

Б.А. ХАНОВ

УДК 821.161.1-31(Аксенов В.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,44

СОВЕТСКИЙ ДИСКУРС КАК ИМПЕРСКОЕ «ВООБРАЖАЕМОЕ» В РОМАНЕ В. АКСЁНОВА «МОСКВА КВА-КВА»

Аннотация. Цель текущей статьи заключается в том, как в романе «Москва Ква-Ква» (2006), произведения из позднего творчества В. Аксёнова, концептуализируется советский дискурс. Особое внимание в аксёновском тексте уделяется феноменам утопического сознания и имперскости, присущим советской ментальности, а также показываются способы их деконструкции. Подробно разбирается значение кода творчества А. Платонова в структуре произведения, в первую очередь его романа «Счастливая Москва» (1932), позволяющего В. Аксёнову дать три варианта утопических проектов. На персонажном уровне каждый из этих проектов оказывается связанным с разными персонажами – возлюбленными главной героини Глики, в судьбе которой прослеживаются параллели с платоновской Москвой Честновой. На идейно-тематическом уровне утопические проекты перекликаются с образами общепролетарского дома из «Котлована» и идеального государства из трактата Платона, а также с формулой «Социализм с человеческим лицом».

Значительное место в статье отводится аксёновской деконструкции советского дискурса посредством мифологического кода. Он обнаруживается в романном мире, который по модели мифологического пространства делится на три части: хтонический, срединный и небесный миры. Дополнительный колорит мифологическому коду придают аллюзии на античные мифы. Выясняется, что герои-утописты в различных своих ипостасях покидают пределы небесного мира. Принадлежность к хтоническому пространству разоблачает любые формы утопического сознания, тем самым демонстрируя его несостоятельность. В живых остаются лишь герои, укоренённые в срединном мире.

Таким образом, делая вывод, можно сказать, что В. Аксёнов на всеобщем фоне реабилитации имперских устремлений, свойственной отечественному интеллектуальному полю в нулевые годы, остаётся в стороне от магистральной линии. Писатель, сосредоточивая внимание на сталинской эпохе, выражает собственное неприятие любых сверхидей

и демонстрирует несбыточность утопических мечтаний и вызванные ими гибельные последствия.

Ключевые слова: Аксёнов, имперское, утопия, советский дискурс, сталинский миф.

Советский дискурс в романе В. Аксёнова «Москва Ква-Ква» (2006) получает выражение на различных уровнях текста. События, которые разворачиваются в советской столице середины XX века, воплощают советский дискурс на уровне сюжетно-композиционном. На идейно-тематическом уровне он реализуется в системе имперских мифов, обыгранных автором. К их числу относятся мифы о об имперской элите, о партии, о государственных врагах, о лагере. На уровне персонажей также отчётливо прослеживается советская составляющая. В романе задействованы исторические лица (самые яркие примеры: Сталин и Берия) и герои, каждый из которых занимает своё место в советской истории (комсомолка-спортсменка, поэт-солдат, полярный лётчик, физик, энкавэдэшники, дружинники, диссиденты, стилиаги)¹.

Советский дискурс концептуализируется за счёт обращения к феномену утопического сознания. Его принципы сосуществуют с имперскими мотивами, а иногда и обуславливаются ими. Так, утопическое сознание роднит с имперским идея универсальных ценностей, внациональных и внерелигиозных. Советский Союз как мощное государство противопоставляет многочисленным врагам не национальную идею, а социалистический проект, утопию в отдельно взятой стране.

Заинтересованность имперского сознания в утопии становится предметом не одного произведения В. Аксёнова, осмысливаясь автором в «Острове Крыме», «Затоваренной бочкотаре», «Московской саге». М. Липовецкий в связи с аксёновскими романами пишет о «единой метаутопической тенденции, иронически обыгрывающей и деконструирующей утопический дискурс» [Липовецкий 1997: 64]. Тем самым фиксируется свойственное шестидесятиникам критическое отно-

¹ При этом В. Аксёнов подчас допускает анахронизмы, поскольку так называемые стилиаги и дружинники, например, представляют не сталинский, а хрущёвский период правления. Едва ли стоит оценивать столь заметный хронологический сбой как бессознательный и случайный. С большей долей вероятности анахронизм объясняется отпечатком шестидесятилетнего мироощущения В. Аксёнова, черты которого сохраняются и в позднем творчестве автора. Стилиаги и дружинники суть проявления ностальгии, облечённой в лёгкую ироническую оболочку. Они не играют ключевой роли в сюжете, да и сам роман «Москва Ква-Ква» по всем признакам носит не исторический характер, а скорее характер альтернативной истории.

