

НАУЧНАЯ СТАТЬЯ / ORIGINAL ARTICLE

УДК / UDC 821.161.1

<https://doi.org/10.20310/2587-6953-2024-10-4-920-931>

Шифр научной специальности 5.9.1



«Смерть в Москве» Ю. Алешковского: мортальные образы, повествовательная стратегия, жанрово-тематические особенности

Ришат Ильдарович Максиняев 

ФГБОУ ВО «Национальный исследовательский Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарёва»
430005, Российская Федерация, г. Саранск, ул. Большевикская, 68

✉ maksinyaev.rischat@yandex.ru

Аннотация

ВВЕДЕНИЕ. Исследование посвящено изучению жанрово-тематического и нарративного своеобразия повести Юза Алешковского «Смерть в Москве». Целью исследования является выявление специфики танатологического дискурса и дискурса политического и этнического анекдота, оформляющих своеобразную поэтику и эстетику фантастического и мистического повествования. **МАТЕРИАЛЫ И МЕТОДЫ.** Материалом исследования явилась малоизученная повесть Юза Алешковского «Смерть в Москве» (1985). Ключевым методом стал метод целостного анализа художественного произведения, а также использован мотивный и нарративный подходы. **РЕЗУЛЬТАТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ.** Установлено, что центральные сюжетные эпизоды повести выполняют карнавальную функцию, тогда как художественные приёмы определяют авторскую стратегию. На повествовательном уровне она воплощена во взаимозаменяемости и тождественности повествования от третьего и первого лица как мнунс-приём и якобы «снятие» авторской маски в использовании техники потока сознания. На сюжетном уровне – это вставные анекдоты и новеллы, сатирически изображающие образы советской власти, мотивы смерти, антипочвенничества, космополитизма. **ЗАКЛЮЧЕНИЕ.** Приём снижения образов советской власти в область материально-телесного низа становится в повести Юза Алешковского не только ведущим приёмом, но и приобретает ритуальную сакральность: так писатель, с одной стороны, восстанавливает баланс мифологического и бытового, государственного и частного, близкого и далёкого. С другой стороны, в противовес официальной он создаёт свою мифологию – мифологию народного анекдота, роман-анекдот, посвящённый смеховому осмыслению смерти умирающего и умерщвляющего советского государства.

Ключевые слова: повесть Юза Алешковского, танатологический дискурс, образы и метафоры смерти, анекдотизация исторического дискурса, политическая сатира, мениппея

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Финансирование. Финансирование работы отсутствует.

Для цитирования: Максиняев Р.И. «Смерть в Москве» Ю. Алешковского: мортальные образы, повествовательная стратегия, жанрово-тематические особенности // Нефилология. 2024. Т. 10. № 4. С. 920-931. <https://doi.org/10.20310/2587-6953-2024-10-4-920-931>

“Death in Moscow” by Yuz Aleshkovsky: mortal images, narrative strategy, genre-thematic features

Rischat I. Maksinyaev 

Ogarev Mordovia State University

68 Bolshevistskaya St., Saransk, 430005, Russian Federation

✉ maksinyaev.rischat@yandex.ru

Abstract

INTRODUCTION. The research is devoted to the study of genre-thematic and narrative peculiarities of Yuz Aleshkovsky’s story “Death in Moscow”. The purpose of the work is to reveal the specifics of thanatological discourse and discourse of political and ethnic anecdote, which form a peculiar poetics and aesthetics of fantastic and mystical narrative. **MATERIALS AND METHODS.** The material of the study is the little-studied Yuz Aleshkovsky’s novella “Death in Moscow” (1985). The key method is the method of holistic analysis of the artwork, and we also used the motive and narrative approaches. **RESULTS AND DISCUSSION.** It is established that the central plot episodes of the story perform a carnival function, while the artistic methods determine the author’s strategy. At the narrative level, it is embodied in the interchangeability and identity of third-person and first-person narration as a minuscule technique and the alleged “removal” of the author’s mask in the use of stream-of-consciousness techniques. At the plot level, these are inserted anecdotes and short stories that satirically depict images of Soviet power, motifs of death, anti-pochevanism, and cosmopolitanism. **CONCLUSION.** In Yuz Aleshkovsky’s story, the technique of reducing the images of Soviet power to the realm of material and corporeal bottom becomes not only a leading technique, but also acquires a ritual sacredness: on the one hand, the writer restores the balance of mythological and everyday life, public and private, near and far. On the other hand, in opposition to the official mythology, he creates his own mythology – the mythology of the folk anecdote, a novel-anecdote, devoted to the laughing comprehension of the death of the dying and dying Soviet state.

Keywords: Yuz Aleshkovsky’s story, thanatological discourse, death images and metaphors, anecdotization of historical discourse, political satire, menippea

Acknowledgements and Funding. No funding was reported for this research.

Conflict of Interest. The author declares no conflict of interest.

For citation: Maksinyaev, R.I. “Death in Moscow” by Yuz Aleshkovsky: mortal images, narrative strategy, genre-thematic features. *Neofilologiya = Neophilology*, 2024;10(4):920-931. <https://doi.org/10.20310/2587-6953-2024-10-4-920-931>

ВВЕДЕНИЕ

Повесть «Смерть в Москве» (1985), написанная в начале эпохи «гласности и перестройки», представляет собой рецепцию образа советской России в инокультурных условиях эмигрировавшего в США Юза Алешковского, уже имеющего «статус» представителя русского зарубежья «третьей волны». Актуальность исследования объясняется необходимостью исследования художественного своеобразия «Смерти в Москве» для выявления специфики авторской стратегии творчества писателя, в частности, и для создания

целостной картины прозы эмиграции «третьей волны», в целом.

