

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

Юрий Щеглов



«ЗАТОВАРЕННАЯ БОЧКОТАРА»

ВАСИЛИЯ АКСЕНОВА

Комментарий

Юрий Щеглов

**«Затоваренная
бочкотара» Василия
Аксенова. Комментарий**

«НЛО»

2013

Щеглов Ю. К.

«Затоваренная бочкотара» Василия Аксенова.
Комментарий / Ю. К. Щеглов — «НЛО», 2013

ISBN 978-5-4448-0312-7

В книге публикуется последний масштабный труд замечательного филолога Ю. К. Щеглова (1937–2009) – литературный и историко-культурный комментарий к одному из знаковых произведений 1960-х годов – «Затоваренной бочкотаре» (1968) В. П. Аксенова. Сложная система намеков и умолчаний, сквозные отсылки к современной литературе, ирония над советским языком и бытом, – все то, что было с полуслова понятно первым читателям «Бочкотары», для нынешнего читателя, безусловно, требует расшифровки и пояснения. При этом комментарий Щеглова – это не только виртуозная работа филолога-эрудита, но и меткие наблюдения памятливого современника эпохи и собеседника Аксенова, который успел высоко оценить готовившийся к публикации труд.

ISBN 978-5-4448-0312-7

© Щеглов Ю. К., 2013
© НЛО, 2013

Содержание

Вводная заметка	6
Конец ознакомительного фрагмента.	14

Юрий Константинович Щеглов

«Затоваренная бочкотара»

Василия Аксенова. Комментарий

Научное приложение. Вып. СХХI

Подготовка текста В.А. Щегловой

В оформлении обложки использован рисунок Г. Басырова. 1980.

© Наследники, 2013

© Оформление. ООО «Новое литературное обозрение», 2013

Вводная заметка

«Аксенов написал странную повесть».

Такой фразой-абзацем, несколько в манере В.Б. Шкловского, начиналась сопроводительная заметка (Сидоров 1968: 63–64) к публикации «Затоваренной бочкотары» (далее – ЗБ)¹ в желтой мартовской тетради журнала «Юность» за 1968 год. Фраза критика (Е.Ю. Сидорова) метко предвосхищала вероятную читательскую реакцию. Новое произведение называлось «повестью с преувеличениями и сновидениями» и било по голове уже самым заглавием, а сразу после него – диковатым, якобы взятым «из газет» эпиграфом. Читать Аксенова было, как всегда, легко и весело; юмор его разворачивался с не меньшим очарованием и блеском, чем прежде; персонажи выступали как живые и поражали своей советской типичностью; радовала очевидная, хотя и не сразу уловимая атмосфера антиофициозности, «крамолы», до которой был столь жаден и чуток советский читатель тех лет. Что доходило медленнее – это «сквозная идея» вещи, ее целостность, смысл символики и эксцентрических гипербола, вообще степень оправданности всех этих фантазий, снов, двойников, зеркальных отражений, экскурсов в заумь типа старинных «дыр бул щыл» и т. п. Предыдущая проза Аксенова могла лишь исподволь подготовить к чему-либо в этом роде; ЗБ была первой, еще подцензурной и потому сравнительно сдержанной вехой его «нового стиля», вскоре порвавшего и с тем потоком «молодежной литературы», в рамках которой выжили первые аксеновские повести, и со всей компромиссной, строившейся в лучшем случае на полуправдах культурой «развитого социализма».

