

⁵⁸ На обратной стороне листа запись: «2-е февраля ст<арый> ст<иль> 1852 г. — суббота / 3-е мая — суббота». Вероятно, эта запись, не имеющая отношения к дневнику, определяет датировку какого-то текста.

DOI: 10.31860/0131-6095-2022-3-228-238

© Ю. Ю. Коновалова

В ПОИСКАХ ЖАНРА И КОМПРОМИССА: ТРАВЕЛОГИ В. П. АКСЕНОВА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 1970-Х ГОДОВ

1

Альманах «Метрополь» (1979), круто изменивший литературную судьбу его авторов (в случае В. П. Аксенова — бесповоротно), был составлен из рукописей, хорошо известных советским редакциям.¹ «Не вполне знакомым с некоторыми особенностями нашей культурной жизни»,² т. е. с литературной ситуацией 1970-х годов, это может показаться странным: как могли навредить авторам тексты, что писались в расчете на подцензурную публикацию? Дело в том, что дихотомия пригодных и непригодных для печати сочинений не имела ясных очертаний даже в самые многообещающие годы «оттепели». Так, например, публикация в «Новом мире» «Одного дня Ивана Денисовича» А. И. Солженицына (1962. № 11) подтолкнула А. А. Ахматову к решению дать в журнал «Реквием». Но, ознакомившись с манускриптом, заведующая отдела поэзии журнала С. Г. Караганова сказала, что «„Новый мир“ — самое невероятное место, где он может быть опубликован».³ Критерии, по которым тот или иной текст не доходил до советского читателя, и в начале 1960-х не были очевидными.

В «застойные» годы путаница усугубилась. Разрешение на публикацию зависело от слишком многих как внешних (контроль Отдела пропаганды ЦК КПСС и других кураторов советской печати), так и внутренних (самоцензура редакторов и писателей) факторов. Не только сугубо политические причины («подписанство», открытая критика ввода войск в Чехословакию), но и неприятие аксеновской поэтики привели к тому, что на протяжении десятилетия (1969–1979) Аксенов «фактически был вытеснен из текущего литературного процесса на его периферию».⁴

Сносить резкую критику Аксенову было более-менее привычно: хулители находились как в начале 1960-х (чего стоят одни названия рецензий на роман «Звездный билет» (1961): «Фальшивый билет», «Звездный билет — но куда?» и мн. др.), так и в конце десятилетия, когда писателя обвиняли в «эгоцентризме героя, тенденции к элитарности, игнорировании исторического опыта народа».⁵ Но положение непечатаемого автора было привыкшему к всесоюзной славе Аксенову в новинку. Поэтому в начале 1970-х он развивает намечавшуюся и ранее поэтику компромисса (двусмысленности) и стремится аккуратно встроиться в надежные литературные ниши. Были среди них как уже вполне устоявшиеся, так и новые.⁶ К последним относится органи-

¹ [Б. п.]. Предисловие // Метрополь. Ann Arbor, 1979. С. 9.

² Там же.

³ Цит. по: *Тименчик Р.* Последний поэт. Анна Ахматова в 1960-е годы. М.; Иерусалим, 2015. 2-е изд., испр. и расширенное. Т. 1. С. 296.

⁴ *Есипов В. М.* Из официальной переписки // Аксенов В. «Ловите голубиную почту...»: Письма (1940–1990 гг.). М., 2015. С. 401 (сер. «Письма писателей»).

⁵ *Ланщиков А.* «Исповедальная» проза и ее герой // Октябрь. 1968. № 2. С. 31.

⁶ Ср.: *Жолковский А. К.* 1) Искусство приспособления // Жолковский А. К. Блуждающие сны: Из истории русского модернизма. М., 1992. С. 50–53; 2) Победа Лужина, или Аксенов в 1965 году // Жолковский А. К. Поэтика за чайным столом и другие разборы: Сб. статей. М., 2014. С. 411–437.

зованная Политиздатом в 1968 году серия «Пламенные революционеры». Как писал в 1980 году в личном дневнике ее редактор В. Г. Новохатко, «книги о нынешней жизни в прозе уродуются цензурой еще хлеще, чем наши», поэтому в исторические повествования 1970-х годов так часто проникали аллюзии на современность и «эзоповский язык». ⁷ Однако кажется, что в романе о «пламенном революционере» Леониде Крассине «Любовь к электричеству» (1969) Аксенов не столько прибегает к «эзоповским» приемам, сколько стремится добросовестно заполнить означенный в договоре печатный объем. В результате профессиональные историки либерального толка мягко упрекали писателя в недостатке фундированности: «Можно было бы тут составить перечень того, о чем автор забыл и что он не досказал», ⁸ а некоторые профессиональные читатели (тогда — потаенно) — в конъюнктуре и «ремесленничестве». ⁹

Из традиционного набора жанровых альтернатив, предлагаемых «проблемному» литератору, Аксенов выбрал несколько: киноиндустрию («писал заявки на киносценарии и получал авансы; тогда это было распространенной практикой»), ¹⁰ детскую литературу, переводы. В поле детской литературы в «оттепельные» годы начали появляться более-менее либерально ориентированные журналы. Так, ленинградский «Костер», по свидетельству его многолетнего сотрудника, «отличался тем, что кое-что себе позволял, несмотря на все непростые времена». ¹¹ Именно там вышла повесть о «ленинградском пионере Геннадии Стратофонтове». ¹²