шение к советской идеологии, сменившее доверие к ленинским идеалам.

В романе «Москва Ква-Ква» ярко проявляется интертекстуальная насыщенность прозы В. Аксёнова, отмеченная Н. Ефимовой [Ефимова 1993]. Интертекстуальные связи помогают обыграть советский дискурс. Так, структурообразующим для произведения становится код «Счастливой Москвы» А. Платонова. Напомним, что в творчестве А. Платонова, испытавшего влияние философии общего дела Н. Фёдорова, выделяется три женских типа: хтоническая мать, Прекрасная Дама и женщина-сестра. Выпадает из этой системы образ Москвы Честновой, в отношении которой А. Севастьянова утверждает о «своеобразном проживании ею всех вариантов платоновской типологии», о движении «от сестринской ипостаси к ипостаси хтонической матери» [Севастьянова 2014: 81]. Честнова воплощает в себе идеологический образ столицы. Роль творцов-идеологов, как и обычно у А. Платонова, играют мужчины – Самбикин, Сарториус и Божко. Каждый из них по-своему воспринимает Москву Честнову как мост между землёй и небом. Композиция же выстраивается таким образом, что Москва проходит обратный путь – из школы воздухоплавания она спускается под землю, где теряет ногу при строительстве метро. Идеологический проект достигает противоположных результатов: небесные устремления оборачиваются предельно упрощённым существованием, растворением в быте, помпезное имя Москва сокращается до пошлой Муси.

Код «Счастливой Москвы» раскрывается через взаимоотношения студентки Глики с её возлюбленными – Сталиным, поэтом Кириллом Смельчаковым и лётчиком Жоржем Моккинакки. Каждый из них стремится не только заполучить девушку и подчинить её волю, но и видит в ней некий идеологический проект, совершенную форму, способную вместить в себя идеальное содержание. Вербализация этих скрытых интенций происходит в совете вождя, который даёт благословение Смельчакову на соединение со студенткой при одном условии: «Эта девушка должна стать цветущей матерью Новой фазы» [Аксёнов 2006: 95]. На вопрос, в чём заключается смысл Новой фазы, Сталин отвечает в уклончивой манере: «Положи ее к себе в постель и делай с ней детей. Сразу увидишь, что началась Новая фаза нашего счастья» [Аксёнов 2006: 95]. В этой цитате схематизм утопических устремлений героев достигает своего апогея.

Помимо «Новой фазы», Глика получает и другие определения, свидетельствующие о желании окружающих её персонажей обнаружить за привлекательной оболочкой грандиозный идейный потенциал. Студенческая масса видит в неё «некое существо из феерического

близкого будущего» [Аксёнов 2006: 9]. Сама фамилия – Новотканная – отражает две магистральные черты в восприятии Глики другими. Она ассоциируется с новизной и со страдательным причастием «тканая», то есть сделанная, сотворённая, отчасти искусственная. Недаром в главе «Юлианский июль» после гребной регаты студенческого спортивного общества героиня сознательно, играя роль, повторяет позу фигуры «Девушка с веслом».

Образы искусства сопровождают Новотканную на протяжении всей книги. Ещё в первой сцене с ней повествователь нарекает героиню «парящей Девой Социализма» [Аксёнов 2006: 95], противопоставляя её лёгкость вычурной тяжеловесности сталинского ампира. В этом отношении уместно вспомнить платоновский «Котлован», общий пролетарский дом в котором мыслится лишь ступенью к утопии, к башне в середине мира, «куда войдут на вечное, счастливое поселение трудящиеся всего земного шара» [Платонов 2011: 428]. Такой серединой мира и предстаёт Глика Новотканная, занимающая центральное место в сознании Смелчакова, Моккиначки и Сталина в часы, предшествующие его смерти. Как Москва Честнова синонимична имени города, так и Глика отождествляется со столицей. Ариадна Лукиановна при обращении к дочери повторяет определение «лягушенька» («Гликушенька моя, лягушенька», «Ну что ты вздрагиваешь, лягушенька?» [Аксёнов 2006: 41, 42]). Обращение отсылает нас к заглавию с его образом лягушки.

