

ЧТО ЗА РОСКОШНУЮ статью можно было бы написать о Юзе Алешковском как о наследнике великих традиций народной смеховой культуры, продолжателе веселого дела Аристофана и Апулея, Марциала и Рабле, Кириши Данилова и «Луки Мудищева», Баркова и Пушкина (благо, на столе лежит «эротический» выпуск «Литературного обозрения» и все основные тексты — под рукой)! И как, в сущности, несложно это было бы сделать: на каждый тезис бахтинской теории карнаваллизации в литературе знай ищи у Алешковского иллюстрации посолоней да позабористей — всего и забот-то.

Поэтика телесного низа, «трусобный натурализм», эксцентричность сюжета и стиля, опора на площадное слово, кощунственная профанация официальных догматов и символов веры, комические гротески — словом, все важнейшие компоненты смеховой культуры присутствуют в прозе Алешковского с исключительной четкостью и, главное, совершенно органично, естественно и ненавязчиво. Кстати, в контексте карнаваллизации вполне рядовыми выглядят те качества поэтики Алешковского, о которых у нас писали как о величайших новациях этого автора — допустим, литературная легитимация «благородных же кристаллов мата, единственной природной и принадлежащей части русского языка, сохранившейся в созетском языке» (А. Битов), или исконная, истинная народность прозы Алешковского (М. Рощин), или, скажем, последозательная враждебность писателя «по отношению к любому мифу — историческому ли, философскому ли... — независимо от его «идеологического наполнения» (А. Архангельский)...

На мой взгляд, проза Алешковского — это не только и даже не столько подарочный пример карнаваллизации, сколько самое, быть может, парадоксальное проявление родовых качеств шестидесятилетия в литературе. Характерный для «оттепели» поиск раскованных и одновременно исповедальных форм повествования осуществился у Алешковского в его феевическом сказе. А особая щеголеватость стиля, которой так слазились творцы «молодежной» прозы, отразилась в блеске афоризмов, собственно, и сформировавших неповторимую и моментально узнаваемую манеру писателя.

А герой Алешковского? В нем перепелись сразу несколько линий «оттепельной» словесности. С одной стороны — это эпатажирующе неприглаженный «простой человек», носитель грубой правды о жизни. С другой — это человек, хлебнувший лагерной баланды, знающий, что почем, и не питающий иллюзий насчет гуманизма людоедского режима. Но при этом в рассказчиках из «Николая Николаевича» или «Кенгуру» нет ничего страдальческого, жертвенного, что наполнило бы, допустим, об Изане Дэнисовиче Шухове: герой Алешковского, напротив, победительно уверен в себе и наступательно-энергичен, чем вызывают ассоциацию с пресловутыми «звездными мальчиками» тех же лет. Герой Алешковского, как и многие «оттепельные» персонажи, отчаянно и весело бьется с «сукоединой» Системой вроде бы за сущую мелочь — за свое человеческое достоинство. Но парадоксальные законы смеховой культуры так преломля-

ют эту типическую для шестидесятников коллизию, что у Алешковского человек чувствует себя в полной мере человеком лишь в ситуации крайнего унижения и расчеловечивания: ставши подопытным животным для научных экспериментов («Николай Николаевич») или убедившись в том, что он и есть «моральный урод всех времен и народов» («Кенгуру»), упившись до потери человеческого облика и претерпев изнасилование от собственной же бабы («Мас-

кировка») или оказавшись в дурдоме («Синеенький скромный платочек»)...

Анекдоты от Алешковского

О писателе, которого нельзя цитировать

кировка») или оказавшись в дурдоме («Синеенький скромный платочек»)...