Заметим, что повесть Юза Алешковского до сих пор не имеет целостного литературоведческого осмысления. Можно выделить лишь две значимые работы, посвященные этой повести. Во-первых, это литературно-критическая статья поэта Юрия Кублановского [1, с. 393]; во-вторых, более позднее литературоведческое исследование Дж. Коппера [2, с. 144], написанное к 75-летию юбилею писателя. Так, Ю. Кублановский рассматривает эту повесть с позиции поэта, художника, выделяя в ней такие жанровые признаки, как

«политический гротеск», «оригинальную сатиру», «яростную поэтическую патетику» [1, с. 393], а также отмечает, что «книги его (и «Смерть в Москве» в частности) своею карающей физической энергией перехлёстывают приличия чисто литературного жанра» [1, с. 394]. Безусловно, Кублановский имеет в виду не чисто художественные цели автора, а цели более прагматические. Публицистичность, политическая, «диссидентская» специфика свойственна большинству произведений писателя – яркого противника всякой «литературщины» и соцреализма. Однако при этом он сумел отразить характер эпохи, сатирически изобразить «простого советского человека», вождей и многих государственных деятелей именно с точки зрения народной смеховой культуры, то есть через жанровые элементы анекдота, бранные речевые жанры, полузабытые жанры менипповой сатиры и диатрибы. Но, с другой стороны, автор статьи справедливо отмечает парадоксальную художественность, сочетающуюся с нелитературностью его произведений в целом: «Алешковский художественно, а не историографически реконструирует жуткую личность Мехлиса в день его смерти» [1, с. 394]. Справедливости ради подчеркнём, что прозаик не мог использовать серьёзные исторические труды о Мехлисе: их ещё в советскую эпоху написано не было. Первое серьёзное историографическое исследование о Л.З. Мехлисе появилось лишь в самом конце XX века после рассекречивания документов и архивов ФСБ [3]. Так, Ю.В. Рубцов, рассматривая образ Мехлиса, отмечает: «Имя Мехлиса ассоциируется с периодом утверждения в СССР тоталитарной системы власти, с пропагандистским обоснованием и освещением в нужном для сталинского руководства духе всевозможных компаний. Это и форсированная сверх всяких норм индустриализация, и насильственная коллективизация, и позорные судилища над идейными противниками вождя, и, наконец, массовые репрессии военных кадров накануне и в годы Великой Отечественной войны. Так что в памяти людей Мехлис остался верным сталинским опричником» [3, с. 6].

Дж. Коппер, в отличие от Ю. Кублановского, делает акцент на танатологическом и

мифологическом дискурсе романа. Он считает, что автор – «внимательный ученик Толстого и Гончарова. Он развивает мотив «иронии смерти», выдвигая и поддерживая пространственную метафору, характерную для образности «Смерти Ивана Ильича» и «Обломова»» [2, с. 147]. Кроме того, литературовед отмечает «три особенности, которые выходят за рамки реалистического жанра: фантазия, аллегория и изображение известного исторического деятеля как носителя общего опыта» [2, с. 147].

МАТЕРИАЛЫ И МЕТОДЫ

Материалом исследования явилась малоизученная повесть Юза Алешковского «Смерть в Москве» (1985). Ключевым методом стал метод целостного анализа художественного произведения, благодаря которому повесть Юза Алешковского рассматривается в единстве поэтики и проблематики. Мы также использовали мотивный (для выявления мортальных мотивов) и нарративный (для осмысления авторской повествовательной стратегии) подходы.

РЕЗУЛЬТАТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

Повесть Ю. Алешковского «Смерть в Москве. Сочинение на свободную тему» уже в своём двойном, поясняющем, названии содержит метапоэтический метатекст-комментарий – «сочинение на свободную тему», что указывает на специфику авторской репрезентации в тексте и фантастический способ изображения исторической эпохи и известного исторического деятеля.

Определённый метатекстуальный код содержит и двойной эпиграф к тексту. Первый – «Двум смертям не бывать, а одной не миновать» – пословица, считающаяся суворовской крылатой фразой – апеллирует к фольклорному дискурсу – к пословицам военно-танатологической тематики. Очевидно, что автор скрыто противопоставляет аскетический образ фельдмаршала графа А.В. Суворова образу далеко не аскетичного Л.З. Мехлиса, тоже военного высокого ранга, но вовсе

не имеющего таких личностных качеств и высоких достижений в военной науке.

Второй – это ироническое обращение к якобы авторитетному покойному педагогу-методологу марксистско-ленинского толка – Дмитрию Николаевичу Никифорову, которого автор фамильярно в скобках называет «Дюдя» (то есть «дедушка»). При этом пародийно искажает название сочинения покойного: «Мел и тряпка на уроках истории» вместо «Наглядность в преподавании истории и обществознания» [4], что «выворачивает наизнанку» саму методологическую идею наглядности, сведённую в пародийном искажении к её отсутствию. Кроме того, очевидно, что прозаик иронически намекает на памфлетность и карикатурность исторического воспитания в советской школе (содержащейся и в методичке Д.Н. Никифорова и С.Ф. Скляренко). При этом зеркально этому методу поступает в своей сатирической повести, предельно карикатурно изобразив Л.З. Мехлиса в жизни и в посмертии.