Верно, что на некоторое количество камней преткновения неизбежно натолкнется в повести и сегодняшний читатель. Но в целом большинство «странностей» давно прояснились; стиль и композиция ЗБ кажутся сегодня вполне умеренными, «дружественными читателю». Смысловая направленность ЗБ тоже достаточно прозрачна, более того – симпатична и близка большинству современных читателей, не отравленных снобизмом и безверием громко трубящей о себе «пост»-литературы. Аксенов 1968-го, как и 2007 года, – один из тех мастеров, которые сохранили верность первоосновным гуманистическим ценностям и не стесняются это высказывать. При всей абсурдности, при всем, мягко говоря, неблагоприятии рисуемого писателем мира мы не найдем у него уступок моральному релятивизму и нигилизму, этим фирменным знакам постмодерна; в своем распределении симпатий и антипатий Аксенов стоит по одну сторону с Л.Н. Толстым и А.П. Чеховым, чьи вакансии в русской литературе как защитников человечности и духовной культуры постоянны и не подлежат упразднению. С Чеховым как поэтом расплывчато-прекрасных утопических прозрений в контексте угасающего, склеротического, но все еще жестокого, не разучившегося умерщвлять и калечить мира автор ЗБ связан рядом особенно глубоких параллелей; некоторые его философски программные вещи, например «Цапля», демонстративно – начиная с заглавия (ср. «Чайка») – насыщены чеховскими интертекстами. В атмосфере позднесоветского цинизма, безверия годов «застоя», варварского «первоначального накопления» послесоветских лет, наконец, воинствующего аморализма современной антикультуры США, на которую Аксенов с великолепной сатирической остротой откликается в своей прозе последних двадцати лет, – писатель никогда не давал заглухнуть романтико-идеалистической, идущей от ранних 1960-х годов струе своего творчества и создавал произведения, вызывавшие к человеческой порядочности и совести и учившие презрению к «наперсникам разврата»².

¹ Все цитаты из ЗБ даются по изданию: Аксенов 2009 – с указанием номера страницы в тексте.

² О чертах гуманистического идеализма в творчестве Аксенова см. работу: Жолковский 1996.

Эта гуманистическая основа, связывающая Аксенова с классиками, осталась у него непоколебленной, хотя во внешне-стилистическом отношении его письмо в известной мере «постмодернизировалось», признаки чего ощущаются, например, в падении языковых табу или в том, что можно называть «поэтикой отвратительного» (элементы которой, впрочем, имелись уже у И.Э. Бабеля). Но, повторяем, ориентиры «традиционной» человечности представлены в аксеновском поэтическом мире вполне недвусмысленно. Что же до странностей, то по мере повышения общей культурности нашего общества многие из них рассеялись сами собой, а раскалывать остающиеся «крепкие орешки» может помочь аппарат комментариев, вроде тех, опыт которых здесь и предлагается.

В самом деле, если приглядеться, ЗБ написана на достаточно знакомом и доступном широкому читателю языке. Как и некоторые другие классические произведения советской сатиры (например, романы И. Ильфа и Е. Петрова или сказки-притчи К. Чуковского, чья аллегоричность взрослыми интеллигентными читателями всегда ощущалась), она почти целиком состоит из узнаваемых мотивов, архетипов и сюжетных блоков. Соотнеся сюжет ЗБ с читанным нами ранее, мы начинаем постигать тему и внутреннюю логику повести. В самом сжатом виде, происходит следующее.

1) В определенном типе повествований собирается того или иного рода компания (мушкетеры, обездоленные изгнанники, кругосветные путешественники, исследователи, экспериментаторы, философы-спорщики, охотники за сокровищами и т. п.). Объединившись на почве какой-либо общей цели, они пускаются в странствие по свету и встречаются на своем пути разных людей, наблюдают различные места и нравы, попадают в приключения. Для формирования группы характерно, что до момента сходимости будущие участники ее друг с другом незнакомы и разобщены: каждый решает какую-то свою персональную проблему или направляется куда-либо по собственным делам (самый частый случай – закончив некоторый жизненный цикл или серию трудов, собирается уйти на покой, отправиться в отпуск и т. д.). Вспомним хотя бы моряка Глеба Шустикова из ЗБ, который до встречи с Ириной и перед отбытием на место службы намерен заехать к дружку, «но теперь, ты понимаешь, не до дружка». В «Детях капитана Гранта» географ Паганель становится участником поисков пропавшего капитана по рассеянности – сев на яхту «Дункан» вместо того корабля, на котором он собирался проводить собственные исследования. Новая цель – а то и просто игра случая, прихоть судьбы – властно заставляет каждого отменить свои личные планы и стать частью коллектива, «собирающего героя» с единою целью. В процессе поиска жизнь преподносит компании персонажей те или иные уроки, группирует вокруг новых ценностей и идеалов.