К «Счастливой Москве» отсылает переломный момент в судьбе Глики – потеря ею девственности в гидроплане. Если до этого она мыслит себя жрицей в храме, воздвигнутом после Сталина, то теперь она делается предельно чувственной. Новотканная покидает статус платоновской Прекрасной Дамы и приобретает начальные черты хтонической матери. Меняется её речь: «Сам посуди, Жорж, какой еще девочке так подфартит: потерять целку на высоте пять тысяч метров, заполучить такого чувака, как ты, да к тому же еще прилететь в эту так называемую Абхазию!» [Аксёнов 2006: 197] Параллель с текстом А. Платонова заключается в том, что переломной для Москвы Честновой также становится сцена в воздухе – когда во время прыжка у неё загорается парашют. И Москва, и Глика словно бы низвергаются с небесных высот в земной мир и поглощаются им.

Текст предлагает нам три варианта утопического проекта, каждый из которых связан с мужчинами Глики: Сталиным, Смелчаковым и Моккиначки.

Сталинский проект вновь отсылает нас к прозе А. Платонова, на этот раз к коду «Котлована». Аллюзия на повесть возникает уже в первых строках аксёновской книги, когда повествователь даёт характери-

стику семи гигантских зданий, заложенных в один день и достроенных в начале 50-х годов. Наиболее подробного описания удостоивается высотка на Котельнической набережной (она же Яузская высотка), где обитают главные персонажи. Несмотря на то что в повествовании непосредственно указывается лишь на связь с творениями античных архитекторов, в особенности с Акрополем и Парфеноном, отсылки к «Котловану» очевидны.

По масштабу и монументальности высотка напоминает общепролетарский дом, проект инженера Прушевского, как если бы он был доведён до логического завершения благодаря сталинской инициативе. Высотка у В. Аксёнова предназначена для самых достойных граждан пролетарского государства – её населяют представители интеллектуальной и военной элит. К примеру, родители главной героини, Глики Новотканной, олицетворяют две стороны службы советскому народу. Физик Ксаверий Ксаверьевич разрабатывает ядерное оружие, тем самым стоя на страже государственной безопасности. Доктор искусствоведческих наук Ариадна Лукиановна состоит в правлении множества комитетов, в том числе Комитета по Сталинским премиям, что накладывает на неё обязательства по воспитанию советского общества и формированию у него должного вкуса. Поэтому важность обитателей высотки для пролетариата несомненна.

У В. Аксёнова, как и у А. Платонова, гигантское здание сравнивается с целым городом, подчёркивая значимость проектов. Инженер Прушевский «выдумал единственный общепролетарский дом, вместо старого города, где и по сейчас живут люди дворовым огороженным способом» [Платонов 2011: 428]. Глика Новотканная и её родители проживают в «одной из самых просторных квартир этого здания-града». Возникают и менее явные переключки с платоновской повестью. В частности, в момент беседы о доме в речи Ариадны Рюрик появляются признаки речи платоновских персонажей: она утверждает о «единой вдохновляющей силе Производительного Труда» [Аксёнов 2006: 7].

Яузская высотка – башня счастья и средоточие власти одновременно. Кроме квартир для наиболее уважаемых горожан здесь располагается шарашка для изобретателей, а верхний этаж здания скрывает тайные покои Сталина, позволяющие ему быть в курсе происходящих событий. Высотки – это лишь пункт в сталинском плане. Грандиозные здания словно бы готовят Советский Союз к не менее грандиозным свершениям, а Глика, «Новая фаза», рассматривается вождём как проводник в будущее.

Утопический проект поэта Смельчакова отсылает читателя к трудам Платона, в первую очередь, к «Государству». В отличие от творче-

ства А. Платонова, философское наследие древнегреческого мыслителя получает в аксёновском романе эксплицитное выражение. Одна из глав называется «Толкуем Платона». По ходу текста многократно проводятся параллели между семью высотками и неоплатоновской республикой будущего. Узрев своё новое жильё впервые, Кирилл Смельчаков мысленно сопоставляет гигантские здания с другими мировыми небоскрёбами и находит московские строения отличными от североамериканских и шанхайских. «Это уникальный чертог нашего уникального и величайшего социализма! <...> Он вместе с шестью своими собратями обозначает для нас топос будущего, неоплатоновский град, населенный философами и солдатами!» – размышляет Кирилл [Аксёнов 2006: 36-37]