У Юза Алешковского все пронизано неистовым антирежимным, анти-Системным пафосом — но опять-таки формы, в которые отливаеется этот сквозной подтекст всей шестидесятилетней литературы, подсказаны логикой карнаваллизации, а потому на общем фоне смотрятся довольно оригинально. Это, во-первых, фейераерки пародийных, снижающих, чуть не соц-артовских перифразов на темы коммунистической мифологии и идеологии, типа — «Гражданин генсек, маршал брезидент Прежнев Юрий Андропович!», «У Крупской от коллективизации глаза полезли на лоб» или «Враг коварно перешел границу у реки и сорвал строительство БА-Ма. Смерть китайским оккупантам! Не все коту масленца! Головокружение будет за нами!». Во-вторых же — это, пожалуй, важнее — действительность неизбежно приобретает свойства абсурдистской фантазматологии (чего стоит только показательный процесс по делу о зверском изнасиловании и убийстве старшей кенгуру в Московском зоопарке в ночь с 14 июля 1789 года на 5 января 1905 года).

Все долгие десятилетия советской истории неизменно рисуются Алешковским как псевдожизнь, как маскировка реальных и нормальных качеств бытия — отсюда и фантазмы, и гротеск, и абсурд. Но в серьезно-смелом мире прозы Алешковского есть только одна, освященная древней традицией сила, не подконтрольная историческому маразму, а значит, свободная по своей сути — это величествен-

мудренней, чем государственное хамство, ведь ебд правда — это правда природной нормы бытия.

НО ВЗЛЕЛЯННАЯ шестидесятиками и вполне родная для Алешковского поэтика социального обличения не всегда мирно уживается с парадоксальной эстетикой карнаваллизации. Иные контакты порой искрят, и сильно. Причем эти нестыковки у Алешковского гораздо заметней, чем у других писателей — Высоцкого, Шукшина, Искандера, Войновича, Жванецкого: дело все в том, что ни у кого из них карнавальность не предстает в столь демонстративно-монументальных формах, как у нашего автора. О чем речь?

Юз Алешковский по природе своего таланта моралист, твердо знающий истину и передающий это уверенное знание своим любимым героям, которые в патетические моменты, иной раз даже утрачивая характерность речи, вещают прямо голосом автора. Характерно, что когда он в повести «Руру», резко обновляя свой почерк, пробует вообще отказаться от сказа, то на первый план выходит прежде скрывавшийся в тени разговорчивого героя сам писатель — явно автобиографический персонаж, ведающе рассуждающий о тайне мироздания, о «живом и прекрасном Целом», противостоящем «насиливающей Смерти», — однако почему-то эта риторика не производит сильного впечатления.

Монологичность его сказывается, на мой взгляд, и в том, как даже самые причудливые сюжетные ситуации обыч-

но так или иначе иллюстрируют антитезу мудрой Натуры и патологически абсурдной Системы. При этом Алешковский вообще любит доводить всякий образ до символа «Белеет Ленин одинокий, замаскированный, а на самом деле под грунтовой и побелкой Сталин. Дал» — к этому фрагменту из «Маскировки» комментарии, естественно, не нужны. А вот какое резюме вызывает в «Руру» вид руки собутыльника, сплошь облепленной картофельными кожурками: «Почему столь непотырски сопротивляются они (власти. — М. Л.) складыванию человеческой Жизни в нормальное Целое из того, на что была она, повторяю, разодрана, перелицована, изморождена... растерзана и расколошмачена обеими — ленинской и сталинской — смертельными гвардиями, — из кожурочек сиротского земледелия, ошметков поруганного права, кусков труда, жилочек собственности, осколочков искусства, лоскутков веры, любви, надежды?».

Да, к Алешковскому злая формула М. Эпштейна «тошнота социальной озбоченности» применима куда в меньшей степени, чем, допустим, к Евтушенко или Рыбакову, но ведь и у него все несчастья и страдания героев объясняются только и исключительно социальными причинами, а именно — сатанинской властью «гунявой нашей и бездушной Системы». Даже когда в «Маскировке» жена, уставшая от беспросветного пьянства мужа, «отхарит» его, спящего на скамеечке, искусственным членом, то Алешковский выстроит сцену так, что ясно — на самом-то деле герой, он же народ, изнасилован коммунистической системой: недаром же пока страдалец Федя спит, не замечаю коварных происков супруги, снится ему сон про птицу-тройку, в которой коренная — Маркс, пристяжные — Энгельс и Ленин, а кучер — Сталин. Недаром первое, что Федя слышит, проснувшись, — это: «От Ленина до ануса пострадавшего — восемь метров, от проезжей части — десять, от Маркса—Энгельса — сорок»; недаром и материал, из которого изготовлен искусственный член, именуется не как-нибудь, а «политбюроном». Все ясно? Даже с перебором. И таких незатейливых ребусов на социально-политические темы, увы, немало.