Не удовлетворяясь «крайним» положением в литературе, Аксенов решается на более рискованный шаг, замаскированный под компромисс, — пишет повесть «Золотая наша железка» (1973), начиная верноподданный жанр советского производственного романа своевольным (ностальгирующим по 1960-м) содержанием. Здесь, пожалуй, впервые самоцензуры оказалось недостаточно. На последних стадиях редактуры роман, который мыслился автором как «проходимый» вариант уже начатого «Ожога» — «Свободной Книжки», «свободной во всем» — был «зарезан». ¹³ Оказавшись на литературной «окраине», Аксенов переводил «по подстрочникам с киргизского, казахского, грузинского языков», переписывал «чужие забракованные или полузбракованные сценарии» ¹⁴ и сочинял крохотные юмористические рассказы для «шестнадцатой полосы „Литературки“». ¹⁵ Героем многих из этих рассказов был возникающий и в повести «Золотая наша железка» Мемозов, «антиавтор», как назван он в американском травелоге «Круглые сутки нон-стоп» (1976), пробившемся в «Новый мир» после отказа нескольких издательств (в частности, «Молодой гвардии»). Очерки отвергались, поскольку Аксенов не скрывал симпатии к Америке, что никак не отвечало «социальному заказу» и шло «вразрез с тоном авторов агиток, описывающих тяжкую жизнь „За океаном“, „Под властью доллара“ в „Городе желтого дьявола“». ¹⁶

По сравнению с тем, как плотно исследован советский травелог 1920–1930-х годов, очевидна лакуна в изучении этого жанра в 1960–1970-е годы. Если феномену

⁷ Новохатко В. Белые вороны в Политиздате // Тыняновский сборник. М.; Екатеринбург, 2018. Вып. 14. С. 277.

⁸ Логинов В. О романе Василия Аксенова «Любовь к электричеству» // Юность. 1971. № 3. С. 32.

⁹ Калласс Т. Читайте Аксенова: Субъективные заметки о Василии Аксенове и его пространстве-времени // Радуга = Vikerkaar = Таллинн. 2002. № 3. С. 54.

¹⁰ Сидоров Е. Аксенов в «Юности» // Знамя. 2012. № 7. С. 193.

¹¹ Махотин С. «Ребенок, который жил во мне, дождался своего часа» // Новый мир. 2013. № 10. С. 175.

¹² Аксенов В. П. Мой дедушка — памятник // Костер. 1970. № 7. С. 38.

¹³ Аксенов В. «Ловите голубиную почту...». С. 321 (письмо Михаила Рошина Аксенову от 11 июля 1979 года).

¹⁴ Там же. С. 399.

¹⁵ Аксенов В. Круглые сутки нон-стоп. Впечатления, размышления, приключения // Новый мир. 1976. № 8. С. 54. Далее очерки цитируются по этому изданию сокращенно, с указанием номера страницы.

¹⁶ Петров Д. Аксенов. М., 2012. С. 146 (сер. «Жизнь замечательных людей»).

путешествия на Запад в первой трети XX века посвящены диссертации¹⁷ и сборники статей,¹⁸ то травелоги второй половины века оставляют без внимания даже авторы специальных монографий.¹⁹ Между тем позднесоветские травелоги наследуют от своих предшественников большинство как нарративных, так и идеологических клише. «Круглые сутки нон-стоп» Аксенов открывает утверждением, что жанр путевых записок об Америке крайне неоригинален: «...сколько помню себя, столько и читаю американские тетради, очерки и листки» (с. 51). Тема исчерпана настолько, что и браться за нее не стоит: «Не буду писать об Америке — так было решено» (с. 51). Завязка текста — отказ от его создания. Подобные самоотрицания встречаются и дальше и становятся структурной основой травелога. Например, предостережение самому себе — «И нечего прятаться за спиной вымышленных героев! Пиши от первого лица, так труднее будет врать» (с. 52) — писатель помещает в предисловии только для того, чтобы игнорировать его на протяжении всего текста, в котором выстраивается система авторских двойников. Снимая вопрос об истинности и ложности той или иной авторской сущности (истинны, в известной мере, все), писатель располагает их по шкале личной симпатии/антипатии. Неприятный, текущий Мемозов при первом же своем появлении назван «вздорным авангардистом» (с. 54), одевающимся несуразно, но с претензией; Мемозов — гротескное альтер-эго Аксенова с его «модернистской» прозой и умеренным стилистичностью.

Под реальным именем в травелоге действует претендующий на нон-фикциональный статус автор путевых очерков — «гость Калифорнийского университета в Лос-Анджелесе, „регентский профессор“» Аксенов (с. 52). Его фикциональным двойником является «какой-то вымышленный Москвич» (с. 52), чьи приключения описаны в нейтральном третьем лице. Мемозов — характерный для прозы Аксенова 1970-х переход от *factum ad fictiogra*, в противоположность символистской формуле Вячеслава Иванова, от вымышленного к вымышленнейшему: он — «предосаднейший продукт воображения» не автора, но Москвича. Эта замысловатая нарративная иерархия существует не только на метауровне (или на уровне паратекста; ср. «тройной» подзаголовок травелога — «размышления» чаще всего принадлежат писателю Аксенову, «впечатлениями» делится Москвич, а «приключения» не обходятся без Мемозова), она присуща и сознанию Москвича: «...так как этот субъект (Мемозов. — Ю. К.) является в значительной степени продуктом воображения, то я, представляющий также в некотором смысле определенное воображение, считаю себя так или иначе ответственным за поступки этой персоны» (с. 60).

Отчасти сложную нарративную систему с разными уровнями фикциональности предполагает сам жанр травелога. Автор путешествия закономерно расслаивается на носителя родной культуры и на наблюдателя, причастного *другой* культуре, и создает текст на стыке двух знаковых систем: «...любое путешествие протекает в нескольких параллельных измерениях, нарративные структуры усложняются и приобретают метатекстовость в качестве постоянной характеристики».²⁰ Тщательно выстраивая эту структуру, Аксенов, судя по всему, пытался моделировать и возможный диапазон читательского восприятия не только Америки (чересчур привлекательная Америка не была нужна кураторам советской идеологии даже в непродолжительный период «разрядки напряженности»), но и его «впечатлений, размышлений, приключений». Так, на аналитическую рецепцию рассчитаны размышления «„регентского профессора“ и члена Союза писателей Аксенова» (с. 52). Явно с оглядкой на увлекательность для

¹⁷ Пример фундированного исследования — диссертация, опубликованная в виде монографии: Пономарев Е. Р. Типология советского путешествия. Советский путевой очерк 1920–1930-х годов. СПб., 2011.

