

**ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ МИФОЛОГЕМЫ В РОМАНЕ
В. АКСЁНОВА МОСКВА КВА-КВА**Fiodor Kapica¹, Tatiana Kolyadich²

¹*Институт мировой литературы РАН
Moskwa, Rosja
kapfedor@mail.ru*

²*Московский государственный педагогический университет
Moskwa, Rosja
kapfed@msk.org.ru*

Ключевые слова: *Василий Павлович Аксёнов, миф, мифологемы, топос, локус, архетип, образ*

Заглавный комплекс романа связан с образованием авторского мифа, в основе которого – общепринятое представление о Дереве жизни, олицетворяющем стабильность и единство мифологического мира; дерева, плоды которого даруют вечную жизнь и могут исцелить. Другое значение данного символа, становящееся в романе сюжетобразующим и смыслопорождающим, связано с символикой познания Добра и Зла. Оба мотива, рая и грехопадения, соотносятся с жизнью главной героини, становясь лейтмотивом. Завершается роман гибелью тирана-бога на Башне, отсылая к мифам об умирающем и воскресающем боге, а также возрождающемся на Олимпе полубоге (миф о Геракле). Последний связывается с другим героем, не реальным историческим лицом (Сталиным), а вымышленным персонажем, летчиком Моккинакки. Условность обоих героев постоянно подчеркивается соотнесенностью с мифологическим и анекдотическим дискурсами.

В романе В. Аксёнова применены особые приемы представления и описания места действия. Используя стилистику традиционного реалистического романа, в котором обстоятельно прописывалось место действия, В. Аксёнов подробно обозначает основной топос: «В начале 50-х годов XX века в Москве, словно в одночасье, выросла семерка гигантских зданий, или, как в народе их окрестили, „высоток”. Примечательны они были не только размерами, но и величиной архитектуры. Советские архитекторы и скульпторы, создавшие и укра-

сившие эти строения, недвусмысленно подчеркнули свою связь с великой традицией, с творениями таких мастеров „Золотого века Афин”, как Иктинус, Фидий и Калликратус» [Аксёнов 2006б: 5].

По мнению автора, коллонады здания «вызывают в культурной памяти афинский Акрополь с его незабываемым Парфеноном» [Аксёнов 2006б: 6]. Архаизация силуэта «словно в одночасье» указывает на «связь времен». Временные детали вместе с иронической и разговорной репликой «как в народе их окрестили» локализуют действие.

Косвенная оценка «колосса», «исполина архитектуры», выстроенная на риторических конструкциях, дается в репликах главного героя, когда он впервые видит свое будущее жилище: «Так он стоял и смотрел, пока холодное созерцание внезапно не сменилось высочайшим восторгом. Нет, ни на что он не похож, этот чертог, и никаким предыдущим урбанистическим стилям он не следует! Это уникальный чертог нашего уникального и величайшего социализма! Какая в нем заключена могучая тяжесть, сопряженная с ощущением неумолимого полета!» [Аксёнов 2006б: 171].

В. Аксёнов передает не только ощущение мощи и силы высоты, определяемое ее размерами. Аллегория в сочетании с градацией, основанной на перечислении, придает описанию космический масштаб. Ключевое слово «великан» (используется и уточнение «жилой великан») является мотивообразующим. Именно здесь, в чреве дома-великана, вершатся судьбы героев.

С другой стороны, по своей функции здание сопоставляется с Олимпом, как местом жительства богов. Скрытая отсылка на уникальность пространства содержится в обозначении: «роль могучей городской скалы здесь играет само гигантское, многоступенчатое здание, все отроги которого предназначены не для поклонения богам, а для горделивого проживания лучших граждан атеистического Союза Республик» [Аксёнов 2006б: 5].

Налицо явная аллюзия с космогонической универсалией. В мифологии ряда народов содержатся рассказы о мифических первопредках людей, вышедших из скалы, поэтому функция здания обозначена точно, указывается, что именно здесь проживают «небожители», неповторимые люди высотной неоплатоновской элиты.

Вовсе не случайна параллель временного свойства, выстроенная на локальной детали. Отметим свойственную повествованию историческую точность, сравнение с современными для того времени зданиями: «Что-то общее он нашел у высоты с нью-йоркскими доминами начала XX века или, скажем, со зданиями стиля „арт деко” в некогда процветавшем городе Эшвил, штат Северная Каролина. Ближе всего, пожалуй, великан соседствовал с домами двадцатых годов на известной набережной реки Хань-пу в Шанхае» [Аксёнов 2006б: 36].

Очевидно, что образ дома является одним из самых многозначных в романе. Ряд обозначений, составляющих градацию (город, дворец, чертог, жилище, лабиринт, пещера), позволяет соединить конкретное и обобщенное значение. Они постоянно пересекаются, накладываются друг на друга. Высота становится особым миром, внутри которого разворачиваются основные события романа, здесь же находится и преисподняя и сверхсекретные верхние помещения (аналог обителя бога).

