

К ВОПРОСУ О ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫХ ИСКАНИЯХ В. АКСЕНОВА

*Работа представлена кафедрой истории русской литературы
Санкт-Петербургского государственного университета.
Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор А. О. Большев*

Изучение жанровой специфики произведений Василия Аксенова позволяет обратить внимание на ряд вопросов, связанных с художественным осмыслением и дальнейшим изменением жанра романа в современном литературном процессе, а также с выяснением места произведений Аксенова в контексте жанрово-стилевых поисков писателя.

Study of genre specificity of Vasilij Aksyonov's works allows to turn attention to a number of problems connected with art comprehension and further changing of the novel genre in the modern literature process as well as revealing a position of Aksyonov's works in the context of his genre and style searching.

Конец XX века в художественной прозаической литературе – это время поиска нового художественного синтеза, который ведется в широком диапазоне возможностей современного искусства слова. Максимальная раскрепощенность и внутренняя свобода литературы этого периода находят воплощение в поэтике ее текстов, что проявляется в частом отказе от канонов. Главным предметом внимания и изучения в сфере словесно-художественного творчества конца XX в. становится форма в качестве «организующего»¹ и «структурно-стилевого»² принципов. Мы становимся свидетелями радикального изменения самого типа жанрового мышления, сформированного многовековой традицией. На наших глазах происходит дифференциация и одновременно контаминация жанров – и в масштабах системы, и внутри одного, отдельно взятого произведения. Необычайная активизация жанрово-стилевых экспериментов наблюдается в творчестве разных писателей: В. Ерофеева и С. Соколова, В. Маканина и В. Пелевина, Л. Петрушевской и Т. Толстой и др. Особое место среди писателей-экспериментаторов занимает творчество Василия Аксенова.

О художественных поисках писателя свидетельствует его интерес к жанровым модификациям. Так, роман «Ожог» – это роман-фантазмагория, представляющий собой «причудливо-сюрреалистическую картину»³; «Остров Крым» – роман-антиутопия; «Новый сладостный стиль» написан в жанре «всемирного романа»⁴; «Затоваренная бочкотара» – ироническая антиутопия, отличающаяся «стилистической раскованностью и принципиально новым осмыслением советского утопического дискурса»⁵; роман «Москва-ква-ква» написан в жанре альтернативной истории; роман «Желток яйца» исследователь М. Голубков называет иронико-философским романом и псевдоиронической фантазмагорией; «Московская сага» – это семейный роман; «Кесарево свечение» – «постмодернистская канонада в духе миллениума, где определение жанра не имеет никакого значения»⁶.

Подчеркнем, что жанровая трансформация осуществляется в двух направлениях: одно характеризуется расширением границ, скрещиванием с другими, то есть путь гибридизации, другое – сужением семантического поля, редукцией, то есть путь минимализации. Однако нужно сказать, что

существует и третий способ бытования канона – тиражирование, эксплуатация старых форм, это путь беллетризации. Произведения В. Аксенова являются, на наш взгляд, примером вышеназванной трансформации. Жанровую структуру прозы В. Аксенова можно охарактеризовать как поливариантную, интертекстуальную. Центр тяжести в собирании художественного целого отчетливо смещается в область стиля. Именно в стиле жанровые трансформации обретают новую жизнь, становясь «принципом конструирования всего потенциала художественного произведения»⁷.

Произведения Аксенова отличаются новизной и актуальностью идей, живостью образов, стилистическим своеобразием и глубиной морально-философских вопросов. Аксенов начинал с изображения скептически настроенной по отношению к советской действительности молодежи с характерным для нее стихийным чувством свободы, интересом к западной музыке и литературе – со всем, что противостояло выработанным старшим поколением духовным ориентирам. Исследователь П. Майер определила форму его ранних повестей и рассказов как «соцреализм в современной одежде». «Молодежная» проза изменила авторитарный стиль неофициальным словом, сленгом, исповедальностью. Ранние произведения Аксенова отличаются стилистической свободой, раскованностью и принципиально новым осмыслением советского утопического дискурса.

К середине 1960-х гг. усиливается философская насыщенность прозы Аксенова, размышляющего о причинах неудачи «оттепели», о неустойчивости психологии человека, именно с нею связывавшего свои лучшие надежды. Обращение к такой личности способствовало перестройке индивидуальной творческой манеры писателя, соединяющего теперь в пределах одного произведения реальное и ирреальное, обыденное и возвышенное.