2) Путешествие героев ЗБ вписано в архетипическую схему «регенерации» – личного перерождения, в ходе которого герой становится новым человеком через посредство ряда испытаний, включая близость или подобие смерти, пребывание в низких местах, миметирующих подземное царство (например, в тюрьме или подземелье), встречу с новым учителем жизни, утрату родителей или других охранителей прошлого, утерю жилища, имущества и даже имени и т. п. Чистым примером полного набора этих перерождающих испытаний являются «страсти» Пьера Безухова в 1805–1812 годах (смерть отца, пожар Москвы, французский плен, почти расстрел, полное опрощение, безымянные странствия по дорогам, встреча с Каратаевым, утрата большей части состояния, смерть порочной жены, а в довершение всего и тяжелая болезнь). Черты этого комплекса прослеживаются и в каждом из героев ЗБ, о чем подробнее будет говориться далее, в примечаниях к разным местам повести.

3) Наконец, в ЗБ узнается еще одна сюжетная схема, более редкая, чем две первые, но также имеющая давнюю традицию. В ней герою (или героям) поручается присмотр над неким объектом, который обладает сверхъестественными свойствами и постепенно вступает в таинственную связь со своим попечителем, завладевает его душой, вытесняет его прежние интересы, требует от него подчинения и делает его своим послушным придатком. Пример

этой схемы (хотя и противоположный ЗБ по направлению событий: не от зла к добру, как в ЗБ, а наоборот) мы находим в известном романе Стивена Кинга «Сияние» (1977) и одноименном фильме Стенли Кубрика с Джеком Николсоном в главной роли, где безработного писателя нанимают охранять огромный пустой отель в зимних заснеженных горах Колорадо. Отель этот издавна (по крайней мере с 1920-х годов) населяют демонические силы, которые постепенно и сводят героя с ума, отчуждают от семьи и толкают на преступление. «Добрую», как в ЗБ, версию этого сюжета находим в советской литературе – это повесть Вс. В. Иванова «Возвращение Будды» (1923), где старому профессору-востоковеду в годы военного коммунизма поручают сопровождать древнюю статую Будды из Петербурга в Монголию. Проникнувшись чувством своей ответственности и неотделимости от Будды, профессор после многих невзгод дальнего пути погибает, но и мертвый, повернувшись лицом к Востоку, продолжает охранять драгоценную реликвию.

Эти три составляющих в ЗБ переплетены, образуя классический сюжет о моральной регенерации, решаемый одновременно в сказочно-приключенческой, лирической, комической-игровой и иронической тональности.

Как некогда Чехов, Аксенов изображает мир в фазе заката, «fin de siècle»: мир сформировавшийся, перезрелый и тайно жаждущий радикального обновления. Герои его – средние люди, среди них нет выдающихся индивидуальностей, есть только характерные представители сословий, профессий, состояний, чьи соответственные субкультуры в рамках советского общества давно сложились и стали для них второй натурой. Правда, у Аксенова встречается и такая характерная, им самим созданная фигура, как советский гигант-супермен, собирающий в одном лице разнообразнейшие таланты и достижения, от сочинения музыки и стихов до всех видов профессионального спорта, от знания иностранных языков до владения редкими и оккультными «воинскими искусствами» (martial arts), от доступа к новейшим удобствам и игрушкам западной технологии до панибратства со всеми мировыми знаменитостями... Про такого трудно даже сказать, кто он по профессии: вчера он поразил всех на международном шахматном турнире, сегодня присутствует на премьере своей симфонии в Австралии, а завтра издаст роман-бестселлер в Париже. Примерно таков Лева Малахитов в «Рандеву» (1968) или горнолыжник Эдуард Толпечня в рассказе «Миллион разлук» (1972). К этим почти мифологическим фигурам в чем-то приближаются и такие более реалистичные по своему масштабу экземпляры советского совершенного человека, как пионер Геннадий Стратофонов (повесть «Мой дедушка – памятник» (1970)) или студент Олег (повесть «Пора, мой друг, пора» (1963)). Но в более глубоком смысле эти сверхкрупные (larger-than-life) собирательные персонажи не отличаются *качественно* от рядовых фигур советского мира, а лишь в гиперболическом и отчасти комическом ключе воплощают все, что люди обычные признают и культивируют по отдельности, чем они восхищаются, к чему стремятся – своего рода «Soviet dream» 1960-х годов³. Пользуясь словом известного театрального критика Б.В. Алперса, аксеновские герои, не только рядовые, но и из ряда выходящие, явля-