Хотя действие романа происходит, в разных местах, его центром всегда остается дом-исполин на Яузской набережной. Например, главной героине романа Глике дом дает ощущение пристанища, крова, родового гнезда: «Ты не поверишь, Юра, я так люблю наш дом, что мне даже становится не по себе, когда он исчезает с горизонта» [Аксёнов 2006б: 213].

Для главных героев романа дом – это место, где начинается и заканчивается жизнь. Если в начале высотка выглядит чужеродной, то в конце произведения, когда герои возвращаются к ней, становится неотъемлемой частью окружающего мира: «И впрямь, вот пролетели от «середины Ха-Ха» уже десятилетия, и кто может себе представить Москву-Кву-Кву без ее семи высоток, без этих аляпок, без этих чудищ, без этой кондитерской гипертрофии?» [Аксёнов 2006б: 106]. Снова в сравнении скрыта авторская ирония, выстраиваемая на сравнении («кондитерская гипертрофия»), возникает одно из описаний фасада здания («с козьими рогами на карнизе»).

В высотке начинаются и заканчиваются доминирующие в романе мотивы пути и судьбы. Дом предстает философемой, обобщением авторской концепции. Составляя образ дома – исполина из описаний различных жилищ (постоянных и временных), В. Аксёнов формирует образ величественного и суетного города и создает многоуровневый мир романа.

Первоначальной единицей в пространственных измерениях становятся квартиры жителей нового дома – Новотканых, Смелчакова, Моккинаки, Дондерона. Особое место в этом ряду занимает квартира Новотканых, одна «из самых просторных квартир этого здания-града, восьмикомнатная квартира на восемнадцатом этаже в одном из новых высотных колоссов» [Аксёнов 2006б: 290]. Постоянно подчеркивается связь проживающих в ней людей, квартира выступает как своеобразный островок, где властвуют семейные отношения и человек находится в безопасности. Описание строится на повторе цветового определения (белый), связанного с героиней: «В просторном белом платье она стояла на террасе своего этажа... Родители в плетеных креслах за плетеным столиком поедали первый доставленный в столицу астраханский арбуз» [Аксёнов 2006б: 57].

Вводя в описание городского жилища атрибутивные признаки загородного дома, переданные через детали – терраса, плетеная мебель, белое платье героини, В. Аксёнов подчеркивает вневременной характер самого жилища.

Интересно, что квартира Новотканых, обозначаемая как пристанище семьи (сцены семейных сборищ описываются постоянно), разделяется на несколько более мелких жилищ – мужа, дочери и, наконец, хозяйки, в каждом из которых идет своя отдельная жизнь.

«Если у Глики была просто отдельная, хотя и весьма обширная комната, то Ариадна располагала чуть ли не внутренней квартирой: гостиная-кабинет с массой книг, со старинным письменным столом, и глубже – спальня, гардеробная, ванная и даже маленькая кухня» [Аксёнов 2006б: 291].

В этом жилище-ковчеге находится место и для автора-повествователя: «Признаться, я всегда наслаждался своими антресолями в квартире Новотканых. Кроме скошенной крыши, там было еще какое-то странное идеально

круглое окно, открывающееся прямо в спину мускулистого бога труда с молотком на правом плече. Сюда, в подпотолочное пространство, стекались все шумки, шепотки, музыкальные нотки и разные вентрологические откровения организмов, в которые я старался не вдаваться. Все это вместе создавало тишину и покой огромнейшей с моей тогдашней точки зрения двухэтажной квартиры. Фактически я ведь находился на третьем» [Аксёнов 2006б: 313].

Отмеченная пропорциональность мира позволяет автору соотнести земное и небесное, плотское и божественное (постоянно проскальзывают реплики о вечной молодости Ариадны – «превратилась из советской государственной дамы в игривую подлунную нимфу-шлюху эпохи арт деко» [Аксёнов 2006б: 303]. Происходят постоянные превращения героев в божества («что делать, если тело отказывается стареть?») [Аксёнов 2006б: 303]. «Неувядающая», вечно молодая Ариадна остается и в восемьдесят два года в эпилоге все той же красавицей.

С другой стороны, квартира центральных героев воспринимается как центр мироздания, о чем свидетельствует ее обращенность на все стороны горизонта: «Если четыре окна нового смельчаковского пристанища, включая и двойное окно гостиной, смотрели на запад, то все многочисленные окна семейства Новотканных были повернуты к юго-западу, и потому вся огромная квартира была залита лучами Гелиоса» [Аксёнов 2006б: 39].

С топосом корреспондирует соотнесенность главы семейства с главным богом-олимпийцем Зевсом, «громогласно, как и подобает громовержцу, почивал у себя в кабинете» [Аксёнов 2006б: 418]. Вторая атрибутивная характеристика связана с его функциями культурного героя, «знатока авиационной техники», то есть специалиста, «своей уверенной и убаюкивающей статью напоминающего Геракла» [Аксёнов 2006б: 8].