В дальнейшем он называет высотный дом «обителью будущей неоплатоновской республики», «башней неоплатоновского града» [Аксёнов 2006: 65, 67]. На Всемирном конгрессе мира в Париже, куда Смельчаков направляется вместе с Симоновым, Сурковым, Твардовским и Эренбургом, Кирилл рассуждает о Платоне публично, перед камерами и журналистами. Свою речь он выстраивает вокруг пещеры и реального мира, наполняя платоновские образы новым содержанием: «Человечество, или большая его часть, до сих пор пребывает в пещере угнетения, насилия и угроз. Реальный мир, к которому оно должно подняться, — это мир идей и деяний социализма, а аналогом солнечного света является коммунистическая идеология, творения классиков марксизма и великого Сталина. Именно у нас, в СССР, выстраивается сейчас государство и общество будущего. Не думаю, что мы все доживем до этого будущего, однако конечный результат в своем совершенстве убедил бы и Платона» [Аксёнов 2006: 135]. Смельчаков уверен в успехе своего выступления у академических учёных и зарубежных левых интеллектуалов, услышавших вместо опостылевших пресных од марксизму живую речь со ссылкой на философа-идеалиста.

Смельчаковские обращения к Платону – это не фигура речи, не стремление сразить окружающих эрудицией, не кич. Искренность его идеалистических устремлений подтверждается в поэме о Минотавре, которую Кирилл пишет с юности и в которой тоже возникает образ пещеры-лабиринта, где царит «запутанный, затхлый мрак» [Аксёнов 2006: 83]. Подробно значение поэмы в романной структуре будет раскрыто ниже.

Рассуждения некоторых героев о неоплатоновском граде, напротив, лишены чистосердечия. Для Ариадны Рюрих утопический образ выступает как обоснование права её семьи жить в элитном многоэтажном здании: «Высотное строительство в столице проявило в нашем

обществе что-то вроде высотной группы граждан. Конечно же, не ленивую аристократию, не жадных до денег толстосумов, но трудящуюся группу умов, талантов, руководящих качеств, ну своего рода платоновских „философов“, только, уж конечно, как вы понимаете, не „царей“» [Аксёнов 2006: 154]. Примечательно, что эту идею Рюрик высказывает контр-адмиралу Жоржу Моккиначки, только поселившемуся в их доме, таким образом устраивая новоприбывшему жильцу своеобразное идеологическое тестирование. Контр-адмирал, впоследствии оказавшийся югославским агентом, легко выпутывается из ловушки, уготованной Ариадной Лукиановной, и произносит долгую речь о Платоне и социализме. Наивысшей точкой этого упражнения в красноречии выступает заявление: «Две с половиной тысячи лет назад мудрейшие мужи Эллады пытались представить себе идеальную структуру общества, а теперь мы столь успешно воплощаем свой идеал» [Аксёнов 2006: 157].

Моккиначки, в свою очередь, представляет третью версию утопического проекта. Ему не свойственны возвышенность Смельчакова и монументальность Сталина. Сложно однозначно определить устремления контр-адмирала, поскольку он неоднократно перевоплощается, перед различными персонажами являясь в различных обликах. Для первых он лётчик-полярник Жорж Моккиначки, для вторых – юрист-консультант Крамарчук, для третьих – Штурман Эштерхази, для четвёртых – узбек Султан Рахимов, для пятых – водитель Олег Клонкрускратов из лагеря для заключённых. В каждой ипостаси Моккиначки безукоризнен и безупречен: героический лётчик, сметливый юрист, неуловимый враг, джигит с длинными тамерлановскими усами, чуткий шофёр. Несмотря на личную ненависть к Сталину, контр-адмирал не посягает на социалистическую идею и сближается не с буржуазным Западом, а с югославами. Можно предположить, что совершенный во всех типажах Моккиначки выражает идею социализма с человеческим лицом, социализма, освобождённого от сталинизма. Контр-адмиралу свойственны земные интересы, и при этом он по-своему человечен. В сцене со спасением Дондерона в лагере, к примеру, Моккиначки демонстрирует бескорыстную доброту.