¹⁸ Например, сборник по итогам международной конференции университетов Оснабрюка и Бремена «Взгляды Других (Die Blicke der Anderen)»: Беглые взгляды: Новое прочтение русских травелогов первой трети XX века: Сб. статей / Ред. В.-С. Киссель, Г. А. Тиме. М., 2010.

¹⁹ Эткинд А. М. Толкование путешествий. Россия и Америка в травелогах и интертекстах. М., 2001.

²⁰ Пономарев Е. Р. Типология советского путешествия. С. 25–26.

рядового (оценивающего не идеологическую, а сюжетную сторону текста) читателя написаны «Typical American Adventure» («Типичные американские приключения») Москвича, каждое из которых построено по законам того или иного популярного западного киножанра.

Кинематографичность американской жизни бросалась в глаза и раннесоветским литераторам, но имела отчетливо отрицательные коннотации: «Американское кино <...> для советских путешественников — главный вид кривого зеркала». ²¹ Если в устах Б. Пильняка, И. Ильфа и Е. Петрова характеристика «как в кино» несет, прежде всего, презрение к искусственности заокеанского бытия, то у Аксенова — это настоящий ключ, открывающий Америку. Если советские авторы первых американских травелогов «попадают внутрь кино, но не сразу понимают это», ²² то Аксенов сам с упоением выстраивает съемочные павильоны и помещает в них своего героя, оставляя на виду излюбленную лестницу на метауровень: «Вы спрашиваете, oldfellow, есть ли смысл вам и дальше оставаться в вашем приключении? — спрашивает Москвича его вергилиеподобный проводник по кинофантазиям в американском духе. — Раз уж вы его начали, то оставайтесь. Мне кажется, вы здесь не лишний элемент» (с. 97). Спустя ровно десятилетие после «Круглых суток...» Ж. Бодрийяр придет к тому же выводу: «В Америке кино — настоящее, поскольку все пространство, весь образ жизни — все кинематографично». ²³ Аксенов нашел чуть ли не самый адекватный способ писать об Америке, уже выделяющий его на фоне многочисленных путешественников — авторов «американских тетрадей» и приглашающий к сопоставлению с писавшими позднее. Зримая ирреальность «типичных американских приключений» Москвича указывает на аксеновскую догадку о сути американской жизни, «которая в том виде, в каком она существует, обладает всеми свойствами вымысла. Именно эти черты вымысла и производят такое захватывающее впечатление». ²⁴ Так мыслит и находящийся на самом реальном из уровней повествования писатель Аксенов: «Я мало там ходил в театры, потому что все вокруг меня было спектаклем» (с. 101).

В первых двух частях травелога («Странное объявление» и «Кто вы? Куда мы? Где я?») Москвич, подобно суперагенту из шпионского боевика, попадает в логово интеллектуальных мафиози — любителей поэзии Серебряного века, в третьей части («Двадцать четыре часа в сутки нон-стоп»), где действие разворачивается в Лас-Вегасе, и в четвертой («Серебряные призраки») по всем канонам вестерна герою приходится «рвать когти», потому что его ждет «погоня с выстрелами и прочей шелухой» (с. 83), а в салун влетает вооруженный Мемозов («Скотина какая, — проворчал бармен, — вечно вот так врывается на полуслове, стреляет в пианиста...»; с. 97). В реплике бармена иронически обыгрываются не только стереотипные представления о нравах Дикого Запада, но и типовые травелоги, эти нравы описывающие. Например, о висевшем «над старинной фисгармонией <...> веселеньком плакатике: „Пожалуйста, не стреляйте в пианиста. Он старается, как может“» ²⁵ не забывают упомянуть авторы книги «Америка справа и слева», корреспонденты «Правды». Знакомство Аксенова с этим травелогом доказывает и общность в наименовании героя-путешественника Москвичом. Что до Мемозова, то он заранее обвиняется во всех литературных грехах, как бы предвосхищая враждебную Аксенову рецепцию: «...паршивенький Мемозов, изображал из себя суперумника и, делая вид, что не замечает Москвича, писал зубодробительную рецензию» (с. 109). Прием использования «чужого слова», когда смысл сказанного обращается против его носителя, описан М. М. Бахтиным: «Пародийному слову аналогично ироническое и всякое двусмысленно употребленное чужое слово, ибо и в этих случаях чужим словом пользуются для передачи враждебных ему

²¹ Там же. С. 251.

²² Там же. С. 254.

²³ Бодрийяр Ж. Америка. СПб., 2000. С. 179.

²⁴ Там же. С. 173.

²⁵ Стрельников Б., Шатуновский И. Америка справа и слева: Путешествие на автомобиле. М., 1972. С. 96.

устремлений».²⁶ Уточним, что для Аксенова труды Бахтина стоит относить не столько к «исследовательской литературе», сколько к «источникам». По мнению Е. Пономарева, аксеновские нарративные игры — смешение голосов героев и автора, его перемещение внутрь изображаемого мира и др. — выдают в нем внимательного читателя Бахтина, идеи которого «эпоха шестидесятых удобно приспособила к себе».²⁷ Даже для жанрового (и/или мировоззренческого)²⁸ самоопределения — правда, ретроспективного — Аксенов использует бахтинское слово — карнавал.²⁹ Как кажется, именно в жанре травелога — на пути от «Затоваренной бочкотары» через «Круглые сутки нон-стоп» к «В поисках жанра» — карнавализация стиля видна отчетливее всего.