Наделение героя свойствами культурного героя, определяемое его профессией (физик, создающий новое, разрушительное оружие), уравнивается ироничным замечанием автора: «постоянный муж, физик Ксавка Новотканный» (не случайно и его сравнение с графом Ростовым, основателем клана).

В то же время, символика имени героя, восходящего к топониму «новый дом», корреспондирует с вышеназванным топосом дома. Исключительность подчеркивается введением определения его семьи как «великолепной» (все герои сходятся «в лоне столь великолепной семьи»), явно вписывающим героя в «небожители».

Вынося в заглавие обозначение места, писатель обращает внимание на главное действующее лицо произведения. Своеобразным указанием становится соотнесенное с общим топосом название первой главы «Чертог чистых чувств», сочетающее обобщенное и конкретное значения.

Вместе с тем, в романе не встречаемся с прямым переложением или интерпретацией мифов, речь идет о контаминации, свободном соединении в одном текстовом пространстве (иногда и достаточно произвольно) мифосистем разных времен и народов. В полном или кратком виде в романе представлены разные типы мифов: эсхатологический, космогонический, о культурном герое, непорочной деве. В настоящей статье ставится задача показать, как в создаваемом автором пространстве проявляется мифологический компонент и обозначить основные приемы его реализации.

Вначале автор сознательно сужает место действия, сводя его до конкретного топоса, упоминая «соединенные воедино корпуса при слиянии Москвы-реки и Яузы» [Аксёнов 2006б: 5]. Следует и упоминание долин Тигра и Евфрата (мест зарождения цивилизации). Представление высотки как особого типа жилища не случайно: «он вместе с шестью своими братьями обозначает для нас топос будущего, неоплатоновский град, населенный философами и солдатами!» [Аксёнов 2006б: 37]. Обращения к читателю (прямые и косвенные) являются особенностями идиостиля писателя.

Постепенно В. Аксёнов расширяет пространство, наполняя его множеством реалий того времени: описываются купальни в ЦПКиО имени Горького, рестораны в «Национале» с его постоянным завсегдатаем, писателем Юрием Олешей, непроизвольно превращающемся в мифологического героя (Пана). Косвенным указателем является его обращение к Гликерии с вопросом о ее возрасте¹. Соединение реального и ирреального сохранится на протяжении всего повествования.

Утопическая концепция поддерживается и в следующем описании аллюзивного свойства: «Вся Москва будет застроена высотными чертогами победоносного Сталинизма, а жители столицы счастья будут передвигаться на личных мототодах по подвесным виадукам, а то и пассажирскими вертолетами» [Аксёнов 2006б: 9].

Похожие изображения будущего идеального государства встречаем в литературе послереволюционного времени, например, в авантюрном романе М. Шагинян «Месс-менд, или Янки в Петрограде», осознанно названном ею «романом-сказкой», представляется фабричный поселок нового типа: «Совсем наверху, более легкой, изящной, портативной архитектуры, напоминавшей деревянную, возносился третий круг, увенчанный крыльями ветрянок, площадками для причала аэропланов, воздушной сетью сигнализации и целым морем красных флагов, мелькавших в этой сети труб и проводов, как алые маки в колосьях пшеницы. Зрелище это, во всей головокружительной пестроте и симметрии, сильно захватило Василова» [Шагинян 1978: 160]. Мнение героя заменяет авторскую оценку.

Однако мечта об идеальном государстве у В. Аксёнова не воплотится. Неоднократное упоминание традиции (в значении обычаев, перешедших от одного поколения к другому) позволяет автору представить свою мифологическую ситуацию, где Москва изображается вовсе не как «неоплатоновский град», несущий идею процветания и всеобщего благоденствия. Напротив, она показывается как «город тоталитарный, страшный, где страх довлеет над всеми. Лагеря существуют прямо внутри города» [Аксёнов 2009: 8]. Именно такая шарашка, «лагерь на территории Москвы», размещается все в тех же корпусах Высотки, в ее недрах мучаются строители и туда же, в «тайную шахту», попадает один из главных героев.

Условность Высотки подчеркивается и ее разделением на три части – Башню, чертоги (места проживания «небожителей») и шахту (преисподнюю). «Строительство высотки вроде было уже закончено, въехали и расселились

¹ В комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь» Пан обращается к герою именно с этим вопросом. Постоянная игра В. Аксёнова в текст предполагает обращение к мировому наследию как к пратексту. Среди постоянных отсылок отметим скрытые упоминания Библии и романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» (упоминания незванного гостя).

высокопоставленные жильцы, а концлагерь по соседству продолжал существовать» [Аксёнов 2006б: 358]. Упомянутые «еле слышные стоны еще не умерших строителей» содержат аллюзивную отсылку на *Божественную комедию* Данте, предложившего подобное троичное деление мира [Аксёнов 2006б: 431]. В романе В. Аксёнова находят также косвенное подтверждение московские мифы об уничтоженных строителях «высоток».