Основной период творчества определяется как время активных поисков Аксено-

вым новых тем, новых форм, новых культурных и эстетических ориентиров. В эти годы он пишет пьесы, рассказы, эссе, повести, романы. Если в первых произведениях («Коллеги», «Звездный билет»), во многом благодаря лиризму и психологизму, ярко проявляет себя исповедальное начало, то в повести «Апельсины из Марокко» исповедальность становится литературной игрой, тонкой и одновременно ироничной. В произведении автора уже «проступают контуры зрелой прозы Аксенова – раскованной, ироничной, насыщенной элементами литературной игры»⁸. Отдельные элементы литературной игры мы можем обнаружить и в «Звездном билете». Они проявляют себя в оксюморонных сочетаниях, в использовании разных типов шрифтов, в оригинально обыгранных ссылках на тексты мировой литературы. В повести «Апельсины из Марокко» для раскрытия характера своих героев Аксенов выбирает другие средства: иронию, парцеллированное письмо, характерные лексические средства (жаргонизмы, просторечия). Ирония давала Аксенову возможность подчеркнуть свою мировоззренческую позицию, становясь оружием в борьбе с «ортодоксальной советскостью». Эта борьба затрагивала разные уровни организации художественного текста.

В поисках стилиевых форм Аксенов обращается к традиции сказочности и карнавализации, характерной для стилиевого эклектизма («Затоваренная бочкотара»). Карнавальность и сказочность подчиняют себе и специфически окрашивают такие стилиевые элементы, как театральность, ирония, пародия. Театральная игра и, соответственно, игровая природа сказки как жанра, включены автором и в повествовательную структуру, и в хронотоп, и в интонационно-речевую организацию формы произведения. Аксенов апеллирует к фольклорной и литературной памяти читателя по-особому, в духе свойственного ему эпатажирующе-свободного стиля.

Мы находим научную («Всегда в продаже», «Четыре темперамента»), демони-

ческую («Аристофан и лягушки», «Цапля»), метафизическую фантастику («Ожог»), гротесковый тип аллегорических образов («Стальная птица», «Рандеву»), исторические отступления («Золотая наша железка»). Аксенов комбинирует актуальную сатиру и метафизику, фантазмагорию и эпическую поэму, гротеск и реализм. В произведениях впервые появляется религиозная тематика. Фантазмагория утверждает себя в таких аксеновских рассказах, как «Завтраки 43-го года», «Дикой», «Маленький Кит, лакировщик действительности» и «Победа».

Писатель придал своим повествованиям действительно непривычную форму, которой характерны «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 монологизма вообще, выражающей скептицизм по отношению к любым идеологическим единствам»⁹.

Специфические сюжетно-композиционные и стилистические особенности мы находим во всех пьесах Аксенова. Пьесы созданы не по традиционной драматургической схеме и имеют явно выраженный лирический характер: «персонажи в них безвольны, они абсолютно подчинены воле автора, который активно проявляется и в ситуациях пьес, и в создании драматической коллизии»¹⁰. Пьесы не имеют прямой оценки (только предположения), не имеют закрытого финала (незавершенность в духе романной традиции). В пьесах прослеживается не только эволюция героя и темы, но эволюционирует и контекст сюжета. В первых пьесах строительным материалом являются события из его биографии, жизни его современников, еще в большей степени – мифология «шестидесятников». В поздних пьесах сюжет строится, «углубляясь в темы, фабульные ходы, мифологемы и традиции русской и мировой культу-

ры Нового времени. В них много мотивов, образов и просто цитат Шекспира, Пушкина, Достоевского. Естественно подвергается изменениям и сам жанр пьесы»¹¹.

Ученый Пер Далгард исследовал романы Аксенова с точки зрения бахтинской теории хронотопа и карнавальности и доказал, что аксеновская ирония «уходит корнями в народную карнавальную традицию, по форме граничащую с гротескным реализмом»¹². Структуру гротеска Далгард сравнивает с поэтическим текстом и рассматривает гротеск на стилистическом уровне, анализируя его элементы: метафору, сравнение, нарушенную хронологию событий, пестроту стиля, и объясняет, что гротеск у Аксенова сочетает фантастику и жизнеподобие, авангардизм и реализм.