«Встреча» Мемозова и писателя Аксенова все же происходит, причем на «псевдо-документальной» территории последнего. Он рассказывает, как «читал студентам некоторые злоключения Мемозова из „Литературной газеты“, а они, как оказалось, полагали, что это „подпольная литература“» (с. 75). В «*нон-фикциональных*» главах травелога Мемозов теряет автономность от создавшего его автора. Не менее интересно заключение аксеновских студентов, что представленные им рассказы не опубликованы. Судя по всему, услышанное студентам понравилось, а уверенность в том, что вся «*настоящая*» литература остается в писательском столе, была у них очень сильна. Внешнее мнение, что в подцензурной советской литературе априори не может быть ничего хорошего, отчасти было и внутренним: высокая ценность у советского читателя сам- и тамиздата оборачивалась обесцениванием пробившихся в печать текстов. В какой-то мере этот скепсис коснулся и аксеновских вещей, опубликованных во второй половине 1970-х годов.

Жанр травелога допускает и даже предполагает амбивалентность достоверности и вымысла, сочетая, с одной стороны, художественное повествование, с другой стороны, стремление во всех подробностях задокументировать путешествие. Стратегия Аксенова в «Круглых сутках нон-стоп» содержит противоречие. Степени фикциональности разграничены максимально эксплицитно — на композиционном уровне — чередованием условно документальных глав, имеющих заголовки, и глав фантазийных, пронумерованных и объединенных общим названием «*Typical American Adventure*». Казалось бы, автор заботится о том, чтобы не ввести читателя в заблуждение насчет достоверности той или иной страницы травелога. Однако множество рассыпанных по тексту автометаописаний настойчиво убеждает в обратном. Вначале мягко, в вопросительной форме: воображение и реальность — «в таком ли уж страшном противоречии находятся эти понятия?» (с. 56), затем и в утвердительной: «...фантазия художника — это тоже реальность» (с. 75). Наиболее авторитетная из авторских ипостасей — профессор Аксенов — устраивает со студентами дискуссию на эту тему и приводит такой «*монодиалоги*»: «Фантазия, быть может, не менее реальна, чем шелест листьев. <...> Вы шутите, сэр? О нет, я иногда полагаю, что реальные явления, окружающие нас, такие, как закаты, течение рек, камни, птицы, песок, не менее таинственны, чем фантазия. <...> Кто сказал, что названные нами предметы менее таинственны, чем неназванные?» (с. 75–76). На проверку оказывается, что многоголосое обсуждение — лишь форма выражения дорогой Аксенову мысли, уже успевшей явиться в советской печати: «Ну, что такое предметы и явления, окружающие нас? Это все очень непонятное, загадочное и странное. Ну, скажем, шелест листьев, течение реки, восход и закат солнца <...>. Ведь оттого, что мы обозначили эти явления какими-то простыми словами, они не стали менее загадочными».³⁰

²⁶ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. М., 2002. Т. 6. С. 217.

²⁷ Пономарев Е. Соцреализм карнавальным: Василий Аксенов как зеркало советской идеологии // Звезда. 2001. № 4. С. 215.

²⁸ Там же.

²⁹ Невское время. 2000. 29 июля. С. 4.

³⁰ Недостовверная достоверность: диалог В. Аксенова и В. Рослякова / Запись Г. Цитриняка // Литературная газета. 1974. 20 марта. № 12. С. 6.

Аксенов стремится к тому, чтобы его художественные воззрения разделили не просто внешние слушатели, но *значимый другой* — американская молодежь.

Писатель не только инициирует новые дискуссии, но и с азартом включается в уже идущие, правда, не всегда на стороне заокеанских собеседников. Так, разногласия вызывает трактовка слова «тоталитаризм», казалось бы не понаслышке знакомого автору из СССР. Однако оказывается, что для американцев это очень широкое понятие: «...они видят его признаки <...> в таких приметах, которые иностранцу вовсе и не кажутся никаким тоталитаризмом. Вот, например, так называемые коммершэлз, телерекламы — это тоталитаризм...» (с. 70). Замечая, что «презрение к рекламе — это неотъемлемое качество американского интеллигента», Аксенов этого презрения не разделяет: «Мне вначале просто нравилось гулять по улицам и разглядывать рекламы» (с. 105). Оптимистичный взгляд связан не столько с идеализацией США, в которой можно было бы подозревать «западника» Аксенова, сколько с особой оптикой, которую вырабатывают подлинно тоталитарные государства у своих граждан — им американское безразличие кажется истинной свободой: «...жители „тоталитарных“ стран <...> мечтают именно об этом: о моде, о моделях, идолах, игре имиджей, свободе передвижения, о рекламе, разгуле рекламы».³¹ Проще говоря, можно вывезти писателя из СССР, но СССР из писателя — никогда.

Об этом же свидетельствует и то, что аксеновский западный мир неотделим от его воплощения в советском городском фольклоре и его стилизациях, например: «Без всяких колебаний <...> Москвич направился вслед за Боссом и через секунду попал — в капитализм! Да-да, <...> именно такой капитализм, какой представлялся ростовскому домушнику, капитализм, где

Девочки танцуют голые,
А дамы в соболях,
Лакеи носят вина,
А воры носят фрак!»