Стремясь отразить свой взгляд на сталинскую эпоху, автор постепенно переводит описание в ирреальный план: «Она шла стремительным шагом мимо огромных окон яузского „Гастронома” с пирамидами крабовых консервов „Чатка”. Магазин был уже закрыт. Грандиозные люстры под кафедральным потолком притушены. В глубинах гастрономии, словно свечи в церковных притворах, тлели малые источники света. Вот бы, как католики в зарубежных фильмах спасаются в своих храмах, спрятаться от всех бед в этом крабовом капище. Увы, и это невозможно» [Аксёнов 2006б: 181].

Определение «грандиозный» наряду с эпитетом «величественный» становится атрибутивным признаком, сравнение с церковью также показывает размеры пространства, выражаемое в романе повторяющимся соотношением с колоссом. Перечисление усиливает авторскую оценку, выраженную через ироническое определение «крабовое капище». Последнее обозначение становится одной из дополнительных характеристик высотного здания. Происходит одновременная локализация места действия: «возле одной из двух ростральных колонн, которые в приличную погоду призваны были украшать это чертово капище» или «дондероновское капище».

В последнем случае речь идет о встрече «золотой молодежи» в одной из квартир («стиляжном вертепе»), налицо скрытая оценка, которую встречаем и в более открытом виде, посредством временной детали: «Рестораны в советском обиталище хоть и существовали, но считались местами повышенной подозрительности, каким-то наследием прошлого, своего рода капищами греха» [Аксёнов 2006б: 218]. Следует пояснение, что посещение подобных мест для молодежи того времени считалось невозможным (греховным). Соединение просторечной и возвышенной лексики отнесем к особенностям идиостиля автора.

Плотское и возвышенное, конкретное и отвлеченное явственно отражаются в персонажной системе, с помощью которой происходит реализация авторского замысла, связанного с созданием мифологической парадигмы. Каждый из героев обозначается через сопутствующий ему образ. Локусы «капище» наряду с «чертогом» и «храмом» соотносятся с главной героиней, развивая и углубляя ее образ.

Вначале перед нами предстает типичный представитель молодежи своего времени. Тотчас следует перевод в иной дискурс, характеристика героини как идеального существа, жрицы, «небесной девы». Она сама так определяет свою функцию: «Если он умрет, я стану жрицей в его храме и буду поклоняться ему всю жизнь, как кносская царица Пасифая поклонялась Посейдону. Я буду песновать в этом храме свою девственность и распевать посвященные новому богу гимны» [Аксёнов 2006б: 198].

Упомянув Пасифаю, героиня не до конца осознавала ее роль в мифе, просто помнила, что та сидела на троне. Поэтому земной жених корректирует ее мне-

ние: «Пасифая была порядочной гетерой. Совокуплялась с чудовищами». Использование наречия состояния «печально» несет в себе скрытую авторскую оценку. В. Аксёнов постоянно обращается к античной мифологии, в первую очередь греческой, строит имясловие своих героев на основе сравнительной характеристики с древними героями. Постепенно складывается пространство, где каждый основной и сюжетобразующий персонаж выступает как реальный и одновременно мифологический образ в своем собственном локусе.

Вторая составляющая образа героини связана с ее земной сущностью и проявляется в ее грехопадении. Воспринимаясь как «небесная Дева», Гликерия фактически оказывается жрицей любви. Поэтому одна из предписываемых ей вождем-Богом функций – стать «цветущей матерью Новой фазы», то есть прародительницей новой расы, не осуществляется.

Грехопадение героини происходит в другом топосе, «Абхазии», мифологической стране, по аналогии выстраивающейся как «рай». Перед нами косвенное указание на райский уголок и одновременно на то место, где, как предполагают, находится Ноев ковчег. Аллюзивные связи подчеркиваются через образ героини, последовательно готовящейся к переходу от «надоевшей невинности».

Необычность ситуации, ирреальность происходящего подчеркиваются в подробном и обстоятельном описании, где использованы разнообразные вещественные детали: «Дом, в котором они остановились, удивил Глику своими размерами и комфортом. Даже двухэтажная квартира в Яузской высотке блекла перед абхазским, явно секретным, эксклюзивом. Особняк, построенный в смешанном стиле – Восток и дореволюционный модерн, – зиждился над обрывом к морю. Стены его были облицованы отполированными каменными плитами, а внутри украшены резными панелями из темного дуба и немалым числом масляной живописи, в основном, морскими и горными пейзажами. В огромной нижней гостиной присутствовал даже удивительный зрительный эффект. В трех широких и высоких окнах беспрерывно катил белоснежный морской прибой, и точно такой же прибой неподвижно катил с картин в оконных проемах. Возникало некоторое подобие беспокойного сновидения» [Аксёнов 2006б: 190].