Развивая идею Далгарда о связи гротеска в произведениях Аксенова с бахтинской теорией карнавальности, Константин Кустанович выводит закономерности в развитии сюжета, в структуре построения образов, в прагматической функции художественных элементов. Ученый утверждает, что гротескные персонажи Аксенова представляют собой сочетание человеческих и дьявольских характеристик и являются «формализованными гротескными образами в бахтинском смысле»¹³, то есть выполняют символическую функцию в изображении советской жизни. Кустанович указывает на общие черты гротескного мира московских алкоголиков в романе «Ожог» с карнавальным миром и приходит к выводу, что «в этом мире исчезает граница между социальными классами».

Н. Ефимова определила стиль Аксенова как интертекстуальный (исходя из бахтинской теории диалогизма). Исследовательница отметила, что писатель активно использует цитаты, намеки, пародийные аллюзии на разнообразные политические и литературные источники. Аксенов «спонтанно реализует фольклорные приемы – рисует некоторые персонажи как нагромождение несуразных эмблем, создающих дополнительную связь с архаическим сим-

волизмом»¹⁴. При этом художественные методы, которыми пользуется прозаик, сходны с бриколажем построения фольклорных фигур. С помощью интертекста Аксенов наполняет свои архаичные образы современным содержанием, связанным с проявлением советского тоталитаризма. Политическое и социальное зло у Аксенова наделено демоническими чертами, выраженными с помощью традиционного символизма. Черты архаического фольклоризма также воплощаются в религиозности, «пробуждающейся в аксеновских героях в предчувствии высшей, божественной силы»¹⁵. В произведениях последнего периода священное всегда ассоциируется с высшей моральной силой, придающей смысл поступкам человека и приближающей его к Богу, которого положительные герои воспринимают как источник вечного добра и совершенства.

При анализе теологических компонентов произведений Аксенова раскрывается влияние философии Бердяева и Достоевского на отношение аксеновских героев к Богу, искусству, проблеме добра и зла. Демонические образы, олицетворяющие разрушительную силу советского государства, появляются как самый распространенный мотив с религиозным интертекстом. Автор выразительно изображает демонические силы, представляющие собой советский тоталитаризм, создает демонические персонажи как аллегория советской власти («Стальная птица», «Четыре темперамента», «Цапля», «Ожог», «Бумажный пейзаж», «Скажи изюм»). Демонизм в произведениях Аксенова не имеет строгого религиозного значения. Мотив искушения логически связан с демонизмом и должен пониматься как аллегорический соблазн художника советской властью. Анализ мотива искушения важен не только для выявления аксеновского символизма и поэтики, но и для определения диссидентской позиции автора к власти. Религиозные мотивы полностью отсутствуют в самых ранних произведениях Аксенова, что можно объяснить

их несовместимость с методом социалистического реализма и жесткими цензурными требованиями конца 1950-х – начала 1960-х и философской незрелостью автора, но они постоянно присутствуют на протяжении последних 20 лет его творчества. Демонизм и искушение несут чисто эстетическую нагрузку, в то время как христианские мотивы прощения и добра, олицетворенного в христовидных фигурах, выражают религиозную и философскую веру автора в христианские идеалы. У Аксенова демонизм означает разрушительную силу, уничтожающую архетип.

Отдавая в литературе предпочтение эстетике сюрреализма, Аксенов не отвергает и традиционализм. Роман «Кесарево свечение» любопытен по своей структуре: в нем есть и вводные рассказы, и стихи, и пьесы. Роман «Новый сладостный стиль» написан в жанре размышления о внутреннем и внешнем состоянии современного человека. «Новый сладостный стиль», внешне имитирующий семейную эпопею и историю о поисках земного рая, утверждает новый взгляд на степень единства человечества, как большой семьи. Гуманистическая направленность романа и характерное для поэтики Аксенова мастерское применение элементов фантастики и мистики сочетаются с адекватностью изображения жизни различных социальных слоев многих стран, где происходит действие романа. Роман охарактеризован как первое в русской литературе произведение, написанное в жанре «всемирного романа», «представляющее пульсирующую картину жизни человеческой вселенной, понимаемой как единый дом»¹⁶.