Повествование в повести ведётся от третьего лица, что для автора является не просто новым приёмом, а становится пародийно-игровым маркером якобы «снятия» авторской маски как *маски речевой, являющейся стилистическим приёмом* [5, с. 74-75]. Но также и примериванием другой маски – маски «элитарного» (псевдоэлитарного), авторитарного письма, но намеренно сниженного, действующего как «минус-приём» [6]. Это связано с тем, что Юз Аleshковский в ранних произведениях придерживается формы я-рассказа, лично обозначенного, эксплицитного рассказчика, скрываясь за маргинальным героем, совершающим маргинальные поступки и говорящим маргинально. Как правило, он – герой, который или вор-карманник, или плут-трикстер, антигерой, персонаж, который своими поступками и речевым поведением представляет прямую противоположность герою соцреалистической литературы.

Таким образом, в этой повести писатель осваивает новую форму повествования – «от третьего лица». Но повествование это парадоксально содержит прямые оценки, риторику брани, инвективы, сочетая различные жан-

ровые признаки, более присущие публицистическим жанрам и жанрам речевым, нежели художественным, – диатриба (обличительная речь), памфлет (статья на политическую тему обличительного содержания), инвектива (бранная речь). В целом – исходя из целого комплекса минус-приёмов, нарушением социальных норм, изображением табуированной телесной жизни и интимных подробностей частной жизни и даже субкультурной реальности – *является жанровым вариантом мениппеи* [7]. Жанровые элементы диатрибы, инвективы и памфлета относятся к инстанции нарратора, который не совпадает с автором реальным, но максимально близок к нему, поскольку отражает авторское отношение к некоторым политическим и государственным деятелям советской эпохи. Естественно, что все эти межжанровые признаки более всего относятся к отступлениям и весьма пространственным рассуждениям нарратора, выражающего открытую авторскую оценочную позицию по отношению к политическим деятелям (начиная от Ленина и заканчивая самим Мехлисом). Поэтому не случайно указание в названии повести, что это «сочинение на свободную тему», поскольку автора уже не сковывают рамки сказовой формы повествования, а также чёткие жанровые границы или непроницаемость авторской позиции, как правило, разлитой в целом произведении, характере сюжета, развязке и других индизнальных знаках – сигналах авторской позиции. Именно авторская позиция в повести выражена *намеренно избыточно, виртуозно выстроены бранные выпады с помощью каламбуров, пейоративной лексики, мата, ругательств и прямых оценок*. Это – вывернутая наизнанку схема идеализированного, не существующего советского мира, изображаемого бесчисленными производственными, революционно-романтическими и героическими романами соцреализма. Несомненно, что для Юза Аleshковского основная точка отталкивания – это соцреализм и советская мифологизированная действительность, поскольку автор – один из отцов соцарта, объект его сатирических и обличительных выпадов – вожди и деятели советского

государства и так называемые строители «светлого будущего», строители «коммунизма». Поэтому важнейшим жанровым определением произведения будет сатирический роман с признаками политического памфлета (романа-памфлета).

В начале текста – экспозиции – даётся тезисно и лаконично «предыстория» Л.З. Мехлиса. Его образ – это образ человека с «отталкивающей преданностью» к Сталину, который «пошёл в гору по удобнейшему пути к вершине власти, вымощенному трупами врагов и друзей без различия пола, возраста, национальности и вероисповедания»¹. Автор локализует расхожую языковую метафору «вершина власти» ленинским мавзолеем – символом кровавого сталинского режима, частным вершителем которого и был Мехлис: «он опирался во время парадов и похорон скинутых с мавзолея сослуживцев на кровавый бруствер мраморной усыпальницы Ленина – родителя нынешних властолюбцев...» (с. 320). Мортальные образы, которые звучат повторами-лейтмотивами, – «кровавый бруствер», «мраморная усыпальница Ленина» и др. – деконструируют сакральные эмблемы, символы и мифологемы, присущие соцреализму и советской культуре. Если в ранних текстах автор опирается во многом только на стихию народно-смеховой культуры, образы материально-телесного низа, во многом лишь на юмор и сатиру, то в «Смерти в Москве» происходит эволюция творческого метода писателя, а также углубляются и расширяются мировоззренческие основы его философии. Поэтому хронотоп изобилует танатологическими образами. Здесь уже автор уходит от крайних жанровых моделей сатирического соц-арта, бывших в «Николае Николаевиче», «Кенгуру», «Маскировке» и др. В «Смерти в Москве», наряду со смеховым модусом повествования, используется риторика «серьёзного прямого слова» (хотя этот приём характерен как для более раннего «Кенгуру», 1975, так и для более поздней повести «Синенький скромный платочек...», 1980); а также образы, символы и мотивы