Подробно описывая конкретное жилище, автор показывает и его символическое значение как сосредоточия вселенной («пупа земли»). Однако герои романа понимают, что Абхазия – это временный центр, преходящее жилище, райский уголок на несколько часов: «Глика трепетала от ожидания: чем же кончится вся эта Абхазия» [Аксёнов 2006б: 200].

Своеобразным текстовым сигналом становится определение «чудо-город», в котором подчеркивается эфемерность происходящего, усиленная отсылкой к арт-деко, эклектичному и поддельно роскошному стилю начала, оказавшему влияние на сталинскую архитектуру особенностями формы, поэтому переключки несомненны. Они отмечены нами в начальном описании, именно герои – носители новой культуры и приводят исходное сравнение.

«Прибавив резкости, она увидела чудо-город с высоким белым маяком, с многоэтажным терракотового цвета дворцом версальского стиля, с прибрежными отелями арт-деко» [Аксёнов 2006б: 191]. «Неспокойное сновидение» заканчивается неожиданно резким возвращением в реальность.

Продолжая разговор о мироустройстве, автор представляет свой вариант возможного развития государства, связанного с отношением к вождю народа. Поэтому он выводит персонифицированный образ Девы, уничтожающей тирана.

Свой жизненный путь героиня завершает вместе со своим кумиром, принеся ему отравленную шаль, поступая как античная героиня (Деянира), пришедшая пропитанную ядом одежду своему мужу Гераклу (герою). Образ Сталина постепенно обозначается как мифологическая фигура, доминантными топосами становятся «дача» и «лабиринт».

Обращаясь к герою, он следующим образом обозначает свое местожительство: «Ты обязательно должен приехать ко мне на Ближнюю дачу. Увидишь собственными глазами. Там, знаешь, между кинозалом и моим кабинетом есть такая идиотская система коридоров, направо, налево, вниз, вверх. Настоящий лабиринт. <...> Ты должен приехать и сам увидеть этот лабиринт, Кирилл» [Аксёнов 2006б: 97]. Ключевое слово «лабиринт» обозначается оценочным образом с помощью разговорной лексики, определением, «идиотская система коридоров».

Впервые Сталин появляется в телефонных разговорах, именуясь героем «ночным Иосифом», позже возникает в его снах перед принятием решений. Следует и сопоставление с Минотавром (традиционно выражающим природу, склоняющую к пороку). Описание Сталина номинативно и условно, он не обладает конкретным психологическим обликом, указываются лишь атрибутивные привычки («попытал в трубочку»), приводятся некоторые типичные детали (ярко-серая шинель, всеобъемлющий голос), неоднократно говорится о его исключительности.

Обобщение, ведущее к обожествлению, происходит разными способами. Постоянно упоминаются разнообразные портреты, развешанные в разных топосах, приводящие в итоге к появлению «галереи портретов сталинских полководцев и рядовых тружеников тыла и бойцов фронта, бьющих фашистского зверя в его собственной берлоге» [Аксёнов 2006б: 11]. Упоминаются функции Сталина как командира «всемирного полка», стремления героев выполнять его приказы, служить ему: «Если же он не умрет при моей жизни, а станет должжителем на манер греческих и библейских героев», замечает героиня [Аксёнов 2006б: 198]. Одновременно обозначается античное представление о владыке мира.

Став «самым могущественным властителем-одиночкой», «живым столпом всего нашего общества», богоподобным Вождем, создателем новой идеологии, «мудрым», Сталин обосновывается в замкнутом пространстве, для него строят Башню, как для Бога, образуя культ («огромный храмоподобный вестибюль высотного дома с бюстами Ленина и Сталина»).

Именно такая семантика проговаривается в диалогах и монологах героев, «сталинской аристократии», новой знати: «Сталин не умрет, – наконец проговорил Кирилл. – То есть он умрет, как все, но в отличие от всех после смерти станет Богом» [Аксёнов 2006б: 54]. Ему вторит героиня: «После смерти он станет богом, и тогда у нас появится новая религия» [Аксёнов 2006б: 54].

В свою верховную обитель на Башню устремляется герой в последний путь: «Лифт с удивительной скоростью взмыл в поднебесье. Сталин еще ни разу не был здесь, на Вершине, которую уже несколько лет соответствующие структуры (н.о.з.я.) готовили для него, как апофеоз местопребывания. Роскошь и величие

Башни поразили даже его, бывалого» [Аксёнов 2006б: 429]. Используется оценочное разговорное выражение «бывалый». Оно резко контрастирует с возвышенной лексикой – «верховное заседалище», «вершина горделивого чертога».

Движение по кругу завершается: «Перед ними было пространство, похожее на какой-нибудь коридор в Кремле: красные ковровые дорожки, панели темного дуба, бюсты советских героев» [Аксёнов 2006б: 430]. «Древняя», «старинная» крепость, Кремль возникает как символ преходящего могущества. «Отсюда, с 18-го этажа, она в этот прозрачно-сияющий вечер видна была как на ладони, и казалось, что это именно она покрывает собою важнейшее закругление земли» [Аксёнов 2006б: 69].