Особый метафорично-реалистический стиль, богатство лексики, ассоциативность религиозно-философской подоплеки разнообразных явлений культуры, меткая ирония, свободное сочетание различных культурных контекстов (от высоких до наиболее маргинальных) в романе «Московская сага» своеобразно перекликаются с жанром исландской саги и толстовского романа-

эпопеи «Война и мир». Этот роман в одном из своих интервью Аксенов назвал семейным романом, семейной сагой. По мнению критика А. Колбовского, «Московская сага» ломает устоявшиеся в последнее время представления о семейном романе. «Сегодня частность конкретных судеб становится определяющей, формообразующей. Это <...> правила игры. Связь этих конкретных судеб с судьбой страны, как правило, подразумевается. Но впервые Аксеновым сделана попытка органично и зримо соединить биографии героев с историей страны. Путь семьи Градовых складывается в беллетризованный учебник новейшей истории. Частное и общее перетекают друг в друга. В этом смысле «Сага» неожиданно вступает в полемику с традиционными советскими историческими эпопеями», – пишет критик. Таким образом, в 1990-е годы продолжается первичное, на проблемно-тематическом уровне, осмысление своего творчества, начатое еще в 1960-е годы.

И. Сид называет роман отечественным вариантом форсайтовского романа, отчасти имитирующего жанр «мыльной оперы», что «позволяет при невнимательном прочтении объявить Аксенова дрейфующим в сторону попсы»¹⁷. Прозаик «демонстрирует верность выработанному еще в конце 1960-х индивидуальному стилю или, точнее, поэтике, отмеченной активным употреблением сленговой лексики, драматизацией и карнавализацией изображаемой реальности, иногда вплоть до опереточности, применением мистико-фантастического элемента»¹⁸. Марк Липовецкий пишет о «единой метаутопической тенденции, иронически обыгрывающей и деконструирующей утопический дискурс»¹⁹ в романах Аксенова.

Один из основных приемов построения прозы В. Аксенова заключается в том, что он берет готовые, стилистически отстоявшиеся литературные формы и строит текстовую постмодернистскую игру. Сначала писатель, используя сюжетные ходы и язык соцреалистической литературы, создает

точную стилизацию, и читатель почти уверен, что перед ним «городская», историческая или любовно-романтическая проза советской поры. Но неожиданно происходит совершенно абсурдистский взрыв, который разрушает сюжет, заставляет пересмотреть уже сложившееся впечатление, опровергает все предыдущее.

В. Аксенов использует технику апроприации, «то есть перенесение в пространство высокой культуры элементов низкой, массовой, коммерческой культуры»²⁰, демонстрируя практически неограниченные возможности вариативного выбора и соединения разноприродных жанровых форм – другими словами, возможности эклектики как стиливого принципа, конструирующего новое художественное целое. В этом приеме выражается принципиальная позиция автора, демонстративно уравнивающего жанры высокой и массовой литературы. Автор находился в социально-изолированной позиции и не стремился к расширению официальных цензурных рамок, находясь с самого начала в них. Поэтому система неофициального искусства функционировала как аналог «высокого» искусства и оказалась способной к осуществлению стратегии апроприации официального искусства как «низкого».

В условиях кризиса крупной романной формы на авансцену выдвигаются малые жанры прозы, наиболее способные к формотворчеству. Малые формы предельно интенсивно демонстрируют стремление к эпатации, к разрушению любых стереотипов – сюжетных, тематических и языковых. Новая жанровая форма структурируется путем соединения разных видов искусств: поэзии, живописи, музыки, кино, предьявляя опыты жанрового синкретизма.

В ситуации духовного кризиса, когда рушатся социальные, идеологические и эстетические стереотипы, на первый план выдвигаются повесть и рассказ. Лаконичная, емкая форма произведений с ее коммуникативностью, парадоксальностью позволяет запечатлеть яркие события дей-

ствительности и изменения в психологии современного человека.

Общий для всех жанров современной прозы процесс минимализации сказывается в свертывании романов в микророманы. Свободное и просторное жанровое поле цикла создает наиболее комфортные условия для реализации многожанрового мышления, для экспериментов по скрещиванию жанров, для эстетической игры. Игровая атмосфера, артистизм повествовательной организации, широчайшие интертекстуальные возможности романа делают его необычайно привлекательной зоной для художественного эксперимента.

Обращение к гротеску, условности и экспериментирующей фантастике также помогает выявить черты социально-психологической реальности нашего времени: ее двойственность, текучесть, неуловимость границ между заурядным и абсурдным, реальным и потусторонним. Сюжетное и морально-психологическое экспериментирование, свобода от эстетических норм, оксюмороны органично вписываются в новую парадигму художественности.

