

УДК 821.161.1. "1992/..."

УРБАНИЗМ АНАТОЛИЯ КОРОЛЕВА (О РОМАНЕ «ЭРОН») ¹

Марина Петровна Абашева

д. филол. н., профессор кафедры новейшей русской литературы
Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет
614990, Пермь, ул. Сибирская, 24. m.abasheva@gmail.com

Евгений Николаевич Чащинов

аспирант кафедры новейшей русской литературы
Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет
614990, Пермь, ул. Сибирская, 24. evgenij-chashchinov@yandex.ru

В статье рассматривается образ города-мира в романе современного российского прозаика Анатолия Королева «Эрон» (опубликованного частично в 1994 и 2009 гг.). Культурно-философская насыщенность текста и характер художественного воображения писателя сближают романские интерпретации с концепциями современной урбанистики, что в целом проясняет общую тенденцию модернистской и постмодернистской литературы к пониманию города как палимпсеста и сверхтекста. «Городской текст» А.Королева (хронотоп, мифологические, символические, архетипические коннотации, семантика, мотивика и поэтика) проанализирован в контексте прозы 1980-х гг. и текущего литературного процесса.

Ключевые слова: урбанизм; модернизм; постмодернизм; мифологизм; современная русская проза; экфрасис; хронотоп; поэтика.

Новая душа города говорит на новом языке,
который уже очень скоро становится
совершенно равнозначным языку культуры. <...>
Вся подлинная история стиля разыгрывается в городах.
О. Шпенглер

В русской литературе городской текст связан прежде всего с Петербургом (см.: [Лотман 2000; Топоров 2003; Уваров 2011]), в меньшей степени – с Москвой (см.: [Кнабе 1998; Москва и «московский текст» в русской литературе и фольклоре]). С развитием процессов модернизации российская проза все чаще отводит взор от тонушей Матеры к городской повседневности (Ю. Трифонов, В. Маканин), к пространствам мегаполиса (В. Орлов, А. Битов, А. Кабаков, О. Славникова, П. Крусанов, С. Носов, Д. Рубина, В. Исхаков и др.). В прозе последних лет созданы топосы малого города-мира (Старгород П. Алешковского, Хотьков О. Зайончковского, Ковязин А. Иванова). Своеобычный городской текст пишет Ю. Буйда, преобразуя в мифологическое пространство как реальные Венецию или Кенигсберг, так и вымышленные Чудов и Город Палачей. В образах города представляется дистопическое будущее (В. Сорокин, В. Пелевин, А. Волос

и др.). Новые урбанистические образы города создаются в кинотекстах 1990–2000-х гг.: от «Москвы» В. Сорокина и А. Зельдовича до саги о дозорах В. Лукьяненко и Т. Бикмамбетова².

В современном литературоведении город все чаще рассматривается как память, воплощенная в дискурсивных и концептуальных структурах (см.: [Меднис 2003; Абашев 2010]), что близко и подходам современной урбанистики³.

Анатолий Королев – писатель, чьи образы города обнаруживают глубокую погруженность автора в культурно-философский и мифологический контекст, изощренную изобразительность. В романе «Эрон» (опубликованном частями в 1994 и 2009 гг.), давшем панорамное изображение Москвы 1973–1988 гг., город является и местом действия, и отчасти литературным героем. Сюжет книги – попытки молодых провинциалов устроить свою жизнь в Москве. Но роман воспитания превращается в роман испытания. Попав в реальность разлагающейся советской империи, герои с говорящими именами – Адам, Ева, Лилит, Надежда, Вера, Любовь – оказываются брошенными во вневременной Город, в мир земного и одновременно космического бытия. Москва

предстает документально достоверной (автор приводит материалы газетной хроники того времени), но чаще разомкнутой в мировую историю и географию. Название (и центральный авторский миф) о боге Эроне, сыне Эроса и Хроноса, отражают авторскую установку на символическо-мифологическое моделирование мира.

Казалось бы, масштабный роман, претендующий на роль резюме целой эпохи, должен был стать заметным литературным событием. Но в логику литературного процесса вмешалась политико-экономическая реальность. Завершенный автором к началу 1990-х гг., в кризисный для крупных книжных издательств период, роман в тысячу страниц не мог быть размещен в полном объеме и в журнале. В 1994 г. в журнале «Знамя» было опубликовано одиннадцать глав романа, а в 2009 г. издательство «Гелеос» выпустило еще один большой фрагмент. Полностью роман до сих пор не издан. Литературная критика встретила журнальную публикацию заинтересованно (А. Агеев, Е. Иваницкая, М. Золотоносов, М. Кудимова и др.), книжная же публикация оказалась мало замеченной (отозвались В. Иванченко, И. Кондаков). Настоящее литературное признание пришло к А. Королеву позже, и не благодаря «Эрону». Писатель – лауреат многих литературных премий за повесть «Голова Гоголя» (1992), романы «Быть Босхом» (2004), «Человек-язык» (2000) и др. Однако все эти книги, как нам представляется, выросли из романа «Эрон», во многом определившего онтологию и метафизику художественного мира писателя. Поэтому исследование образа города в романе Королева представляется актуальной задачей. Кроме того, интерпретация ключевого романа А. Королева важна для понимания логики литературного процесса недавнего прошлого – 1980–1990-х гг., переломных для русской литературы.