Снова налицо отсылка к Данте, можно сравнить со стихотворением И. Бродского, младшего современника В. Аксёнова, написанным в 1965 году: «Из ваших глаз пустившись в дальний путь, // все норовлю увидеть вас, хотя назад взглянуть // мешает закругление земли». «Но тут и обрывается пучок, // сбегаящий с хрустального станка // от Ариадны, вкравшейся в зрачок». Увлечение его творчеством не случайно, поскольку именно Данте развивает концептуальные положения Платона, к которому также постоянно обращается В. Аксёнов в поисках собственной модели.

Происходит замыкание пространства, в котором располагаются другие герои. Сам В. Аксёнов характеризует свой замысел как авантюрный: «Я хотел написать любовную историю, любовный треугольник: Глика Новотканная и два сталинских плейбоя» [Аксёнов 2006а]. Но созданный автором мир отличается такой эпической глубиной, что приходится говорить об авторской философии.

Осуществление задуманного происходит благодаря использованию мировых универсалий и переплетению мотивов. Например, мотив жертвенности переходит в мотив очищения и гибели, наказание приобретает черты перерождения: «Пусть за его спиной разгорится сталинская топка, мы прыгнем прямо в нее и вместе испелимся!» [Аксёнов 2006б: 255].

Герой, земной жених, приносит себя в жертву, надеясь, что «в эту страну бессмысленной и необратимой жестокости придет свобода» [Аксёнов 2006б: 430-431]. Таков один из главных мужских персонажей Георгий Эммануилович Моккинакки, он является королем на час. В романе у него несколько обличий: адмирала, Георгия Моккинакки, юрисконсульта Крамарчука, Султана Рахимова, Штурмана Эштерхази.

«Маскарадность» становится его атрибутивным свойством, обличья связаны с функциями соблазнителя и обольстителя. Обычно, описывая внешность, Аксёнов дает оценку, в данном случае подчеркивает «отменный образец молодого мужчины», используются и определения «величественный», «заматерелый», «легендарный». Одновременно проявляется и демонологическая природа героя, указывается на «мохнатые тяжелые плечи», длинный (большой нос), глаза «коньячного цвета». С данным персонажем связываются мифы об искусителе, вечном охотнике. Атрибутивная характеристика «охотник за подводными лодками» корреспондирует с его функцией обольстителя «девы радужных ворот». Налицо аллюзия с мифом о похищении богини вечной молодости [Аксёнов 2006б: 58].

Вначале Моккинакки также селится в Высотке, появляясь ниоткуда, как и полагается представителю потустороннего мира, как нежданный, незванный гость (содержится скрытая отсылка к Библии). Сообщается о том, что он при-

был на жительство и расположился среди героев сцены на террасе восемнадцатого этажа. В обычной жизни Моккинаки известен как легендарный летчик (полярник), поэтому его появление среди «небожителей» неслучайно. В. Аксёнов исторически точен, одна из высоток (на Кудринской площади) предназначалась для заселения такими героическими людьми.

Сопоставление с известным мифом об Икаре дополняется в ситуации, связанной с его гибелью. Моккинаки падает с Башни в подобие Преисподней – черное жерло тайной шахты, «откуда поднимается невыносимый смрад и доносятся стоны» [Аксёнов 2006б: 461] (снова налицо аллюзия с *Адом* Данте).

В отличие от прочих персонажей его, жилище не описывается, только указывается, где он временно обитает, ибо герой не отличается постоянством и стабильностью. Его функции связаны с уничтожением тирана, в некотором отношении роман В. Аксёнова можно считать альтернативной историей, автор представляет свою версию событий сороковых – начала пятидесятых годов, связанных с тоталитарным режимом (приводится явно анекдотического свойства вставная история о похищении Ариадной Гитлера). Поэтому и герой воплощает героическую личность, не обремененную постоянным местом жительства.

Путешествие (перемещение в ад) символизирует погружение, необходимое герою для достижения впоследствии райского блаженства. Прологом становится ключевое слово «лодка», используемое как синоним передвижения и перехода. Оно используется и в прямом смысле, и в переносном, когда делается попытка ложного спасения Сталина. Интересное схождение всех мотивов находим в реплике персонажа: «что в своей каюте на авиаматке „Вождь” я держу платоновскую *Республику*» [Аксёнов 2006б: 157] (сема «лоно» также является сюжетообразующей).

Образ дома-города в романе Аксёнова сопоставим и с основными положениями учения Платона («Я говорю о *Республике Платона, моя родная*» [Аксёнов 2006б: 181]). Платонизм как одно из философских учений древности был наиболее близок христианству, где «город», «град» становится иносказательным определением смысла человеческой жизни. Однако дом-город в романе В. Аксёнова утратил Божественный закон, лишился Божественной благодати, и потому его основное обиталище, Башня, подвергается разрушению. В конце романа следуют последовательно пожар и землетрясения (отметим и скрытую отсылку с Библии).