³ Образовано нами по аналогии с понятием «American dream», под которым в США подразумевается благополучие с собственным домиком и техническими удобствами. Сатирическая природа этих аксеновских суперменов подтверждается, между прочим, любопытными типологическими сопоставлениями. Сходный с аксеновским тип «ренессансной личности» для некоторых из сатириков прошлого служил предметом откровенной насмешки и карикатуры. Ср., например, V сатиру Матюрена Ренье (начало XVII в.), герой которой – персонифицированная «Современная добродетель». Это светский хлыщ, который стремится первым схватить все новое, модное, что появляется в аристократической культуре, и отличается в этом смысле большой мобильностью и всесторонностью, напоминая Олега в «Пора, мой друг, пора», а в какой-то мере и Малахитова в «Рандеву». «La Vertu moderne» Ренье и танцует, и охотится с собаками, и гарцует на манеже, и сражается с противником-манекеном, и упражняется на деревянном коне, и объезжает испанского жеребца, и поет новейшие песенки, и сочиняет балеты, и критически судит об остротах (bons mots), и блещет в сочинении и доставке любовных записок... У аксеновских героев налицо та же лихорадочная решимость охватить все новое, современное, но в соответственно увеличенном масштабе, включающем (в дополнение к Ренье) и служение музам, и поездки по свету, и близость с международными знаменитостями.

ются «массовидными»⁴. Все они – прежде всего витрина советских представлений и идеалов в области личного жизнеустройства, гиперболизированные воплощения типичных «желаний» (*desires*) сверстника аксеновских героев. Все они без остатка сформированы массовой культурой и идеологией своего времени (одни – более официозной, другие – более оппозиционной, фрондерской) и до предела нагружены характерными черточками своей соответственной группы, выискивать которые Аксенов, как и его литературный предок Чехов, умеет с освежающим душу мастерством и юмором.

Это стремление Аксенова к суммарному представлению человечества проявляется в поисках им разных форм *синтетичности и коллективности* при построении системы действующих лиц. Сравнительно прост и традиционен случай ЗБ – группа отдельных героев, репрезентирующих разные профессии, слои общества, ментальности и причуды века. Более фантастическую форму собирательности мы наблюдаем в романе «Ожог» (1975), где раздельность персонажей относительна, поскольку автор заставляет героя то расщепляться на разных, но типично советских по своей физиономии особей (так называемых Апполинариевичей, среди которых и врач, и администратор, и писатель, и другие маски современников – всего пять, как и основных пассажиров ЗБ!), то вновь сливаться в одну персону, в «человека вообще», что в конце концов и происходит необратимо, совпадая с просветлением и смертью этого многоликого героя. Наконец, ту же тенденцию к синтетичности воплощает уже упомянутый выше мифологизированный тип гиганта, разрывающегося от непомерного разнообразия миссий, умений и свершений, собранных в его лице.

Правда, что «массовидные» герои Аксенова все же не совсем безликие шахматные фигуры, но характерные, живые, ярко запоминающиеся образы. Но это такая характерность, от которой, по мысли автора, людям следовало бы избавляться, как от самой последней скверны, ибо это лишь сгущенный «пакет» (package) признаков – аксиом, идей, верований, идеологически заряженной стилистики и т. д., – которым ограничивает человеческую природу злокачественная массовая культура и господствующая идеология. Последняя в интересующие нас годы уже имеет компромиссный характер и старается ради своего сохранения найти общий язык с интересами нормальных людей, фальшиво под них перекраситься, но при этом и их перекрасить и приспособить к своим нуждам. Как и в «тысячелетней», по меткому слову Н.Я. Берковского, России Чехова (см.: Берковский 1969: 50–51), массовая культура *fin du siècle soviétique* достигла большой степени структурированности и регламентации. В отличие от высокого сталинизма, в 1960-е годы наблюдается большое стремление к «человеческому лицу», т. е. к гуманности и «милосердию», к сближению с Западом, к современной интеллектуальной сложности, к расширению кругозора, к философскому осмыслению реальности, к освоению мировых культурных, технических и консьюмерских норм. Однако поскольку формирование «человеческого лица» совершается под неусыпным контролем идеологических инстанций и в сотрудничестве с ними, то лицо это оказывается запутанной сетью полуправд, фикций, муляжей, суррогатов и риторических клише со встроенными в них официально принятыми мифами и догмами. Результат получается тошнотворный (хотя в ЗБ ему еще дается сравнительно невинное, юмористическое решение), и Аксенов, презирующий советскую псевдокультуру до глубины души, миметирует ее язык с неподражаемой меткостью и сатирической точностью.

