламутровое, в каждом по сто раз повторенном, видела она какую-то особую зацветку. Маманя любила слова. В этой тайне она и самой себе не признавалась” (256). В этом контексте и эвфемистически переданный мат слесаря Ефима Михина звучит как сложно аллитерированная авангардистская заумь. Поэтический импульс под оболочкой казенных слов движет и Алкой-пивницей, разыскивающей своего непутевого возлюбленного, который в свою очередь, любя и желая ее, иррационально от нее уходит, и, в конце концов, уплывает в холодное море, причем его финальный монолог

произносится в технике потока сознания. Случайно встреченный лабух оказывается музыкантом из оттепельных джаз-сейшн (что для Аксенова абсолютный эквивалент поэзии). А курортная знакомая Дурова вполне профессионально оживляет подбитого нырка – то есть опять-таки совершает чудо. Этот ряд примеров можно длить и множить. Причем, здесь случайные персонажи, во-первых, не только воспроизводят готовые образцы социалистического масскульта, но и, как правило, вопреки им ищут свой собственный поэтический “жанр”. Во-вторых, даже и творчество в рамках заготовленных клише (как у лейтенанта Жукова или Алки-пивницы, например) не вызывает у Дурова высокомерного отстранения: и это тоже способ поисков “жанра”. Дуров может как бы “прислоняться” к чужому творческому импульсу, например, завершая рушащуюся на глазах мечту Леша Харитонова явлением “розового айсберга” среди теплого моря, либо покупая любительское стихотворение, которое подтолкнет его к поездке в Долину – однако по-прежнему он не находит своего *собственного* жанра, своего чуда, которое бы смогло оправдать его поиск.

Причины этого расхождения внятно не артикулируются. Они носят в повести скорее чисто метафизический, чем социальный или психологический характер. Так весьма существенным представляется возникающий в первой главе образ пространства: “Меня сейчас уже волновала не разбитая машина, не мужское достоинство и не продолжение пути, а *некоторая дырчатость пространства. Я вдруг стал обнаруживать вокруг прорехи, протертости, грубейшее расползание швов*” (205 – курсив мой, М.Л.). Это описание может служить мотивировкой фрагментарной разорванности повествования. Но не только.

“Жанр”, в истолковании Дурова, нацелен на “чудо массового доверия, раскрытия” (310) – что прямо ассоциируется со сновидением на площадке ГАИ и откровениями “послесмертной” Долины. Однако, совершенно противоположную – отчуждающую – семантику воплощает важнейший символ повести: Джоконда, закрывающая ладонью свою знаменитую улыбку от Аркадиуса. Вот – чудо, *возможное* в расползающемся пространстве:

“Боль наполнила грудь и живот Аркадиуса. Боль и смятение держались в нем те несколько минут, что он шел мимо портрета. Он понимал, что ладонь Джоконды – это чудо и счастье, которого хватит ему на всю жизнь, хотя в линиях судьбы он

и не успел разобраться из-за подпиравших сзади тысяч, стремившихся к Улыбке” (323).

В “Бочкотаре” возникало пусть сказочное, но единство персонажей. В “Поисках жанра” даже такое единство невозможно. Эта повесть о сказочной игре в расплывающейся по швам, распадающейся на дискретные сюжеты реальности.

Собственно говоря, в повести Аксенова оживает знакомое по метапрозе 1920х-30х годов отождествление творчества и смерти. Сказочный архетип путешествия в царство смерти накладывается на метапрозаическую структуру, воплощая тем самым особую художественную логику: после того как утопия преобразования мира превратилась в сказочную фикцию, творец может осуществить свое стремление к гармонии (“эй ты, Дуров, попробуй применить свой шарлатанский жанр, попробуй найти гармонии – эй, ты боишься?” – 236) только за пределами жизни – то есть в смерти. Вот почему “поиски жанра” в конечном счете оказываются *поисками смерти*: ведь даже в обреченном на гибель лагере гляциологов последние адепты “жанра” собираются, повинувшись каждый своему внутреннему импульсу – а не по чьей-то злой воле. И подлинное явление чудес происходит только в “истинной Долине” – долине после смерти.

Так возникает своего рода *потусторонний утопизм* “Поисков жанра”. Чем-то он, конечно, напоминет о романтическом двоемирии и еще больше об “уходах” набоковских героев (Лужин, Мартын Эдельвейс, Цинциннат Ц.). На этом фоне тем не менее отчетливо видна специфика аксеновского решения коллизии. Его Павел Дуров в действительности тоскует по *утопии*, то есть по *целостному* воплощению мечты в реальности. Невозможность этой утопической целостности и порождает сказочный образ “истинной Долины”. Дискретный образ реальности предстает с этой точки зрения как псевдо-, а точнее, *анти-сказка*, как руины распавшегося на ассиметричные локусы глобального утопического проекта. Иными словами, в “Поисках жанра” аксеновский герой тоскует именно по тому единству, сказочную,- то есть фантастическую литературную, абсолютно условную – природу которого Аксенов “разыграл” в “Бочкотаре” и продолжает “разыгрывать” в “Поисках жанра”.