Культовый дом обычно олицетворяет космический центр, наш мир, вселенную. Все эти значения находим в романе. Дом также становится символом возвращения в утробу матери при инициации, нисхождением во тьму перед возрождением или регенерацией.

В ином мире земной жених соединяется с Гликерией, равно как и с другим персонажем, небесным женихом Смелчаковым. Он поднимается в «Божественный Мир», где героиня прядет свою пряжу, вознесение (вздымание) обозначается в эротическом ключе: стали «сливаться с ней, единственной или многоликой, и было мягко, и горько, и жутко, и гнусно, и терпко, и сладко, и дерзко, и было клёво, было любо, и стало всегда» [Аксёнов 2006б: 440].

Здесь снова смыкаются несколько сюжетных линий, на Гликерию переходят функции ее матери, Ариадны, плетущей свою нить, чтобы соединить героев, дочь и ее небесного жениха, обладающего явными свойствами мифологи-

ческой фигуры. Поэтому в его жилище и обитает черный бык, минотавр, сражение с ним происходит на ментальном уровне, не физически. «Вообще Минотавр – не метафора, это просто неизбежность и неотвратимость. Это антитеза моей любви, моей звезде-надежде, антитеза Глике, в самом имени которой чувствуется вспышка света» [Аксёнов 2006б: 309], – замечает сам герой.

Его жилище носит также временный характер, о чем свидетельствует определение «шикарное и безалаберное обиталище богатого холостяка», наполненное многочисленными предметами, расположенными хаотически, «в беспорядке, прямо скажем, в дисгармонии, в сочетании несочетаемого». Атрибутивным номинативным признаком становится определение одного из его жилищ как «гарсоньерки»: «Вдруг припомнилась „гарсоньерка” на Кузнецком мосту, которой обзавелся еще во время войны для прилетов из действующей армии, для поэтических уединений, а также и для мечтаний о звезде-надежде» [Аксёнов 2006б: 22].

В романе Смельчаков выполняет функцию культурного героя, его сравнивают с Тесеем и Ланселотом. Так он воспринимает самого себя, следует автохарактеристика: «Я вхожу, как Тезей в лабиринт к Минотавру, с той лишь разницей, что у меня нет ни меча, ни клубка Ариадны» [Аксёнов 2006б: 89]. Мифологическая составляющая проявляется в соотнесенности некоторых фактов его биографии с жизнеописанием знакового поэта времени Симонова.

Очевидно, что каждый из персонажей наделяется своей смыслопорождающей функцией, способствуя образованию мифологического пространства. Не случайно все герои носят знаковые имена.

Ариадна, мать главной героини, выполняет объединяющую функцию, как отмечалось, связывается с мифом о культурном герое, атрибутивным признаком становится «нить Ариадны». Конкретность образа подчеркивается в реплике Моккинаки: «главное действующее лицо, ответственный, так сказать, квартирисьемщик». Она обозначается и как «хозяйка», глава семьи.

Другое семантическое значение обуславливается семантикой города-женщины, персонификация топоса происходит с помощью основных женских образов. Гликерия и Ариадна воспринимаются не только как конкретные персонажи, в их облике подчеркивается сходство со статуями, атрибутивным признаком становится «скульптурность». «Живая девушка» принимает позу знаменитой скульптуры «Девушка с веслом». Связь с античными образцами подчеркивается в авторской реплике, мать ее, как отмечает автор, весьма отдалена («от нынешнего скульптурного воплощения женщины» [Аксёнов 2006б: 89]. Дополнением служит внутренний монолог героя: «вот когда в ней проснулась дочь Ариадны... или по крайней мере ее сестра Федра... во всяком случае, ненасытная подруга Тезея» [Аксёнов 2006б: 88].

Одновременно сам автор переводит образную характеристику в условный план: «Великолепная гипсовая копия шедевра напоминает ей ее шедевральную матушку Ариадну Лукиановну Рюрих». Обозначаются и постоянные парения героини – «Слегка застыла, как фигура барельефа» [Аксёнов 2006б: 429, 168]. Как иронически завершает автор, скульптурные наши группы разнообразны.

Участвуя в формировании общего пространства, Ариадна часто вводится через солнечную семантику. «Как замечательно ты вышла из этого луча, Ари-

адна, внучка Солнца!» – замечает герой. Очевидно астральное значение образов, выраженное в нашем случае риторической конструкцией.

Как смыслопорождающий элемент сема «солнце» присутствует в характеристиках главных героев. Она образует и общее пространство романа: «Они пошли по набережной, мимо неразберихи Зарядья, в сторону Кремля. Купола соборов горели под солнцем в странной цветовой гармонии с символами великой атеистической державы» [Аксёнов 2006б: 6].