танатологического дискурса, зачастую смеховая стихия редуцируется в брань, обценную лексику, «однотонное слово» [7] современности. Такая эволюция свидетельствует о глубинных процессах осмысления сталинского режима Юзом Алешковским в инокультурных социально-психологических условиях эмиграции в США, освободивших автора от вполне объяснимых психологических реакций в виде почти подросткового юмора и сатиры на советскую действительность (например, «Николай Николаевич», 1970). Углубление и мифопоэтизация образов советской власти в виде актуализации архетипа смерти и её советской социокультурной атрибутики в романе – *один из приёмов изображения как смерти государства через частный пример смерти «маленького вождя» (тени Сталина), так и в целом через систему повторов-лейтмотивов образов умерщвляющей и умирающей советской власти.* С другой стороны, этот текст – *исследование частного случая человека у власти при сталинском режиме, что имеет не только символично-аллегорическое значение, но также обретает и форму прямого памфлета (с жанровыми элементами диатрибы и инвективы, а в целом – мениппеи).*

Для понимания социокультурного контекста необходимо оговориться, что танатологическая тематика была весьма характерна для официальной советской культуры. Известно остроумное высказывание М. Жванецкого (входил в литературную группу «Багаж» вместе с Ю. Алешковским в начале 1990-х): «Ничто так не сплачивает народ, как похороны руководства», касающееся, конечно, смерти советских вождей – Сталина, Брежнева, Черненко, Андропова. Культ смерти, некрологов и панегириков, похорон и мавзолеев, изображения жертвенных смертей героев в соцреализме, в целом гиперболическая эстетизация и пафосная героизация смерти – характерная черта советской культуры и литературы (например, красноречиво об этом говорит известный советский речевой штамп «пал смертью храбрых»). Сюжет «смерть героя» по сути своей глубоко мифологичен, отражает не только исторические реалии Советского Союза, но и встроено в мифопоэтику

¹ Цитаты приведены в тексте с указанием страниц по книге: *Алешковский Юз. Собрание сочинений: в 3 т. М.: ННН, 1996. Т. 2. С. 320.*

соцреализма («Они сражались за Родину» М. Шолохова, «Горячий снег» Ю. Бондарева, «Разгром» А. Фадеева, «Четвертая высота» Е. Ильиной и мн. др.).

В экспозиции повести прозаик предельно тезисно, почти протоколно, фиксирует все достижения Л. Мехлиса в рамках стратегии жанра памфлета: провал крымской операции совместно с Будённым; «сковывал политическим руководством инициативу ремесленников Отечественной войны, а солдаты и офицеры подыхали и уродовались на поле напрасного боя»; в 30-е – «неподкупный рыцарь партийной бойни» (с. 323-324).

Л.З. выказывает невежество в обращении с трофейными предметами. Его дом – это музей, своего рода «гроб» (дериват мавзолея – параллель к образу ленинского мавзолея) для живого человека, неестественно живущего среди древних экспонатов, собственники которых десятки и сотни лет назад умерли. Среди настроенных против Л.З. вещей-экспонатов есть две вещи, ассоциирующиеся с загробным миром и трансцендентностью, – трофейные зеркало (с. 319) и арфа (с. 330).

Важен и в контексте танатологического дискурса и мотив смерти-возрождения (перерождения) – перерождение Л.З. из еврея в коммуниста, в человека нового типа и качества (с. 326). Но здесь «перерождение» нужно понимать с негативной коннотацией.

В повести подвергается переосмыслению мифологема героической смерти в советской культуре. В советской публичной культуре – смерть – отнюдь не бытовое явление, а явление высокое, идеологически насыщенное, жертвенно-героическое (культура похорон вождей, мавзолей Ленина, сюжет «смерть героя» в соцреализме и др.). У Аleshkovского наблюдается приписывание образам и символам (эмблемам) советской власти функции умерщвления, гиперболическое подчёркивание её кровожадности и болезненной смертности (утрирование и гротескное изображение «дела врачей»).

Название раскрывает идею повести. «Смерть» можно прочесть как троп («Смерть в Москве» равно «Смерть, находящаяся в Москве»), приписывающий смерти антропоморфность (Танатос, ангел смерти). Поэтому

название «Смерть в Москве» воспринимается как фигура речи, обозначающая возмездие, фатум. Москва – столица СССР. Она является и дериватом советской власти, и топосом её сосредоточения. С другой стороны, в повести повествуется о смерти Л.З. Мехлиса, который в действительности умер за три недели до смерти И.В. Сталина. Мехлис – alter ego Сталина. Его правая рука. Тень, погибнув, забрала с собой и хозяина. Поэтому антропоморфное прочтение названия романа указывает на такое мистическое осмысление автором исторических событий сталинской эпохи как эпохи смерти, смертей и кровожадности – образов умерщвляющей и умирающей власти. Не случайно громкое, гротескно изображённое «дело врачей» и мехлисовская выходка еврея-юдофоба показывает такую смерть – смерть больного человека и смерть метафизическую, духовно-нравственную. Очевидные ориентиры Ю. Аleshkovского на русскую классику – это «Смерть Ивана Ильича» (1886) Л.Н. Толстого и «Бобок» (1873) Ф.М. Достоевского.