Не можем удержаться и не привести один-два примера дискурсивных «муляжей», имитирующих остроту и блеск мысли, смелость интеллектуального поиска, эрудицию и т. д., какими изобилуют диалоги «передовых» героев (а по большому счету часто дураков) у Аксе-

⁴ Термин введен в воспоминаниях Алперса о В.Э. Мейерхольде, персонажи которого, по словам критика, *массовидны*, т. е. являются гипертрофированными социальными масками различных человеческих классов и состояний, а не ярко выраженными индивидуальностями (см.: Алперс 1985: 304).

нова. В насквозь издевательской и пародийной, как и ЗБ, повести «Мой дедушка – памятник» пионер Геннадий Стратофонов беседует со своим учителем, биологом Верестищевым о животных и фашизме:

– Дельфин отважен, а акула трус, – отвечал Самсон Александрович. – Акула, Гена, это своего рода морской фашист.

– Вы думаете, что фашизм труслив? – пытливно спрашивал мальчик. – Но ведь он всегда нападает первым...

– Это сложная проблема, Гена, очень сложная, – задумчиво говорил Верестищев. – Всегда ли смел тот, кто нападает первым?

И тематика (разговор о фашизме, параллели из животного мира), и лексика («пытливо») богаты оттенками, восходящими к позднесоветской массовой культуре с ее тягой к показной псевдосложности и философичности.

Ср. также «вумные» речи в «Рандеву» (цитируются в примечаниях к 1-му сну Ирины) или следующий муляж, где имитируется рождение научной идеи:

– Знаете ли вы, Гена, что акустический аппарат медузы угадывает приближение шторма больше чем за сутки? – спросил Верестищев.

– А нельзя ли сделать такой прибор, как этот аппарат у медузы? – полубопытствовал Гена.

– Вы меня поражаете, Геннадий! – воскликнул Верестищев. – Как раз над этой проблемой работает один отдел в нашем институте. Вам надо быть ученым, мой мальчик!

(Аксенов 1972: 40–41)

Сходные диалоги, но на полном серьезе вели пионер и ученый в научно-фантастическом романе «Тайна двух океанов» Г. Адамова (на чьи книги писатель указал мне в беседе как на один из возможных источников пародий в ЗБ).

Этот искусственный наряд в конце концов и сбрасывают с себя герои ЗБ, поступаясь своими скромными позициями и успехами в советском истеблишменте, а заодно и всей своей комической характерностью, ради некой усредненной, возвышенной духовности. Вряд ли можно считать, что, отбрасывая свои «социологические стереотипы», герои ЗБ возвращаются к какому-то своему подлинному «я», движутся в сторону индивидуальности⁵. Напротив, они утрачивают даже ту ограниченную специфичность, какой они отличались друг от друга в своей прежней жизни. Как в утопии второй части «Клопа» (1928) В.В. Маяковского, их новая сущность оказывается несколько плоской и стерильной, их личное растворяется в общем благостном обращении к общечеловеческому идеалу гуманизма и милосердия, символизируемому таинственной бочкотарой. Эта абстрактная утопичность, в лучах которой черты грядущего с трудом различимы, да и не нуждаются в непременно уточнении, была вообще свойственна идеалистическим мечтаниям 1960-х годов, примером чего могут служить хотя бы многие из песен Б.Ш. Окуджавы. По ходу повести персонажи ЗБ сближаются, а затем и сливаются, обмениваются свойствами, постепенно становясь все более похожими друг на друга. Логичным завершением этого процесса является коллапс их конкретных, хотя и надуманных, «пошлых» (в гоголевско-чеховском смысле) советских ипо-