ВСЕ ЭТО осязяемо сужает, стискивает границы просторного по своей природе карнавального мира. Больше того, на тесной площадке сугубой социальности начинает резать глаз то, что в природно-философском контексте смотрелось вполне органично. Так, в той же «Маскировке» мат оставляет ощущение избыточности, он далеко не всегда оправдан как художественный прием, а «трусобный натурализм» подчас вызывает просто-напросто рвотный эффект. Кстати, не этими ли противоречиями объясняются попытки прозаика сменить манеру? (Правда, повесть «Руру» вряд ли можно считать успешной пробой на этом пути: ее стиль, напоминающий одновременно о Лескове и, кажется, об Аксенове, — кентавр, да и только! — явно не выдерживает сравнения с более ранними текстами Алешковского.)

Впрочем, у кого не бывает неудач? Хуже другое: те превращения, которые поэтика карнаваллизации переживает под пером Алешковского, не могут не отпечататься на сквозном образе

всей его прозы — образе народа. А происходит здесь вот что: грешник, плут, смеющийся над миром и над собой, претерпевающий унижения и умеющий даже в самых беспросветных ситуациях оставаться в полной мере живым, к финалу произведения обретает Главную Истину и становится однозначным праведником. Так было уже в «Николае Николаевиче», где бывший урка вдруг открывал в себе страсть к сапожному делу — и вступал в «новую жизнь», как положено, благословенный мудрым старцем академиком: «Умница! Умница! У наф и сапожники-то все перевелись! Набойку набить по-человечески не могут. Задрочились за шестьдесят лет. Иди, Коля, сапожничать. Благословляю».

ИЗ ВСЕГО букета «серьезно-смеховых», карнавализованных жанров Юзу Алешковскому, по-моему, ближе всего пришелся анекдот. Что ж, основа почтенная. Хорошо известно, что одна из ветвей романа как жанра выросла из анекдота. Филогенез повторяет онтогенез, и Алешковский заново строит роман из анекдота.

Но вместо романа у него неизбежно получается «рôман» — типа того, что «тискают», сидя на нарах: ачеждот остается анекдотом, обрастая подробностями и ответвлениями, удлиняясь иной раз до неудобочитаемого состояния (случай «Кенгуру»), но, увы, так и не становится романом. Почему? Да потому, что та художественная философия, которой руководствуется Алешковский, не схватывает многообразной сложности мира — она очень цельная, эга философия, и она все подводит под один простой, слишком простой знаменатель. Получающаяся в итоге картина реальности оказывается однокачественной, плоскостной, а не объемной — не романной, одним словом.

Это парадокс не одного только Алешковского. Это, по-моему, парадокс всей рожденной «оттепелью» культуры, целой литературной эпохи, не завершенной до конца и поныне. Даже припадая к эстетическим формам, насыщенным семантикой противоречивости, бесконечной текучести и вечной неуловимости тайны жизни, эта культура обязательно и настойчиво использует эти формы как орудие для создания непрерывной простой и понятной картины мира (мне вспоминаются лишь несколько исключений из этой закономерности, среди них — «Время и место» Ю. Трифонова, романы Ф. Горенштейна).

Что же касается Юза Алешковского, то он в своем творчестве начиная с легендарных, впитанных современным фольклором песен, создал необычный «смеховой» эпос советской жизни, в какой-то степени сразимый по масштабу с тем, что делал и делает Солженицын. Только он строит художественный мир, который вполне может быть назван карнавальным, «низовым» двойником мира прозы Солженицына. Солженицын и Алешковский — вот, на мой взгляд, два голоса той культуры, о которой я говорил абзацем выше.

Кто-то воспримет это мое утверждение как комплимент Алешковскому и унижение для Солженицына. Кто-то, вероятно, наоборот, обидится за Алешковского.

Я ужою от оценок. Я лишь предлагаю версию.