Рассмотрим ключевой эпизод повести – встречу двух евреев Л.З. Мехлиса и Рахили Израилевны Раппопорт. При всей серьёзности и драматичности этого эпизода нужно понимать, что Ю. Аleshkovский именно тот писатель, который способен серьёзный эпизод сделать анекдотичным, а смешной – серьёзным и даже драматичным. Эту ситуацию мы наблюдаем в эпизоде встречи двух евреев. Заметим также, что сам по себе сюжетный мотив «встреча двух евреев» типичен для жанра советского анекдота. Абсурдна, как в анекдоте, сама возможность встречи бывшего министра Госконтроля СССР и обычного советского участкового врача. Представим это в более структурированном виде: 1) встреча двух евреев (анекдотический сюжетный мотив); 2) встреча «маленького человека» и «сильного мира сего», представителя тоталитарной власти, министра, «маленького вождя» (снова типичный сюжетный мотив советского политического анекдота). Очевидно, автор в этом сюжетном эпизоде контаминирует два типа советских анекдота – о евреях и советских вождях. Отметим, что в жанре советского политического анекдота

происходит тотальная карнавализация: увенчания – развенчания образов дискурса официальной советской власти, осмеяние – разоблачение, столкновение верха (власти) и низа (народа). Однако в этом эпизоде типичный политический подтекст *глубоко усложнён проблематикой национальной идентичности, пресловутым анахроническим «еврейским вопросом»*, возникшим в контексте борьбы с космополитизмом в СССР в 1948–1953 гг., во многом имевшей антисемитскую направленность и напрямую связанной с «делом врачей». В остром межнациональном смысле историческая и художественная фигура Л. Мехлиса – это крайняя форма проявления юдофобии, причём самым же представителем еврейского народа. Именно этот момент для писателя еврейской национальности Юза Алешковского становится *экзистенциально важным, критически значимым, принципиальным*. Не случайно автор выбирает в качестве главного персонажа политического памфлета из всех возможных именно историческую личность Л.З. Мехлиса, хоть и крайне неприятную для самого автора. Безусловно, автора волнует проблема разобщения еврейского народа, возможно, уход от религиозных традиций (хотя автор был православным), атеизм некоторых его представителей. Как известно, Л. Мехлис говорил о себе: «Я не еврей, я коммунист» [8, с. 588]. Отрицание своей национальной идентичности в угоду марксистской идеологии представляется для Алешковского крайне возмутительным, своего рода *индикатором глубин духовного падения человека*, поскольку именно национальные и конфессиональные традиции народа составляют его основу, связывают с предками и с современными человеку национальными сообществами и группами. Оторванность Л. Мехлиса от почвы, в терминологии очень близкого автору почвенника Ф.М. Достоевского, принципиально важна оттого, что здесь «почву» (родину, традиции) отчасти заменяет национальная сплочённость и солидарность, с которыми бесповоротно порывает Л. Мехлис – как реальный, исторический, так и художественный персонаж романа: «Вот Л.З. и просиживал целыми днями в кабинете, прикидывая: как быть?»

Сталинская стратегия тотального уничтожения евреев стала ему в основных чертах совершенно понятной. <...> Если бы Л.З. привлекли к решению еврейского вопроса, он, не задумываясь, отдал бы все свои силы и организаторские способности уничтожению всех евреев, отказавшихся от ассимиляции и не пожелавших забыть навек о заветной встрече в следующем году в Иерусалиме. Но Л.З. никто не собирался привлекать к окончательному, советскому, варианту решения еврейского вопроса... Что делать?.. Скажите мне, что делать, и я переверну эту кремлёвскую шарашку, набитую юдофобами, не делающими никакого различия между Мехлисом и какими-то перецами феферами, – сионистской продажной бандой... Я выхожу... Мехлис выходит из игры... посмотрим, хватит ли у тебя, чёрная жопа, времени разобраться не только с еврейским, но и с русским, с украинским, с грузинским, с литовским, нанайско-чукчевым и адыго-бурято-эстонско-таджикскими вопросами... анализы внутреннего положения в стране... Именно слово «анализы» подсказало Л.З. основную стратегию последующего поведения» (с. 406).

Так, уже агонизирующий, больной Мехлис после того как претерпевает фиаско во внутрипартийной борьбе со Сталиным (оказалось, что анализы Мехлиса вероломно подделывали его любовницы и личные медсёстры Верочки, и он смертельно болен), в отчаянии вызывает по стационарному телефону участкового врача из *обычной советской поликлиники*. Еврей-юдофоб Мехлис возмущается, что прислали из поликлиники врача еврейской национальности, Рахиль Израилевну Раппопорт, которая при этом ещё и картавит (как это и положено в советских анекдотах о евреях). При этом Мехлис передразнивает её речевой дефект, копируя картавость: «Я тебя, гадючка, раздавлю, как мокгицу» (ответ регистраторше из поликлиники); «Гапопогт... Гапопогт...» (с. 384-385). Однако вся эстетическая и карнавальная суть этого эпизода заключается в том, что автор (согласно жанровым особенностям мениппеи) переворачивает сюжет наизнанку («игра верхом и низом», «нарушение социальной нормы»): всеильный «маленький вождь»,

министр Госконтроля СССР внезапно оказывается на месте простого обывателя, сталкиваясь с типичным советским хамством в системе медицинского обслуживания населения:

«—Почему Раппопорт?.. Что у вас там больше никого для меня нет, понимаете? — чуть ли не визжал, выходя из себя, Л.З. <...>

—А ты сам-то, Мехлись, не из вашего брата случайно? — довольно здраво спросила сестрица-регистраторша и торжественно хихикнула.

Л.З. выпучился на трубку, потом шваркнул её об аппарат <...> (с. 384).