Значимой становится семантика числа. Гликерия Новотканная живет с родителями, то есть троим, «в восьмикомнатной квартире на восемнадцатом этаже в одном из новых высотных колоссов». Градация позволяет прояснить заложенный автором цифровой символизм цифры восемь (математического знака бесконечности). Другое значение числа восемь обычно связывается с такими свойствами как стабильность, твердость и определенность, таковы и другие четные числа и формы (например, четыре, шесть, восемь, квадрат, шестиугольник, восьмиугольник).

Группа из восьми предметов, соотносится с двумя квадратами или с восьмиугольником и считается промежуточной формой между квадратом (или земным порядком) и кругом (божественным порядком), то есть как следствие, становится символом возрождения. Она проявляется в атрибутике квартиры Смельчакова.

Обыгрывается и семантика, связанная с Башней ветров (Башня Ветров, расположенная в Афинах, восьмиугольная по плану). Другим примером могут служить восемь столбов храма Небес в Пекине.

Мифологические элементы используются в качестве исходного материала создания художественной условности, отражая состояние мира и человека сталинской эпохи. Соединение конкретного и условного планов позволяет автору вывести свою модель мира, где конкретные городские реалии превращаются в мифологемы, образуя особый городской миф.

Архетип «дома» располагается в одном ряду с другими строениями, вписываясь в общее пространство: в искрящуюся звездами Кремля и небосвода раннюю ночь» [Аксёнов 2006б: 151]. Указания на время года – «блаженный московский июнь» обычно становится началом описания, обозначающего переход в иной топос. «Однажды они далеко унеслись от электрифицированной части огромного катка, и вдруг над ними среди белых еловых лап открылся глубочайший, вернее, безмерный колодец в звездное небо» [Аксёнов 2006б: 77].

Колодец является мировым пограничным топосом, и Аксёнов не просто следует его семантике, но расширяет традиционное поле значений посредством введения соответствующих ассоциаций.

Дом трансформируется, становится «неизмеримо гигантским или микроскопически лилипутским» [Аксёнов 2006б: 434]. Размыкание и расширение пространства находят завершение в образе лабиринта. Возникают «глубоко уходящие анфилады открытых помещений», «необозримые дали» [Аксёнов 2006б: 199].

С помощью ключевого слова «лабиринт» вводится и мотив судьбы. Постоянные упоминания лабиринта говорят о том, что конкретный образ дома (и его частей) приобретает архетипические свойства, находя свой инвариант в виде города – лабиринта.

Дополнительными топосами являются храм, пещера, тюрьма, вестибюль, напоминающий своим мрачноватым величием то ли станцию метро, то ли римский храм главного божества, «к тому же и оно было здесь представлено в виде подсвеченного бюста черного мрамора». Эти образы как бы перетекают друг в друга: храм на самом деле является пещерой, устроенной в склоне горы. Внешнее устройство поддерживается фигурами, расположенными на высотных карнизах, вызывающих у главной героини ассоциации с Парисом и Геркулесом.

В то же время Пещера обозначает духовный центр, сердце мира (пещера на Итаке или пещера Нимф на острове Калипсо). В романе похожую функцию выполняет город Бари, который часто упоминают герои. Отмеченный символизм воплощает перемещение символического центра мира, причем вершина «наружного» мира перемещается «вниз», внутрь горы-башни, а, значит, входит в мир и в Человека.

В образовании пространства участвуют разные персонажи, придуманные автором герои и исторические личности. Но каждый из них выступает как конкретный и одновременно мифологический образ в своем собственном локусе.

В равной степени они позволяют обозначить на образном уровне составляющие пространства – дом, Башню, лабиринт. В образе дома представлена вертикальная иерархия – ад-рай (шахта-башня), которой соответствует и иерархия пространственная. Она построена на противопоставлении земного и небесного, поэтому в образовании пространства активно участвуют и астральные образы. Прежде всего, это Венера и Арктур, олицетворяющие богиню любви (деву) и героя-любownika. Они появляются на небосклоне как предвестники событий, как бы замыкая авторскую картину мира.

Библиография

- Аксёнов В., 2006а, *Интервью к выходу романа «Москва Ква-ква»*, „Литературная Россия”, № 11, с. 6.
Аксёнов В., 2006б, *Москва Ква-ква*, Москва.
Аксёнов В., 2009, *Не хочу умереть где-то за границей*, Труд. № 122, с. 8.
Шагинян М., 1978, *Месс-менд, или Янки в Петрограде*, [в:] *Избранные произведения*, в 2-х томах, т. 2. М, с. 160.

Summary

Spatial mythemes in the V. Aksyonov's novel "Moscow Kva-kva"

In the article the features of creation of spatial system of the novel and the related mythological images gaining symbolical, generalized value are considered: maiden, house, city. Being present as mythological archetypes, they carry out syuzhetoobrazuyushchy function, being a component of the author's style.

Key words: *Vasily Pavlovich Aksyonov, myth, mythemes of top wasps, locus, archetype, image*