(с. 77)

Можно было бы списать песенные вставки на положенное жанру травелога стремление «одомашнить» непривычные обстоятельства заграничной жизни, найдя им аналоги в родной культуре, опознать «свое в чужом».³² Но образ запада составляется из дворовых песен и в совсем других жанрах. Так, в детской повести «Мой дедушка — памятник» (1970) злодейка мадам Накамура-Бранчевская рассказывает, что ее отец — «погибший во время цунами, капитан дальнего плавания»,³³ напоминая советскому читателю «Девушку из Нагасаки»: «Он капитан, и родина его Марсель...». Дружественный иностранец из этой же повести, Джон Грей, и вовсе цитирует песню про себя, но не соответствует собственному амплуа: «Кто бы мог узнать Джона Грея, который „за всех заплатит, который всегда таков“. У Риты и крошки Нелли хватило такта оставить меня в покое».³⁴ Более того, в аллюзивном плане и травелога, и повести фигурируют одни и те же песни. Главный герой повести Геннадий Стратофонтов отсылает к песне «Юнга Билл», говоря: «Смотри, Наташа, юнга Билл еще вернется из Северной Канады...».³⁵ Прямая цитата из нее же появляется и в «Круглых сутках...»: «Как в песне поется, „внезапно с шумом распахнулись двери“ и в салун влетел отрицательный герой вестерна, <...> конечно же, Мемозов» (с. 96).

³¹ Бодрийяр Ж. Америка. С. 175.

³² Мароши В. В. «Идеальный пейзаж» в травелогах русских путешественников о Центральной Азии // Русский травелог XVIII–XX веков: маршруты, топосы, жанры и нарративы / Под ред. Т. И. Печерской, Н. В. Константиновой. Новосибирск, 2016. С. 45.

³³ Аксенов В. П. Мой дедушка — памятник: Повесть об удивительных приключениях ленинградского пионера Геннадия Стратофонтова, который хорошо учился в школе и не растерялся в трудных обстоятельствах. М., 1972. С. 167.

³⁴ Там же. С. 159.

³⁵ Там же. С. 40.

У прозы Аксенова 1970-х годов, отмеченной сосредоточенными поисками жанра, все же было нечто метажанровое (и вневременное) — стиль, та «аксеновская игра», при которой сленг чередуется «с жестоким романсом», а «приблатненный говорок с хрустальной лирикой».³⁶ По мнению менее доброжелательных к Аксену критиков, стиливая целостность его прозы обесмысливает разговор не только о жанровых различиях, но и о художественной удаче или неудаче его книг, ибо единственное их содержание — «этот специфический антисоветский язык как вызов и как альтернатива <...> не менее специфическому советскому языку».³⁷

2

Композиционная модель травелога, примененная Аксеновым в «Круглых сутках нон-стоп», восходит к «Затоваренной бочкотаре» — тоже своеобразному травелогу, разделенному на фабульные главы (написанные с лукавой «установкой на достоверность») и сны героев («как бы новую ступень условности, шаг в еще более фантастический мир»),³⁸ центральный сюжет подсвечивающие. Эта модель, правда, в инверсированном виде, актуализируется и в программном для аксеновских 1970-х романе «В поисках жанра». Если в «Круглых сутках» и в «Бочкотаре» из основного повествования были выделены более фикциональные главы (приключения, сны), то в романе обособленные «Сцены» (всего — шесть) менее фикциональны. Так, в «Сценах» разоблачается мистификация профессии протагониста Павла Дурова: он прямо назван прозаиком, от первого лица повествует о том, как пишет роман в Венеции и т. д. Таким образом, сохраняется принятое еще в «Круглых сутках» очевидное нарративное разграничение близкого авторскому голосу *Icherzählung*'а и объективированного повествования от третьего лица.

Вопрос о том, что собой представляет «жанр», в сюжетных главах намеренно покрывается завесой тайны: невозможно однозначно сказать, в чем именно суть дуровских фокусов, потому что лежат они не в реалистической плоскости. Б. Брикер находит общий генезис у «жанра» и не менее загадочных феноменов из других романов Аксенова 1970-х годов: «лимфы-Д» из «Ожога», которую ищет врач Малькольмов, и «неуловимой частицы Дабль-фью» из «Золотой нашей железки».³⁹ Эти абстрактные категории воплощают мечту, чудо. Обретение «жанра» в финале романа сопровождается обретением «чуда озер», «чуда деревьев», «чуда травы и цветов».⁴⁰ В заключительных сценах «В поисках жанра» буквализируется метафора творчества, как видит его Аксенов: «Литература — это все-таки иллюзия жизни, а всякая иллюзия создается несколько непонятными средствами. Каждый художник имеет какой-то свой „секрет“, который порой даже и не может объяснить».⁴¹ Метафорические индивидуальные «секреты» художника в романе становятся материальными аппаратами: у Дурова это — Генератор Как Будто, у Кэндзабуро — Тарелки Эхо, у Александра и Дитера — Бочка Олицетворения и т. д. Нетрудно заметить пригодность всех этих приспособлений именно для литературы. Стремление же породнить литературное творчество с чудотворством (и «необходимым чудачеством») заметно в аттестации западных коллег по «нашему цеху»: например, в «Круглых сутках нон-стоп» «патриарх

³⁶ Немзер А. Странная вещь, непонятная вещь // Новый мир. 1991. № 11. С. 243.

³⁷ Василевский А. Аксенов есть Аксенов // Новый мир. 1998. № 1. С. 206.

³⁸ Рассадин Ст. Шестеро в кузове, не считая бочкотары // Вопросы литературы. 1968. № 10. С. 114.

³⁹ «*Dabl'-fyu* and *lympha-D* are merely alphabetical or medical designations of the same „genre“ phenomenon» (рус. пер.: «„Дабль-фью“ и „лимфа-Д“ — это просто алфавитные или медицинские обозначения одного и того же „жанрового“ феномена»; Briker B. In Search of a Genre: The Meaning of the Title and the Idea of a «Genre» // Mozejko E., Briker B., Dalgård P. Vasilij Pavlovich Aksënov: A Writer in Quest of Himself. Columbus, 1986. P. 153).

⁴⁰ Аксенов В. В поисках жанра // Аксенов В. Затоваренная бочкотара. М., 2002. С. 225.

⁴¹ Недостоверная достоверность... С. 6.

битников Аллен Гинзберг» именуется «профессионалом шаманского нашего дела» (с. 117).