Так же маргинально-перевернуто поступает и сама участковый врач Рахиль Израилевна Раппопорт, буквально отказываясь выполнить клятву Гиппократу, причём своему соплеменнику: «Бросился было, хотя оружия вовсе не имел, но непредвиденная встряска сузила сосуды мозга до непереносимого страха. Ноги подогнулись, он, как мешок, свалился на диван и побелевшими губами умоляюще прошептал:

— Укол... укол... плохо...

Может быть, всего, что случилось, милая, добрая женщина — человек и врач — никогда себе не простила бы, но в те минуты, глядя на обмякшего товарища Мехлиса, возжаждавшего наконец-то помощи, она без малейшего желанья превозмочь подступившую ко всему её существу гадливость, еле сдерживая слёзы обиды, унижения, ненависти и непонимания, сказала:

— Ты — мгазь... плюговая мгазь и выгодок... ты можешь подохнуть у меня на глазах... я не хагну в твою гошу, потому что бгезгую тгатить на тебя человеческую слюну... дегьмо... мокгица... <...>

— Да. Ты — жалкая, плюговая мгазь, — спокойно повторила женщина и направилась к двери, накидывая на себя пальто. Перед тем как выйти, она обернулась и добавила. — Ты и тебе подобные — не люди... вы даже не мокгицы... вы — неоганическое дегьмо. Не забудь мою фамилию: Гаппопогт. Гахиль Израилевна Гаппопогт...

Впавший в столбняк Л.З. смог только передразнить врача:

— Гаппопогт... Гаппопогт...

Дверь захлопнулась» (с. 384-385).

«Дело врачей» и юдофобская выходка Л.З. «превысило возможность продвижения жизни». Иначе говоря, автор *интерпретирует* события советской истории, рассказывая свою *альтернативную* историю: смерть Л.З., а затем и Сталина — как цепь причинно-следственных связей, когда «дело врачей» в общем контексте борьбы с космополитизмом в последние сталинские годы стало последней каплей терпения. То, что «превысило жизнь на чаше весов», что сюжетно обозначено передачей «своего подопечного с крыльев на крылья иным — суровым, абсолютно безжалостным Воинам» (с. 386). В философско-мистической концепции Юза Аleshковского ангел-хранитель оставил Л.З. и поручил его ангелу смерти. В романе этот момент центральный и кульминационный, показывающий символический и фактический предел жизни, который предопределяет смерть. Схожей анекдотической матрице подчиняется и сюжет «два еврея в бункере» — Розенблюм и Мехлис, оказывающиеся запертыми в ядерном бункере по халатности пьяных инженеров.

Таким образом, нужно отметить следующие центральные сюжетные эпизоды повести, выполняющие карнавальную функцию, и художественные приёмы, определяющие авторскую стратегию.

1) На уровне повествования — спонтанность переходов от основного повествования к анекдотам и новеллам дополнительно «снижает» якобы «нейтральный» стиль псевдоповествования от 3-го лица, сохраняя стилистические признаки привычного для автора я-рассказа (ненормативную лексику, разговорный стиль, спонтанность, индивидуализацию речи, фрагментарность, хаотичность и ассоциативность в сочетании и порождении микромотивов и образов):

а) взаимозаменяемость и тождественность повествования от 3-го и 1-го лица, их парадоксальная «стёртость», как минус-приём и якобы «снятие» авторской маски;

б) техника потока сознания (внутренняя монологическая речь) в изображении внутренней речи Л. Мехлиса как сатирический приём «саморазоблачения»; несобственно-

авторское повествование в лице Л.З. Мехлиса («Сколько с ходу убито было бы зайцев!.. Дух захватывает... Но рябая харя осадил меня и заподозрил в узко-практическом эгоизме, а также в каком-то мистическом левачестве, попахивающем «львом другого типа»...» (с. 327));

в) всезнание нарратора и его возможность проникать в сознание героя.

2) На уровне сюжета:

а) вставные анекдоты и новеллы, сатирически изображающие образы советской власти, институты советской власти, образы вождей и государственных деятелей, генералов (например, комический эпизод с посещением советскими писателями застенок Лубянки; контаминация истории и анекдота в сюжетных линиях Мехлиса, Сталина, Ленина и Будённого);

б) мотив смерти концептуально и метафорически оформляет речь нарратора и пронизывает всю идейно-тематическую архитектуру повествования – *образы умирающей и умерщвляющей советской власти*;

в) мотив антипочвенничества, космополитизма в образе евреев и евреев-юдофобов (Мехлис, Раппопорт, Ройтман, Розенблюм, медсестры Верста и Верлена);

г) «снижение» образов советской власти в область материально-телесного низа, через утрирование медицинских процедур (микробиологические исследования (сатирический образ микробиолога Розенблюма), анализы кала, мочи и мокроты вождей; акцент на запахе биологических материалов, акцент на половой, интимно-физиологической жизни Мехлиса и вождей: совоупления, дефлорации, испражнения и т. п.) и др.

В эпизоде передачи Верстой и Верленой секретной информации Мехлису о состоянии здоровья Сталина приём спускания в материально-телесный низ образов власти (Суслов, Булганин, Ворошилов, Микоян, Каганович) мотивирован медицинскими терминами (кал, моча, мокрота), которые встроены в танатологическую тематику романа и подчёркивают постоянное пограничное состояние между жизнью и смертью, между увенчанием и развенчанием образов советских вождей. Автор при этом вводит *мортальный неологизм* –

смертины, которые находят в крови советских вождей и самого Мехлиса.