⁵ Мы имеем в виду интерпретации типа: «Персонажи *Бочкотары* стараются *нащупать* свою собственную личностную сущность (grope to discover their own personal identity). В начале повести они предстают не как отдельные личности, а как *литературные версии определенных социологических стереотипов* <...>. По ходу действия персонажи постепенно сбрасывают определявшие их социологические ярлыки и *становятся подлинными человеческими существами*» (Wilkinson, Yastremski 1985: 9; курсив наш. – Ю.Щ.). Сомнительно не только то, что герои обретают индивидуальность в конце повести, но также и то, что они предстают какими-то казенными стереотипами, схемами или масками в ее начале. Да, стереотипов в их поведении много, более того, вся их ментальность вырастает на советской идео-мифологической почве, но официальное уже настолько органично сплелось в этих героях с личностным, что мы с первых же строк повести ощущаем их как неотразимо живых и реально виденных людей.

стасей в одну ангелоподобную персону, которая, как освободившаяся от тела душа, покинула земную суету и отрешенно, словно в трансе, влечется в сторону сияющей бесконечности.

В ЗБ – по цензурным или каким-либо иным причинам – есть некоторая, для тогдашних читателей, возможно, и не вполне понятная диспропорция между сравнительной доброкачественностью, невинностью «недостатков» героев (симпатичные, в сущности, люди: жить бы им да жить и дальше в привычных им колеях, лишь немножко исправившись, поумнев, полюбив друг друга и т. п.) и той полной личностной нивелировкой и выпадением из реальной жизни, которое, что ни говори, приходится на их долю в конце повести. В бескомпромиссном «Ожоге» эта разномасштабность «преступления и наказания» уже отсутствует.

Этот процесс, суть которого в ЗБ еще в значительной степени завуалирована, с полной ясностью вырисовывается в дальнейших вещах Аксенова. В романе «Ожог» все Апполинариевичи – различные разветвления «советскости» – сливаются в фигуру Пострадавшего, с его мучительным процессом вспоминания и осмысления своей жизни. «Спасение», радикальное упрощение, свертывание к первоосновам и соответствующий выбор новых руководителей происходит и в линии «ренессансных» суперменов, из которых одни вследствие этого просто перестают существовать, как Малахитов в «Рандеву», а другие, как Толпечня и его подруга, певица Алиса Крылова, утратив свои феноменальные таланты, покорно спускаются с Олимпа знаменитостей и растворяются в массе. Скверна порочных мифов, фальшивого менталитета, «показухи» и т. п. осталась позади, но с нею улетучивается и жизненность, да и в конечном счете сама жизнь. Ведь даже в своих наиболее выигрышных чертах – талантах, совершенствах, хороших делах, привязанностях – герои были слишком неотделимы от своих до глубины сформированных советским мышлением прежних персон, чтобы полноценно переродиться и начать жить заново. На обновление в ином сколько-нибудь «интересном» облике и на полнокровное второе существование у них трагически не остается ресурсов, не говоря уже о том, что ведь и окружающая действительность, по крайней мере в ЗБ, сохраняет всю свою прежнюю сущность и едва ли найдет применение для их новых, перерожденных сущностей. Вступив на стезю Хорошего Человека, герои опустошаются (в смысле религиозного «кенозиса»), переходят в бестелесное состояние и «уплывают в закат». Аксеновские финалы чем-то напоминают переход от мира первой части «Мертвых душ» к миру второй с ее идеальными помещиками – только у Аксенова хватило реализма и здравого смысла, чтобы не пытаться конкретизировать новые качества своих героев или хотя бы заверить читателей в их дальнейшем благополучии, даря им, как в сказке, какое-то суммарное «happiness ever after». 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 (как во втором случае) или по крайней мере социально-активной части его жизни (как в первом).

Сказав все это, необходимо подчеркнуть один и без того ясный, но весьма важный момент: в ЗБ все эти мотивы (регенерация, отбрасывание прежней жизни, «уход» из развращенного мира и т. п.) даны в облегченной, игровой и шуточной версии (так сказать, tongue-in-cheek). Всякая серьезная эмпатия тонет в искрящейся стихии смеха, шутки и пародии, которая буквально переливается через край и ослепляет читателя в поэтическом мире повести. Как указал Аксенов в беседе с автором этих комментариев, ЗБ – произведение *нетрагическое*, в отличие от «Ожога», где те же по существу тема и сюжетная схема решены в *трагическом* ключе, рассчитанном на иной уровень читательской вовлеченности.