Как показывает предпринятый нами анализ, в качестве общей тенденции современной прозы Аксенова выступает формальная стилизация под архаику и одновременно – смысловая полемика с традицией. Писатель стремится максимально приблизить архаические жанры к современным эстетическим запросам, предьявить традиционный конфликт в новой аранжировке, связать метафоры и символы с психологическими константами современного человека. Для художника рубежной эпохи важно не утратить связь с традицией, сохранить представление о жанре как знаке

нормальной, упорядоченной действительности.

Таким образом, общий для всех жанров современной прозы процесс минимализации проявляется, с одной стороны, в «сжатии» романов в микророманы, с другой – в расцвете малой прозы во всем многообразии ее форм и вариантов. Наблюдения над динамикой жанров прозы позволяют нам выделить некоторые общие тенденции: размывание границ между самостоятельным текстом и компонентом цикла; сближение художественных и нехудожественных миниатюр; конвергенция малых прозаических жанров (сказок, лирических миниатюр, записок и дневников); сближение малой прозы со стихами, вторжение в нее драматических фрагментов и других иноприродных эстетических элементов.

В заключение скажем, что обрисованная выше структура поэтического мира В. Аксенова несомненно являет нам культурную парадигму высокой моделирующей силы. Не говоря уже о том, что независимость, открытость, нелинейность, панхроничность и свобода этого мира позволяют широко пользоваться ценностями, представленными писателем, открывается возможность новой семантической кристаллизации вследствие отмеченной выше свободы выбора значений как в синтагматическом, так и в парадигматическом плане. Любопытно, что подобный характер семантики находится, в определенном смысле, в инвертированном отношении к преваляющим культурным конфигурациям. И здесь анализ структуры прозы В. Аксенова помогает обнаружить как направление поэтического выбора, так и структуру возможностей, открытых для него.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Эйхенбаум Б. О. О литературе. М., 1990. С. 321.

² Эйдинова В. В. Стиль писателя и литературная критика. Красноярск: Изд-во Красн. ун-та, 1983. С. 164.

³ Веллер М. Василий Аксенов // Радуга. № 8, 1989. С. 24.

⁴ Сид И. Рецензия на роман Аксенова «Новый сладостный стиль» // Независимая газета. № 114, 1999. С. 10.

ОБЩЕСТВЕННЫЕ И ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ

⁵ *Липовецкий М.* Пародийный утопизм В. Аксенова («Затоваренная бочкотара» и «Поиски жанра») // Вопросы литературы. № 11, 1991. С. 8.

⁶ *Калласс Т.* Читайте Аксенова: Субъективные заметки о Василии Аксенове и его пространственно-времени // Радуга. Таллин. № 3, 2002. С. 56.

⁷ *Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1976. С. 246.

⁸ *Большев А. О.* Судьба «исповедальной прозы» и ее авторов (В. Аксенов, А. Гладилин, А. Кузнецов): Учеб. пособие. СПГГУ, 1999. С. 17.

⁹ *Линецкий В.* Аксенов в новом свете // Нева. № 8, 1992. С. 37.

¹⁰ *Торунова Г. М.* Эволюция героя и жанра в творчестве Василия Аксенова (От прозы к драматургии): Автореф. дис. ... канд. наук // Филологические науки. 10.01.01. Самар. гос. пед. ун-т. Самара, 1998. С. 8.

¹¹ Там же. С. 9.

¹² *Dalgard P.* The Function of the Grotesque in Vasilij Aksenov. Arkona, 1982. С. 194.

¹³ *Kustanovich K.* The artist and the tyrant Vasily Aksenov's Works in the Brezhnev Era. Slavica Publishers, INC. С.279.

¹⁴ *Ефимова И. А.* Интертекст в религиозных и демонических мотивах В. Аксенова. М., 1993. С.97.

¹⁵ Там же. С. 48.

¹⁶ *Сид И.* Рецензия на роман В. Аксенова «Новый сладостный стиль» // Независимая газета. № 114, 1999. С. 10.

¹⁷ Там же. С. 9.

¹⁸ Там же. С. 9.

¹⁹ *Липовецкий М. Н.* Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997. С. 64.

²⁰ *Гройс Б.* Полуторный стиль: Социалистический реализм между модернизмом и постмодернизмом // Новое литературное обозрение. № 15. 1995. С. 47.