В повести с отчётливой мифопоэтикой смерти постоянно вербализуются нарратором различные образы и метафоры смерти – дериваты смерти, осмеяние смерти, отождествление пограничных состояний со смертью, спускание образов советской власти в материально-телесный низ сюжетно (через действия Мехлиса, Будённого – их половые похождения) и через речевое поведение нарратора, испытывающего карнавальную свободу. Смерть и смех семантически отождествлены, поскольку авторская концепция – это беспощадное спускание в материально-телесный низ, то есть в символично-хронотопические эквиваленты образов смерти, всего советологического дискурса.

Поэтому Эрос и Танатос здесь тоже выступают как семантические эквиваленты. Такую же семантическую связанность отмечает и Ю.М. Лотман: «Непрерывность процесса размножения коллективной жизни антитетически связана с принципиальной прерванностью индивидуального бытия» [6, с. 419]. Мотив смерти, опустошённости, пустоты и бездуховности в образе палача Мехлиса, являющегося тенью и alter ego Сталина, проходит через весь текст, что отражается также в особенностях речевого поведения нарратора, содержащих метафоры смерти – эвфемизмы смерти, дериваты смерти, архетипические отождествления, приёмы аллегоризации, эмблемы, символы смерти и т. п. Мотив смерти при этом сопряжён с образами главных вождей – Сталина и Ленина. Танатологизация образов вождей намеренно утрирована и подвергает их образы мортальной десакрализации: «нужно кончить со Сталиным и начинать новую нормальную жизнь» (с. 372); Верста, по словам всезнающего нарратора, совращённая в детстве учителем истории, «заставит кончить даже мёртвого Ильича» (с. 373).

Речь нарратора избилует не только языковой метафористикой (семантические/метафорические отождествления полового акта и акта смерти, отмеченные, например, у О.М. Фрейденберг [9, с. 106]), но при этом имеет смеховую семантику, выраженную ка-

ламбурной лексикой («кончить со Сталиным», «заставит кончить даже мёртвого Ильича»). Конгломерат различных подтекстов – мортальных, эротических, анекдотических, смеховых в единой концепции метафоры смерти, реализованной также в отождествлении Эроса и Танатоса, создаёт единую мифопоэтику повести, наполненной различными философскими, литературными и интеллектуальными дискурсами (мифологическими, раблезианскими, фрейдистскими, психоаналитическими, фантазмагорическими). Эта авторская стратегия, а также языковое поведение нарратора создают особую сюрреалистическую, отчасти барочную панораму жизни Л. Мехлиса, непрерывно совокупающегося палача, находящегося в пограничной зоне – между жизнью и смертью; убивая своими распоряжениями людей, он сам не совсем является живым. Не случайно в начале третьей главы, смотря в зеркало, Мехлис не видит своего изображения (с. 371). Убивая, он сам становится потусторонним существом, приобретает черты существа загробного, нижнего мира. Поэтому в романе активно присутствует и монструозный мотив – образ палача-чудовища, исполняющего якобы долг перед исторической необходимостью (с. 355).

Кроме того, Л.З. Мехлис – всего лишь «один из...», поскольку в философских отступлениях нарратор вспоминает, не называя известных имён, и других соратников Сталина, переживших его и его тень – Мехлиса, но забытых советской властью и компартией и презираемых простым советским народом («По прошествии многих лет и палачи-долгожители...») (с. 355), противопоставляя Мехлису и имея в виду Молотова и Кагановича: Молотов дожил до 92 лет, а Каганович – до 93).

Отдельно как более живой и анекдотический персонаж выступает образ Будённого, который отчасти противопоставляется мёртвым советским вождям. Это, например, эпизод с профессором Вагиновым, занимавшимся проблемами сексологии в социализме-коммунизме, автор труда «Путеводитель по ЭС и БЭ», где есть целая глава, посвящённая «масшлишдевству» молодых оби-

тательниц коммунальных общежитий. В этом эпизоде – анекдотизация советского исторического дискурса, связанного с 1920-ми годами, когда была провозглашена идеология «свободной любви» (общие жёны в коммунах) и полового воспитания. Здесь комический Будённый участвует в групповой дефлорации молодых обитательниц коммунальных общежитий.

К этому же типу нужно отнести и образ Л.И. Брежнева, он – ещё комиссар Мехлиса, рассказчик баек и анекдотов, очень весёлый человек: «Поёт. Пляшет. Байки весёлые тискает...» (с. 376-378). То есть образы советских вождей, генералов, собственно, номенклатуры намеренно фамильяризованы, показаны с точки зрения бытовой, телесной, неофициально-речевой реальности, приближены к фразеологической точке зрения дискурса народного политического анекдота как антитезы парадному официальному соцреализму.

Приём «снижения» образов советской власти в область материально-телесного низа становится не только ведущим приёмом, но и приобретает ритуальную сакральность: именно так прозаик восстанавливает баланс мифологического и бытового, государственного и частного, близкого и далёкого. С другой стороны, он создаёт собственную мифологию – мифологию народного анекдота, своего рода повесть-анекдот, посвящённый смеховому осмыслению смерти умирающего и умерщвляющего советского государства.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В заключение выделим общие особенности повести Ю. Аleshkovского, которые, заметим, характерны не только для «Смерти в Москве», но и для последующих произведений писателя.