Посмотрим же, что это за люди, выполняющие странную миссию сдачи негодной бочкотары, и чем исходно «заряжен» каждый из них. Давая краткие характеристики главных героев ЗБ, не будем забывать ни на минуту, что никакой литературоведческий очерк не может сравняться с художественным постижением, которое осуществил в своей повести писатель. Мы можем только восхищаться тем, как многообразно воплощается в каждом из этих героев

его неуловимая словами личностная инвариантность, подчеркиваемая (как у помещиков в первой части «Мертвых душ») тем, что по ходу действия все они ставятся сюжетом в одинаковое положение, подвергаются одним и тем же тестам и стимулам. Особенно блестяще разработана их специфичность в речевом плане. Ни одно слово повести не произносится «в простоте»: любая фраза авторской или прямой речи в зоне каждого героя демонстрирует особый «субдиалект» последнего, отражающий в густо концентрированном виде мифологию представляемой им советской субкультуры.

Учительница Селезнева (Ирина Валентиновна) – девица с небогатым интеллектом, чьи мысли кружатся в умопомрачительном сексуальном вихре. Представления о мире у нее самые наивные и поверхностные, в голове гремит попури из массовой культуры эпохи оттепели (во многом импортируемой из «ближней заграницы» – так называемых стран народной демократии), из школьных песенок-считалок, танцев, модных мелодий, а также полупереваренных обрывков преподаваемых ею предметов. Вся жизнь ее идет под знаком школы, и эмоциональная жизнь ее во многом еще не вышла из школьной фазы. Отсюда и страх перед мужчинами, в которых она видит взрослых, строгих экзаменаторов, начальников, готовых ее в любой миг провалить, насмеяться над ее девичеством, уволить без содержания, а то и просто съесть; и смятение, которое вносит в ее душу любое существо в брюках, даже ее собственный ученик, «молодой львенок» Боря Курочкин, чьи пассы до поры до времени ее по-змеиному завораживают. Она живет неясными надеждами и тревогами, на каждом шагу ожидая от жизни каких-либо сюрпризов: то ли опасных приключений и подвохов, то ли, наоборот, радостных переживаний и подарков. В лице спокойно-мужественного, уверенного в себе военного моряка Глеба Ирина обретает наконец твердую опору, за которую можно держаться, как за каменную стену, ищет у него защиты во всех трудных ситуациях – и, в отличие от своих спутников, ни о каком другом Хорошем Человеке не мечтает. Ее типичные фразы: «Послушайте, товарищи, давайте говорить серьезно. Вот я женщина, а вы мужчины...» (стр. 65); «“Туземцы Килиманджаро, когда их кусает ядовитый питон, всегда закалывают жирную свинью”, – блеснула она своими познаниями» (стр. 41); «Ой, Глеб, пол такой скользкий! Ой, Глеб, где же ты?» (стр. 47).

Старик Моченкин (Иван Александрович, alias «старик Моченкин дед Иван») принадлежит к иному поколению. Корни его и естественная среда обитания – в областной глубинке 1930–1940-х годов, с отголосками первых пятилеток и еще более древних времен. Бюрократия, кляузничество, дух идеологизированных придинок, жалоб, угроз и недоверия ко всем окружающим – его родная стихия. Подобно чеховскому Пришибееву, он досадует, что настали новые времена, молодежь распустилась, пожилые люди больше не в почете; сокрушаясь, как и этот чеховский герой, что новые власти не интересуются более его услугами («разбазаривают ценную кадру»), берет на себя роль добровольного надсмотрщика и охранника порядка (*vigilante*); по ходу путешествия бросает во все встречные почтовые ящики доносы на своих спутников. К концу, размягченный магическими чарами бочкотары, он будет с таким же усердием сочинять на них же положительные характеристики. Радея об общественном порядке, дед Иван не забывает и о своих личных интересах. Напротив, на закате своей бесполезной жизни он более чем когда-либо озабочен выбиванием льгот и пособий как из государства, так и из своих четырех сыновей, над которыми он «занес карающую идею Алимента». Препираясь и тягаясь со всеми, подозревая повсюду вредительство и заговоры, он пускает в ход невнятные угрозы, сыплет полупереваренными юридическими штампами и проработочными ярлыками сталинских лет, мечет в окружающих заржавелые административные молнии. Некоторые типичные фразы: «Достукался Кулаченко, добезобразничался» (его комментарий к аварии летчика, стр. 23); «Вашему желудочному соку верить нельзя!» – кричал он, потрясая бланком, на котором вместо прежних ужасающих данных теперь стояла лишь скучная “норма”» (сотрудникам провинциальной медлаборато-