Пронумерованные «Сцены» — это как бы практическое приложение к повествованию, иллюстрации к «жанру», «вроде бы совершенно не относящиеся к делу, но неожиданно освещающие наше не очень-то почтенное ремесло бликами смысла». ⁴² Так автор характеризует случайно попавшую в руки к Дурову «занятную книгу, мало-серьезную инструкцию по нашему жанру с цветными вклейками-репродукциями из Босха, Кранаха и Брейгеля». ⁴³ Заманчиво этот синопсис экстраполировать на метаязык, отнести к роману «В поисках жанра». Это позволит переосмыслить сразу несколько эпизодов, построенных вокруг произведений живописи. Прежде всего, финальную — разрывающую канун чуда — сцену обретения «жанра», которое приводит Дурова и его собратьев к гибели. Между первым гулом далекой еще лавины и погребением под ней пятнадцати артистов втиснут внесюжетный эпизод — явление «этой герлы Моны Лизы» «юному хиппону Аркадиусу», ⁴⁴ приехавшему в Москву на нее посмотреть. Несмотря на «лажовые» обстоятельства — толпы людей в зале галереи и милиционеров, повторяющих: «Граждане, просьба не останавливаться», Аркадиус понял, что «это чудо и счастье, которого хватит ему на всю жизнь». ⁴⁵ Непредвиденно для него, ожидавшего чудес от знаменитой Улыбки, настоящим чудом стала «длинная тонкая девичья рука» Джоконды. Похожая подмена искомого происходит с Дуровым и его коллегами-чудотворцами: только после гибели, наступившей вслед за эпизодом с картиной Леонардо да Винчи, они увидели «истинную Долину». Общая ошибка (все пятнадцать приезжают в «неправильную» Долину) — маркер уже начавшейся «нейтрализации в них всего разного (т. е. в конечном счете отказа от всего личного, растворения в некой «мировой душе») и слияния в братском единстве». ⁴⁶ Вместе с тем Долина, в которой встретились герои, — это итог поиска «жанра» в реальности, а «истинная Долина» располагается уже за ее пределами: по мнению Б. Брикера, это обретенный артистами рай. ⁴⁷

Не только этой параллелью (как и в случае с Аркадиусом, достижение Дуровым искомого становится лишь шагом на пути к истинной цели поиска) мотивировано появление внесюжетной сцены. Ее «мораль» проста: искусство (жанр) остается искусством в любых условиях, даже в самом неблагоприятном контексте, потому что оно непреходяще. Эту идею не могла одобрить советская критика, настаивающая на главенстве социального контекста: «Ситуация переменялась. В том смысле переменялась, что „биологические тела“, встречаемые в пути и виртуозно описываемые Павлом Дуровым, — это люди, которых современная литература хочет и должна понять изнутри». ⁴⁸ А вместо этого, с полным равнодушием к народу (что почти впрямую проговорено бравирующим своей «независимостью» и весьма авторитетным критиком), Аксенов упивается тем, как «они проходят, эти избранные, неповрежденно сквозь лавины камней и толпы народу, пронося... верность жанру — сквозь сто лет одиночества...». ⁴⁹

Имплицитная манифестация права писателя на творческую свободу объединяет почти все прорвавшиеся в советскую печать аксеновские тексты 1970-х годов: возникла насущная необходимость это право отстаивать. Если в детских повестях свобода обнаруживалась в жанровой и языковой игре, рассчитанной на двойную аудиторию (не только детско-подростковую, но и взрослую), в историческом романе — в выборе нетипично «западнического» героя-революционера, то в травелогах проблема

⁴² Аксенов В. В поисках жанра. С. 130.

⁴³ Там же.

⁴⁴ Там же. С. 222.

⁴⁵ Там же. С. 223.

⁴⁶ Щеглов Ю. К. «Затоваренная бочкотара» Василия Аксенова: Комментарий. М., 2013. С. 99.

⁴⁷ Briker B. In Search of a Genre... P. 155.

⁴⁸ Аннинский Л. Жанр-то найдется! // Литературное обозрение. 1978. № 7. С. 44.

⁴⁹ Там же. С. 46.

творческих границ обнаруживается еще более явно. В «В поисках жанра» Дуров, артист оригинального жанра, «очень мало, должно быть, нужного народу», подспудно жалуется на мучительную зависимость от социального одобрения: «Дуров позавидовал самолету — какая независимость, какой полный отрыв от народа!»⁵⁰ Бесплезным вещам не было места в советской системе ценностей, а Дуров не может объяснить ни целей своего «жанра», ни возможной от него пользы: «...когда он заговаривал о своем жанре, следовало „а зачем?“, и тогда уже Дуров в ярости проглатывал язык, потому что не знал зачем».⁵¹ Советские идеологи, отвергающие все чудесное в пользу практически применимого, советовали «Павлу Дурову попробовать пойти работать в тот самый трест, который „заплатит“».⁵²

Пропасть непонимания между Аксеновым и тогдашними литераторами с достаточно разными устремлениями росла, причем пренебрежение было взаимным. Об этом свидетельствует, в частности, личное письмо С. С. Наровчатова, тогда — главного редактора «Нового мира», Д. С. Самойлову: «Из-за него (Аксенова. — Ю. К.) „Н<овый> мир“ чуть не опоздал с выходом, а 39 сотрудников едва не лишились квартальной премии. Он торчал в Париже и трепался всему свету, что его не хотят печатать, а мы ждали его подписи в свет».⁵³ По мнению В. Есипова, неясная лояльность властей к заграничным поездкам Аксенова (они случались вплоть до эмиграции) объяснялась желанием «не допустить публикации „Ожога“ за рубежом».⁵⁴ Как бы то ни было, Аксенов, будучи за границей, усложнил жизнь тем, кто пошел ему навстречу. Напомним, что до «Нового мира» от романа отказался журнал «Дружба народов». Хотя Наровчатов осознавал, что его раздражение временно — «через год я, наверно, отойду и опять напечатаю его очередную галиматью»,⁵⁵ — этого уже не произошло: через год вышел в свет «Метрополь».