Мерилом воззрений Смельчакова и Моккиначки оказывается их отношение к Глике. Кирилл скрепя сердце соглашается на звание небесного жениха и на платонические отношения с возлюбленной, тогда как контр-адмирал предстаёт в образе оболъстителя с момента своего появления, когда он спускается с неба на гидроплане и подносит букет полярных тюльпанов. Именно Моккиначки, напоминая, лишает Глику девственности.

Утопический дискурс в романе деконструируется посредством мифологического кода. Сквозным мифопоэтическим сюжетом, пронизывающим весь текст, становится миф о Минотавре. Его включение укладывается в общий контекст аксёновского творчества. Согласно Е. Барруэло Гонзалез, «с помощью интертекста Аксёнов наполняет свои архаичные образы современным содержанием, связанным с проявлением советского тоталитаризма» [Барруэло Гонзалез 2009: 61].

С первых строк в книге появляются мифологические образы. Вышеупомянутая высотка на Котельнической набережной располагается там, где сходятся Москва-река и Яуза. И. Суворова, анализируя произведение, отмечает: «Известно, что в античном мифе образ реки соединял два мира: реальный, мир людей, и мифический, мир Аида» [Суворова 2013: 223]. «Москва Ква-Ква» изобилует косвенными и прямыми отсылками к античности, начиная от сравнений древнегреческой архитектуры и сталинского ампира и заканчивая прозрачными аллюзиями на античные мифы. В одной из сцен, например, Юра Дондерон на сконструированных крыльях планирует с шарашки, расположенной на крыше Яузской высотки. Незадолго до этого Дондерон же видит со Швивой горки словно бы поднимающуюся в воздух Глику. Через мотив полёта активизируется поколенческая тематика, оставившая след даже в позднем творчестве В. Аксёнова. Молодые люди воплощают последний вариант чистоты утопической идеи – шестидесятилетнюю устремлённость в небесную высь.

Художественный мир романа выстраивается посредством трёхчастной структуры, присущей мифологическому сознанию и делящей мир на высший, срединный и хтонический. Высший мир выражен в идеологеме светлого будущего и неоплатоническом граде. Срединный мир представлен эмпирической реальностью. Приметы хтонического мира возникают в смельчаковской поэме о Минотавре и в образах шахты и бункера. Точки пересечения трёх миров разнообразны. Образ Москвы как столицы счастья, где семьи с отцом-математиком и матерью-библиотекарем получают элитные квартиры, конструируется в срединном мире и живёт исключительно в сознании его представителей. Доступ в шахты и бункеры открывается тоже в срединном мире. В тайных сталинских бункерах, «похожих на какой-нибудь дворец Люцифера», в военные годы прячут выкраденного Гитлера [Аксёнов 2006: 299].

Большинство персонажей книги обитает исключительно в срединном мире. Таковы и сторонящийся философских дискуссий физик Ксаверий Ксаверьевич, и знающая истинную цену советскому искусству искусствовед Ариадна Лукиановна, и супружеская пара охраны в лице Фаддея и Нюры, и многочисленные бывшие женщины Смелча-

кова – жена-стахановка, медик Надежда Вересаева, укротительница тигров Кристина Горская. Не покидает пределов срединного мира и золотая молодёжь с её гедонистическими и в то же время совершенно земными устремлениями, и даже главный повествователь Так Таковский, в судьбе которого легко угадываются биографические черты самого В. Аксёнова – Казань, Дальстрой, многочисленные истёкшие временные прописки, эмиграция. Несмотря на то что Так Таковский (с паспортом на имя Константина Меркулова) способен долго и витиевато рассуждать о высшем и хтоническом мирах, границ срединного мира он не пересекает. Тяжёлое детство и юность прививают его от увлечения наивными утопическими теориями, а ироническое мироощущение оберегает от искушения лабиринтом Минотавра.

Однако четыре персонажа романа существуют не в одном, а в нескольких мирах. Это Смельчаков, Сталин, Глика и Моккинакки. Лётчик-полярник принадлежит срединному и хтоническому мирам, надеясь функциями оборотня. Существующий в пяти земных ипостасях, Моккинакки вместе с тем обладает бесовской сущностью. Он агент югославской разведки, организатор покушения на Сталина, одно из доверенных лиц Броза Тито в Москве, связующее звено между югославским лидером и группой югославских агентов, притворяющихся простыми среднеазиатскими мясниками в павильоне Центрального рынка. В подземном царстве и находит конец Моккинакки-Эштерхази – он летит в чёрную дыру секретной шахты.