рии, стр. 59); «А вы еще ответите за превышение прерогатив, полномочий, за семейственность отношений и родственные связи!» (представителям местной власти, стр. 65); «Красивая любовь украшает нашу жись передовой мóлодежью» (в редкий для него лирический момент, стр. 44).

Дрожжинин (Вадим Афанасьевич) – интеллигент, сотрудник одного из столичных институтов, занимающихся вопросами дружбы с народами развивающихся стран. Своей специальностью он сделал редкую область, которую сам себе выдумал и облюбывал ради хлеба насущного: он – «консультант по Халигалии». С неба звезд не хватает, имеет четко очерченные личные цели (кооперативная квартира в новом районе Москвы) и ведет спокойное, комфортабельное существование, смущаемое иногда лишь ревностью к конкурентам, посягающим на его территорию (викарий из Гельвеции, промышленник Сиракузерс, а в какой-то момент даже Володя Телескопов). Безраздельно преданный крошечной латиноамериканской стране Халигалии, Дрожжинин знает все о ней, является абсолютным перфекционистом в этой узкой сфере и очень мало чем интересуется вне ее. Довольно равнодушным кажется Вадим Афанасьевич и по женской части, хотя сексуальные мотивы все же дают себя знать в его потаенных снах. Он доволен своей карьерой и положением, являя в повседневной жизни облик англизированного джентльмена-сноба, и хотя, как видно, не достиг «выездного» статуса, но все же имеет доступ к благам западной культуры. Сын лесника, он стесняется своих народных корней, шокирован простотой своей деревенской родни и скрывает ее существование. Скромный и замкнутый, Дрожжинин чем-то напоминает застенчивого, но тайно гордящегося своими западными трофеями гроссмейстера из рассказа «Победа» (1965). Деликатный, безукоризненно вежливый, с иголки одетый в заграничное, он тихо страдает от царящей вокруг бесцеремонности и распушенности нравов. Представления Вадима Афанасьевича о мире соответствуют мифологии эпохи холодной войны, впитанной им по роду занятий, – о дружбе между советскими людьми и народами малых стран, о происках хищников-империалистов, стремящихся «наводнить» последние своими товарами и идейными ядами и т. д. В своих снах он по-миссионерски ораторствует перед толпами «простых халигалийцев», единоборствует с их капиталистическими угнетателями и крутит романы с их девушками. Личная и социальная жизнь Вадима Афанасьевича имеет отвлеченный, даже призрачный характер. Так, он интимно знаком по переписке со всеми жителями Халигалии и знает личные дела каждого, но сам в этой стране никогда не был и черпает свои представления о ней из мифологизированной продукции фильмов, очерков, интервью, статей, радиопередач о народах третьего мира, чьи взоры и чаяния-де неизменно обращены в сторону кремлевских звезд... Приторные максимы советской философии жизни (вроде «человек остается жить в своих делах») переплетаются у него с претензиями новой интеллигенции на «умную сложность» (см. примечания к 1-му сну Ирины). Типичные фразы: «Если мне не изменяет зрение, это самолет» (падение пилота Кулаченко, стр. 23); «Я знаю всех советских людей, побывавших в Халигалии, их не так уж много, больше того, я знаю вообще всех людей, бывших в этой стране, и со всеми этими людьми нахожусь в переписке. Вы, именно вы, там не были» (Володе, стр. 30); «“Или я снова здесь, или он уже там, то есть здесь, а я не там, а здесь, в смысле там, а мы вдвоем там в смысле здесь, а не там, то есть не здесь”, – сложно подумал Вадим Афанасьевич» (на аттракционе «Полет в неведомое», стр. 59).

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.