Эта тема продолжается и в более поздней прозе Аксенова, образуя противоречивую основу его версии постмодернизма. К

примеру, в “Ожоге” (1980) многочисленные Апполинарьевичи – персонажи, воплощающие разные версии судьбы Толи фон Штейнбока – вновь сливаются в единого героя, Последнего Пострадавшего, лишь на пороге и за порогом небытия, только здесь обретая Бога. Тоска по утопической целостности, по “общей судьбе” движет и Павлом Лучниковым, героем “Острова Крыма”(1981) – и, в конечном счете, приводит к разрушению прекрасного мира Острова и к смерти центральных персонажей. Сказочные принципы игры присутствуют и в этих романах Аксенова (достаточно, к примеру, обратить внимание на то, что параллельные судьбы пяти персонажей “Ожога”, восходящих к единому праобразу Толи фон Штейнбока, воспроизводят сказочную модель однотипных испытаний братьев, разошедшихся в разные стороны на развилке дорог, а изображение острова Крыма явственно актуализирует сказочный архетип страны молочных рек, кисельных берегов), но сказочность здесь с одной стороны, издевательски оттеняет фальшь и лживость советской утопии в ее повседневной практической реализации, а другой – чревата вроде бы чистым, романтическим, но тоже утопизмом. Поражение Лучникова, кстати сказать, показывает, что сам Аксенов достаточно трезво осознает ограниченность этого комплекса, хотя и невозможно назвать произведение, в котором он сам выходил бы за его пределы.

Опыт Аксенова интересен в качестве одной из наиболее явных манифестаций сказочной игры как средства полемики с утопическим дискурсом. Сказочная “память жанра” позволяет создать замкнутый игровой мир, в котором все мифологемы превращаются в невероятные и не требующие веры, условные правила игры. Тут свобода творческой игры торжествует над железными законами советского дискурса. Вере и истине сказка противопоставляет своего рода эстетизм: радость фантазии, занимательность, веселое дуракаваляние. Думается, сказочная игра более определенно выразила демифологизирующую тенденцию “шестидесятнической” литературы, чем различные формы “соцреализма с человеческим лицом”, прежде всего потому, что она не спорила с идеологическим дискурсом по частным, хотя и очень существенным вопросам, но “остраняла” саму социалистическую мифологию – превращая Единственно Верное Учение в одну из многих волшебных сказок, придуманных человечеством. Как писал Игорь Губерман:

*Я верю в совесть, сердце, честь
любых властей земных,
Я верю, что русалки есть,
и верю в домовых.*

Процессы подобные тем, что происходили в прозе Аксенова, могут быть отмечены и в сказках Фазиля Искандера, сказочных циклах Владимира Высоцкого и Юлию Кима, и в таких синтетических текстах, как “Сказка сказок” Людмилы Петрушевской и Юрия Норштейна или “Тот самый Мюнхгаузен” Григория Горина и Марка Захарова.

С другой стороны, как уже отмечалось, в сказочной традиции заключен и немалый утопический потенциал. Недаром фольклористы называют волшебную сказку одной из первых утопий в истории культуры¹⁰. Причем, в отличие от мифа, “ценностный центр” сказочной игры связан прежде всего с нравственными категориями, с космосом *частной* жизни (семейная несправедливость в начале сказки интерпретируется как аналог вторжения сил хаоса в упорядоченный мир; свадьба, создание семьи в финале — как аналог восстановления мирового Порядка). Вот почему сказочная игра в прозе 60-70х годов не только пародирует и деконструирует советский утопический миф, но и в то же время сама становится почвой для формирования нового утопического дискурса — я бы определил его как *нравственную утопию свободы*.

Несмотря на восприятие многими авторами из поколения Аксенова советского мира, пронизанного идеологией утопии, как анти- или псевдопорядка, как незаконного и бессмысленного коловращения, сказочность предстает формой *диалога* с этим дискурсом и даже, больше того, внутренне нацелена на *освобождение и обновление утопизма*. Кажется, что здесь перед нами разновидность постмодернистского диалога с хаосом. Хотя в то же время проступающий здесь утопизм — прямое порождение прогрессистской тенденции культуры *modernity*, в высшей степени характерной для авангардизма и определенных форм модернизма (сюрреализм, экспрессионизм). Отсюда невозможно вывести четкое определение метаутопической словесности “шестидесятников” как постмодернистской или, напротив, несовместимой с постмодернизмом. Это очень своеобразный гибридный феномен, без которого тем не менее картина русского постмодерна была бы существенно неполной.