3

Двойственность (чуть ли не основополагающий признак аксеновской прозы «застойных» лет) видна и на уровне сюжета романа. С одной стороны, путешествие Павла Аполлинарьевича Дурова, то ли фокусника (шарлатана), то ли настоящего волшебника, не имеет определенной цели: «...перекатываюсь за рулем автомобиля с севера на юг, с запада на восток, будто бегу от своих сомнений».⁵⁶ Запланированная встреча с друзьями, мастерами «жанра», «в дешевом отеле на Золотых Песках» мерцает впереди как нечто нежелательное. С другой стороны, у скитаний Дурова есть сверхзадача: ни на секунду не прерывающиеся поиски «жанра» и возможностей его применения, а также тех самых друзей-единомышленников. Как только главный герой это осознает, характер путешествия резко меняется. Раньше на изгибы его прихотливого маршрута влияли случайные дорожные встречи: из-за «Алки-пивницы» он заезжает в Новороссийск, в Сочи знакомится с «милой женщиной Екатериной» и старым другом-музыкантом Серго и т. д. Но, услышав «глупый стишок» очередного попутчика — хиппи Аркадиуса о пятнадцати артистах-бездельниках, Дуров начинает двигаться целенаправленно: «Как ни странно, ты определил теперь мое направление, и я теперь понял, куда еду».⁵⁷ Аксенов трансформирует архетипическую романную модель, описанную Ю. К. Щегловым применительно к «Затоваренной бочкотаре»: каждый из группы пу-

⁵⁰ Аксенов В. В поисках жанра. С. 154.

⁵¹ Там же. С. 108.

⁵² Аннинский Л. Жанр-то найдется! С. 45.

⁵³ Письма С. Наровчатова Д. Самойлову в Пярну // Самойлов Д. Мемуары. Эссе. Переписка. М., 2020. С. 183.

⁵⁴ Есипов В. М. Четыре жизни Василия Аксенова // Есипов В. Василий Аксенов — одинокий бегун на длинные дистанции. М., 2012. С. 45.

⁵⁵ Письма С. Наровчатова Д. Самойлову в Пярну. С. 183.

⁵⁶ Аксенов В. В поисках жанра. С. 139.

⁵⁷ Там же. С. 215.

тешественников «решает какую-то свою персональную проблему или направляется куда-либо по собственным делам», но, объединенные новой общей целью, герои «перерождаются» для новой жизни.⁵⁸ В «В поисках жанра» Аксенов настаивает на изначальной бесцельности путешествия героя, которое, по наблюдению Б. Брикера, географически очень конкретно, тогда как обретение цели — пути к Долине — приводит к выпадению из сколько-нибудь реальной географии: «The true goal of Durov's peregrinations lies beyond the map of his various routes, but he nevertheless finds it».⁵⁹

Особенно существенно, что в романе «сообщество» так и не складывается. Все встреченные Дуровым подходили на роль попутчиков, но никто из них не отменил «своих личных планов» и не стал «частью коллектива», напротив, каждый достиг своей первоначальной цели и расстался с протагонистом.⁶⁰ Поэтому срывается финальное единение героев, обещанное архетипической схемой и явленное в «Затоваренной бочкотаре». «В одну коллективную персону»⁶¹ в «В поисках жанра» сливаются четырнадцать друзей Дурова (пятнадцатый — он сам), «весь наш цех»,⁶² но они лишены совместного опыта путешествия к Долине. Можно допустить, что четырнадцать товарищей Дурова по «жанру» никогда и не были отдельными личностями, а составляли лишь раздробленные части одной, как это дано в «Ожоге» с пятью Аполлинарьевичами. Неслучайным в этом смысле кажется, что каждый из «бродячих артистов» назван только по имени: не исключено, что все они имеют общий с Дуровым патроним — Аполлинарьевич.

Прорыв к «жанру» и «чуду» все же происходит, а ценой его вполне традиционно становится смерть или ее подобие: «В этом, как и во многом другом, Аксенов сродни трезвому реализму Чехова, у которого в „Даме с собачкой“ и особенно в „Скрипке Ротшильда“ мы видим, как второе рождение человека совпадает с трагическим завершением его земного пути».⁶³ Мотив перерождения, обретения бессмертия появляется в тексте задолго до финала, уже в четвертой сцене «Глядя на деревья». Внешний повод к очередному «фокусу» Дурова — хокку японского поэта эпохи Эдо Рёта Осима: «Все в лунном серебре... / О, если б вновь родиться / сосною на горе!» Но истинный его подтекст — пастернаковские «Сосны». В дуровской импровизации («Все тело сосны суть ее лик. Плюс корни») явно откликаются строки Б. Л. Пастернака: «И вот, бессмертные на время, / Мы к лику сосен причтены».⁶⁴ Дуров рассуждает о соразмерности такого посмертного воплощения: «Иногда сомневаюсь: не мала ли для человеческой души сосна? Иногда сомневаюсь: не велика ли? Иногда не сомневаюсь: кому-нибудь да удалось совпасть».⁶⁵ Удалось, конечно, Пастернаку, что было впоследствии отрефлексировано в стихах на смерть поэта: Германа Плисецкого («Лишь сосны с поэзией честно поступят: / Корнями схватив, никому не уступят»)⁶⁶ и Андрея Вознесенского («Леса роняют кроны. / Но мощно над землей / Ворочаются корни / Корявой пятерней»)⁶⁷.