Во-первых, приближение языка литературы к языку устной неформальной речи – фамильярной, народной, дружеской, бранной, блатной, обценной.

Во-вторых, высокая степень проникновения анекдотического дискурса – более того, матрицы политического и этнического анекдотов в архитектуру художественного про-

изведения, в целом – анекдотизация сюжета, языка, литературного героя.

В-третьих, изображение сознания «простого советского человека» как индикатора социального самосознания советского общества («двоемыслие» – мифологическое и реально-бытовое, опровергающее первое), а сознания советских государственных деятелей – через пародийно-сатирический и памфлетный модусы повествования.

В-четвёртых, мениппейность художественного метода – поэтика скандала, нарушения социальных норм, социальных дистанций, изображения маргинальных (непечатных) сторон жизни, интимно-бытовых подробностей частной жизни.

Наконец, повести свойственен барочный тип построения художественного образа при ориентации на вневременные вечные ценности и гуманистические идеалы.

Список источников

1. Кублановский Ю. Казнь Льва Мехлиса // *Континент*. 1986. № 49. С. 393-396.
2. Коппер Дж. Мифо-поэтическое мышление в романе Ю. Алешковского «Смерть в Москве» // *ЮЗ! Чтения по случаю 75-летия Юза Алешковского* / под ред. П. Майер, А. Свиридовой. М.: Три квадрата, 2005. 192 с.
3. Рубцов Ю.В. *Alterego Сталина. Страницы политической биографии Л.З. Мехлиса*. М.: Звонница-МГ, 1999. 304 с.
4. Никифоров Д.Н., Складенко С.Ф. Наглядность в преподавании истории и обществознания. М.: Провсвещение, 1978. 319 с.
5. Осмухина О.Ю. Русская литература сквозь призму идентичности. Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2009. 288 с. <https://elibrary.ru/qxglwv>
6. Лотман Ю.М. Смерть как проблема сюжета // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994. С. 417-430.
7. Бахтин М.М. Проблемы творчества / поэтики Достоевского. Киев: Next, 1994. 511 с.
8. Лев Гумилёв: энциклопедия / сост. Т.К. Шанбай. М.: Художественная лит., 2013. 701 с.
9. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.

References

1. Kublanovskii Yu. The execution of Lev Mekhlis. *Kontinent*, 1986, no. 49, pp. 393-396. (In Russ.)
2. Kopper J. Mythopoetic thinking in Aleshkovsky's *Smert' v Moskve*. *YUZ! Chteniya po sluchayu 75-letiya Yuza Aleshkovskogo = YUZ! Readings on the occasion of the 75th anniversary of Yuz Aleshkovsky*. Moscow, Tri kvadrata Publ., 2005, pp. 144-162. (In Russ.)
3. Rubtsov Yu.V. *Stalin's Alterego. Pages of the Political Biography of L.Z. Mekhlis*. Moscow, Zvonitsa-MG Publ., 1999, 304 p. (In Russ.)
4. Nikiforov D.N., Sklyarenko S.F. *Visual Aids in Teaching History and Social Studies*. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1978, 319 p. (In Russ.)
5. Osmukhina O.Yu. *Russian Literature through the Prism of Identity*. Saransk, Ogarev Mordovia State University Publ., 2009, 288 p. (In Russ.) <https://elibrary.ru/qxglwv>
6. Lotman Yu.M. Death as a plot problem. In: *Yu.M. Lotman i tartusko-moskovskaya semioticheskaya shkola = Yu.M. Lotman and the Tartu-Moscow Semiotic School*. Moscow, Gnozis Publ., 1994, pp. 417-430. (In Russ.)
7. Bakhtin M.M. *Problems of Dostoevsky's Creativity/Poetics*. Kiev, Next Publ., 1994, 511 p. (In Russ.)
8. Shanbai T.K. (compiler). *Lev Gumilev: Encyclopedia*. Moscow, Khudozhestvennaya literature Publ., 2013, 701 p. (In Russ.)
9. Freidenberg O.M. *Poetics of Plot and Genre*. Moscow, Labirint Publ., 1997, 448 p. (In Russ.)

Информация об авторе

МАКСИНЯЕВ Ришат Ильдарович, аспирант, кафедра русской и зарубежной литературы, Национальный исследовательский Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарёва, г. Саранск, Российская Федерация, <https://orcid.org/0009-0005-8304-7764>, maksinyaev.rischat@yandex.ru

Вклад в статью: концепция исследования, поиск и анализ научной литературы, анализ художественного произведения, написание теста статьи.

Поступила в редакцию 17.09.2024

Поступила после рецензирования 20.11.2024

Принята к публикации 28.11.2024

Information about the author

Rischat I. Maksinyaev, Post-Graduate Student, Russian and Foreign Literature Department, Ogarev Mordovia State University, Saransk, Russian Federation, <https://orcid.org/0009-0005-8304-7764>, maksinyaev.rischat@yandex.ru

Contribution: study conception, scientific literature search and analysis, literary work analysis, manuscript text drafting.

Received September 17, 2024

Revised November 20, 2024

Accepted November 28, 2024