Глика, напротив, существует в срединном и высшем мирах. Будучи спортсменкой-комсомолкой-красавицей и лидером студенческого потока на журфаке МГУ, она становится объектом всеобщего восхищения, с одной стороны, и мужского вожделения, с другой. Также, как сообщалось, Новотканная предстаёт потенциальным воплощением утопического проекта. Она – «существо из феерического близкого будущего», «Новая фаза». При первом знакомстве с Гликой неоднократно подчёркивается её небесная природа. Она «выпархивает из огромного ЗИСа-110» [Аксёнов 2006: 8]. Она «осеяла своим полетом обширный перекресток улицы Горького и площади Пушкина», чем словно бы закрепляет связь между двумя классиками [Аксёнов 2006: 9]. Именно Новотканная обращает внимание на отличия тяжеловесного сталинского ампира от воздушных античных прототипов.

При лишении девственности Глика испытывает исключительное удовольствие, в восторге награждая контр-адмирала определением «проклятое чудовище» [Аксёнов 2006: 199]. Тем самым героиня покидает небесную сферу, сокращая расстояние до хтонического мира, выражая восхищение последнему в лице Моккинакки. В конечном же счёте

Новотканная не определяется с выбором между контр-адмиралом и поэтом. В одной из заключительных сцен (в главе «Тезей») все трое после смерти встречаются на небе. Глика, которая «вся сверкала, елочки-палочки, как новогодняя звезда-надежда!», зовёт «мальчиков» к себе, и они образуют пародию на тройственный союз: «И было мягко, и горько, и жутко, и гнусно, и терпко, и сладко, и дерзко, и было клёво, было любо, и стало всегда»² [Аксёнов 2006: 439, 440].

Сталин и Смельчаков оказываются причастны ко всем трём мирам. С именем вождя связывается идея будущего утопического государства. Сверхчеловеческая природа вождя отмечается Гликой, на божественность указывает Кирилл. Для девушки Сталин «не просто глава правительства, это живой столп всего нашего общества, больше того — всего советского социализма» [Аксёнов 2006: 197]. В диалоге с Новотканной Смельчаков размышляет о вожде в таком ключе: «Он умрет, как все, но в отличие от всех после смерти он станет Богом» [Аксёнов 2006: 54]. В земной ипостаси Сталин представлен как стареющий параноик, уставший от бесконечных поползновений на своё пространство. Такой образ в наибольшей степени раскрывается в момент откровенных разговоров по телефону со Смельчаковым, когда оба на разных концах провода предаются пьянству и фамильярничают. В земное существование вождя вторгается мотив двойничества: наибольшая угроза, по ощущениям Сталина, исходит не от США или Китая, а от Югославии. Броз Тито также становится единоличным правителем государства, населённого преимущественно славянами, а его имя – Иосип – во многом схоже с именем Иосиф. Наконец, Сталин является неотъемлемой частью хтонического мира. Недаром он безошибочно угадывает себя в качестве прототипа зловещего Минотавра из смельчаковской поэмы. «Проклятое чудовище» Моккинакки характеризует как «чудовище» самого Сталина и даёт ему прозвище «Сосущий» [Аксёнов 2006: 269]. С одной стороны, оно перекликается с именем Сосо и привычкой посасывать трубку, а с другой, отождествляет советского правителя с inferнальным созданием, питающимся кровью и энергетическими потоками.

Если Дондерон и Глика символизируют чистоту утопической идеи, то Сталин и Моккинакки, в противоположность молодому поко-

² «Обитатель» срединного мира Дондерон, приятель Таковского, напротив, образует подлинный и крепкий тройственный союз с сёстрами-венгерками Нэплоше. Цементирует союз совместная творческая деятельность: трио записывает несколько альбомов, с которыми гастролирует по свету. Актуализируется традиционный для В. Аксёнова мотив спасения через музыку.

лению, подменяют небесные устремления их симуляцией: контр-адмирал – полётами на гидроплане, политик – возведением высотных зданий. Попытка реализации утопических проектов ведёт к их обесцениванию.