Диалог с Пастернаком, «поэтом, столь ценимым Павлом Дуровым» и Василием Аксеновым, происходит в романе на самых разных уровнях.⁶⁸ В первой сцене «По отношению к рифме» автор балуется «поверхностно игривой» пародией: «Лило, лило по всей земле... Лилó иль ли́ло? В лиловый цвет на помеле меня вносило», имеющей общую природу с укачивающей болтовней Мамани: «Ливана, Ливанна моя заливанная,

⁵⁸ Щеглов Ю. К. «Затоваренная бочкотара» Василия Аксенова. С. 7.

⁵⁹ Briker B. In Search of a Genre... P. 153 (рус. пер.: «Истинная цель странствий Дурова лежит вне карты различных маршрутов, но он, тем не менее, находит ее»).

⁶⁰ Щеглов Ю. К. «Затоваренная бочкотара» Василия Аксенова. С. 8.

⁶¹ Там же. С. 100.

⁶² Аксенов В. В поисках жанра. С. 218.

⁶³ Щеглов Ю. К. «Затоваренная бочкотара» Василия Аксенова. С. 15.

⁶⁴ Пастернак Б. Л. Полн. собр. соч.: В 11 т. М., 2004. Т. 2. С. 107; курсив наш. — Ю. К.

⁶⁵ Аксенов В. В поисках жанра. С. 153.

⁶⁶ Плисецкий Г. Б. Памяти Пастернака // Плисецкий Г. Б. Приснился мне город: Стихотворения, переводы, письма. М., 2006. С. 50.

⁶⁷ Вознесенский А. А. Кроны и корни // Вознесенский А. А. Собр. соч.: В 3 т. М., 1983. Т. 1. С. 47.

⁶⁸ Аннинский Л. Жанр-то найдется! С. 46.

разливанная!»), но принципиально разные источники (Пастернак у Дурова, телевизионные новости у Мамани).⁶⁹ Через текст Аксенова пастернаковский оригинал «проступает, как на палимпсесте», но иногда поэт упоминается прямо.⁷⁰ Еще одна «цветная вклейка-репродукция», не относящаяся к делу, но освещающая бликами смысла, помещенная в пятую сцену «Работа над романом в Венеции», изображает «восковую скульптуру, сделанную под „Портрет мальчика“ Пинтуриккьо», которая оживает, оказавшись «одним из сотен тысяч европейских мальчишек, что шляются из страны в страну во время вакаций, как когда-то шлялся здесь юноша Пастернак».⁷¹ Поэт втягивается в текст именно в пятой — венецианской — «Сцене» не только из-за одного биографического обстоятельства (в 1912 году он посетил Венецию). Здесь прямо проговаривается пастернаковская мысль о природе художественного текста: «...Лучшие произведения мира, повествуя о наиразличнейшем, на самом деле рассказывают о своем рождении».⁷²

То же можно сказать и о травелоге «Круглые сутки нон-стоп», где, прежде всего, читателю рассказывают, по каким законам будет построено повествование, чему можно верить смело, а что (или кто) — «досадный плод воображения». Казалось бы, документальность выделенных глав и сцен аксеновских травелогов должна коррелировать с их автобиографичностью: мы можем не доверять авторским маскам, но должны верить авторскому лицу. Но ошутимее к личности автора приближает именно художественный вымысел. Как показывает американская исследовательница С. Симмонс, эта коллизия не чужда и Пастернаку. «It is doubtful that anyone would categorize <...> „Круглые сутки нон-стоп“ <...> as autobiographical in any strict sense... Ожог <...> conveys more profoundly <...> that spiritual and emotional odyssey that distinguishes autobiography. A similar situation holds for Pasternak, <...> who wrote two avowed autobiographies, *Охранная грамота* and *Автобиографический очерк* («Люди и положения»). — Ю. К.), but cast the ultimate conflict of his existence in the figure of Jurij Živago».⁷³

Травелоги Аксенова — это описание крутого маршрута, который на протяжении десятилетия (1968–1978) уводил писателя все дальше от официальной советской литературы. «Затоваренная бочкотара» позволила писателю отойти от соцреалистической поэтики дебютных романов, «Круглые сутки нон-стоп» — окончательно — от идеологической лояльности, а «Поиски жанра» закончились конфликтом и художественным, и личным.⁷⁴ «После довольно долгого трепыхания на поверхности я понял, что все двери захлопнулись и мне ничего не светит».⁷⁵ Дальнейший путь писателя пролегал уже за пределами СССР.

⁶⁹ Аксенов В. В поисках жанра. С. 104, 166.

⁷⁰ Пономарев Е. Соцреализм карнавальным... С. 213–214.

⁷¹ Аксенов В. В поисках жанра. С. 187.

⁷² Пастернак Б. Л. Охранная грамота // Пастернак Б. Л. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 185.

⁷³ Simmons C. The Poetic Autobiographies of Vasilij Aksenov // The Slavic and East European Journal. 1996. Vol. 40. № 2. P. 311 (рус. пер.: «Сомнительно, чтобы кто-нибудь классифицировал <...> „Круглые сутки нон-стоп“ <...> как автобиографический в строгом смысле... „Ожог“ <...> передает более глубоко ту духовную и эмоциональную одиссею, которая отличает биографию. Аналогична и ситуация с Пастернаком, <...> который написал две признанные автобиографии, „Охранную грамоту“ и „Автобиографический очерк“, но изобразил главный конфликт своего бытия в фигуре Юрия Живаго»).

⁷⁴ Раздражение редакции «Нового мира» и Аксенова было взаимным, как видно из уже перестроечного интервью: «Я пришел в жуткое бешенство, позвонил представителю „Голоса Америки“ и дал интервью. Я сказал, что мне это все уже надоело и если не восстановят [в набор журнала] „В поисках жанра“, я приму соответствующее решение» (Пугач А. Василий Аксенов: «Я, по сути дела, не эмигрант...» // Юность. 1989. № 4. С. 82).

⁷⁵ Там же.