Видится закономерным, что доверенным лицом вождя становится поэт Смелячков. Поэт – единственный из окружения правителя, кто также присутствует во всех трёх мирах. В Кирилле отыскиваются черты героя-странника, одного из ключевых персонажей в творчестве А. Платонова, к каким относятся, например, Александр Дванов и Вошев. С одной стороны, Смелячков – это небесный жених Новотканной, мечтатель и созерцатель. С другой, он солдат, за которым тянется шлейф легенд о любовных подвигах. Смелячков поглощён наивными идеями о неоплатоновском граде и Смелячков же объясняет этимологию слова «утопия» через «утопленника» [Аксёнов 2006: 206]. Кирилловские убеждения насколько искренни, настолько и несовместимы между собой.

Контраст этих убеждений обнажается в противоречивом отношении к Сталину. Смелячков «не раз признавался себе, что любит вождя с полной искренностью, проще — он его боготворит. Вместе со всеми миллионами он творит из него Бога. И когда Бог будет полностью сотворен, монстр уйдет и возникнет новая религия» [Аксёнов 2006: 94]. Размышления о вожде преследуют поэта даже во сне: «Этот Иосиф, думал Кирилл, да ведь это настоящий темный демиург человечества; демиург, который метит в боги» [Аксёнов 2006: 103]. В высшей степени доверительное отношение Сталина одновременно тяготит Смелячкова и пробуждает в нём волю к героизму: «Почему именно меня избрал своим окончательным другом окончательный тиран? Уничтожитель рода человеческого, какого черта дался тебе поэт? <...> Может быть, он опален огнем самого невероятного в истории жертвенника людей? Может быть, ждет славы от богов за столь щедрые жертвы? Может быть, он понимает, что я, куря ему фимиам, подспудно жажду его смерти? <...> Так почему после стольких вопросов я выполняю все его приказы? <...> Ответ один — потому, что я сталинист! Я не верю в то, что столько миллионов людей было уничтожено просто так, включая и моего отца. В этих жертвенниках рождается новая религия; что же может быть еще, как же может быть иначе?» [Аксёнов 2006: 310–311]. Длинный внутренний монолог демонстрирует неспособность сформировать целостное представление о божественно-монструозном Сталине.

Не стоит забывать, что именно Смелячков – автор поэмы о Минотавре. Смелячков как странник уподобляется Тезею, отправивше-

муся в хтонический мир и увидевшему «сатанинский бессмысленный бычий гнев» [Аксёнов 2006: 84]. Кирилл-Тезей, «с богами будучи в тесном родстве», спускается в пещеру-лабиринт [Аксёнов 2006: 82]. Принципиальна незаконченность поэмы. Будучи плодовитым поэтом и лауреатом шести Смелчаков не может завершить поэму долгие годы. Это свидетельствует о тщетности попыток найти выход из лабиринта. Поэт, запутавшись в противоречиях, остаётся в тьме наедине с нитью и чудовищем.

Таким образом, несостоятельность образа неоплатоновского града, «кондитерской гипертрофии» [Аксёнов 2006: 106], по выражению Така Таковского, обосновывается через мифологический код. Каждый из героев, пересекающий границы срединного мира, в последнем погибает. Смелчаков, выполнявший с отрядом диверсионный рейд в Югославии, погибает от стальной машины, настигшей его со спины. Моккинакки исчезает в шахте вместе с креслом, куда его обманом усадил Берия. Сталин и Глика умирают в объятиях друг у друга в Яузской высотке. В финальной главе «Сорок два года спустя» повествуется об остальных героях. Замкнутые в пределах земного существования персонажи переживают социальные и политические потрясения и не теряют своей цельности.

ЛИТЕРАТУРА

Аксёнов В.П. Москва Ква-Ква. М.: Эксмо, 2006. 448 с.

Барруэло Гонзалес Е. Ю. К вопросу о жанрово-стилевых исканиях В. Аксёнова // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2007. № 44. С. 58-64.

Ефимова Н.А. Интертекст в религиозных и демонических мотивах В. Аксёнова. М.: Изд-во Московского университета, 1993. 143 с.

Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики). Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т. 1997. 317 с.

Платонов А. П. Котлован // Собрание соч.. Андрей Платонов: в 8 т. М.: Время, 2011. Т. 3. С. 411-534.

Суворова И.В. Хронотоп Москвы в романе В. Аксёнова «Москва ква-ква» // Молодой ученый. 2013. № 2. С. 222-224.

Севастьянова А.А. Символическое значение образа главной героини в романе А. Платонова «Счастливая Москва» // Современная филология: материалы III междунар. науч. конф. Уфа, 2014. С. 81-83.