Город как миф и символ

Москва в романе Королева – пространственная и хронологическая ось, пронизывающая времена и пространства. Герои стремятся «в Москву, Третий Рим, Метроград, Мавсол... Всех имен не назвать» [Королев 2009: 350]. Эти имена города отражают ряд кодов его описания.

На поверхности – топос советской Москвы 80-х. Автор не скупится на натуралистически-подробные описания уныло-серых и буднично-страшных картин повседневности: «обшарпанные, загаженные кошачьим калом лестницы, матерные ругательства <...>, изуродованные кулаками, пинками, плевками, искромсанные до зги почтовые ящики, неработающие, выжженные дотла лифты, по-садиistically выбитые все до еди-

ной лампочки и стойкий запах человеческой мочи из углов <...>» [Королев 2009: 10].

Но подобные описания города имеют в своей подоснове мифологические коннотации. «Соты Метрополиса» и «пещеры Метрограда» соотносятся прежде всего с эпохой поздней Римской империи: «Вскоре ВДНХ заселило его сны анфиладой римских площадей эпохи упадка, кошмарами позолоты» [Королев 1994а: 21]. Римский текст в литературе Нового времени имеет архетипическую функцию и несет семантику наказания за грехи и разрушения, конца и гибели города. В «Эроне» частотны отсылки к «Сатирикону», которые становятся метафорой для характеристики жизни советской партийной элиты. Описания Королева часто отсылают и к петрониевским Трималхионовым пирам.

«Римские» коннотации уживаются с аллюзиями к греческому Олимпу: «Одним махом они пронеслись через центр летней Москвы и, свернув на Олимпийский проспект, подкатили к отелю...» [Королев 2009: 161]; «Конечно, о его "шалостях" было известно на макушке Олимпа, но, во-первых, генсек любил приближенных с подмоченной репутацией, бытовых разложенцев, безгрешных чистюль-праведников он боялся» [там же: 260].

Рим в литературе и мифологии нередко называется вторым Вавилоном. Описания Москвы как «российского Вавилона» встречаются у Королева чаще иных мифологических коннотаций города: «Над контуром вавилона тихо взошло белесое солнце цвета иссохшей кости, и этот светящийся череп придал грандиозной панораме города напряженность безнадежного озарения. Солнечная ясность была лишена всякой надежды» [там же: 171].

Мотивы Третьего Рима, частотные в романе, усиливают семантику обреченности города: «гулкие катакомбы третьего Рима», «римское пекло». В русской культуре эта мифологема с течением времени оказывается связанной уже не только с утопией, но, скорее, с антиутопией, с невозможностью воскресения, святости и богоизбранности. Москва не стала вторым, за Константинополем, Римом, не сохранила духовно-религиозных ценностей. Однако «имперское» значение мифологемы Третьего Рима (с акцентом на гибель империи) оказывается устойчивым – в частности, и в сознании А. Королева⁴.

Египетская мифология – тоже важный романтический источник. Чаще всего она актуализируется в связи с упоминанием Ленина и Мавзолея, трактуемых как воплощение египетского фараона и пирамид. Именование Москвы Мавсолом тоже связано не столько с древним тираном, сколько с его мавзолеем в Галикарнасе. Мавзолей, зикку-

рат, египетские пирамиды попеременно размещаются в пространстве королевского города-мира, через который проходят миф и история.

При этом такой архетипически важный миф о городе, как миф о Иерусалиме, в романе появляется единственно для того, чтобы подчеркнуть невозможность Небесного Иерусалима как прообраза (и будущего спасения) Москвы: «Там с высоты панорама Метрограда: колосс МИДа, совиное желтое око часов Киевского вокзала, глыбы спящих домов, редкие пятна света. И вместо Вифлеемской звезды – отражение нагой электролампочки в космосе. Глухая пора поражения» [Королев 2009: 24–25]. В Москве невозможно Вифлеемская звезда, как немыслимо Воскресенье. При этом романное пространство смешивает реальности: Вифлеемская рощица оказывается в непосредственной близости от Ленинградского шоссе.

Библейская мифология в романе отсылает к Содому и Гоморре: «Беги, Эрон, не оглядывайся на кипящий серой Содом, ты остолбенеешь не от ужаса, а от горького смеха» [Королев 1994б: 141]; «Адам оглянулся на содомогоморру. Грешники брели по деревенской улице» [там же: 86]. Библейские имена героев сообщают их жизненным историям символическое, притчевое значение. Например, Ева в финале романа решается на аборт – и этот сюжетный поворот вкупе с именем прародительницы символически закрывает саму возможность существования человечества. Лилит губит своего мужа-чиновника. Потом превращается в шумерскую богиню Тиамат, рождает нового бога Мардука, который убивает свою мать: «великий младенец Мардук рассекает обезглавленный труп Тиамат на две симметричные части – небо и землю и, сверкая грозовой радугой, летит над первобытными окоплодными водами поверженной матери, держа в двух руках молнии, в трех руках – голову Тиамат, в четырех руках – печень Хубур, в пяти руках – идеальную сеть геометрии» [Королев 2009: 342]. Так эсхатологические мифы скрещиваются с мифами творения – но творения хаоса.

«Человек того времени по имени Адам» [Королев 1994а: 7] – молодой, подающий надежды архитектор – проходит в романе свои экзистенциальные испытания. Символический код романа Королева понуждает прочитывать смерть его отца как смерть Бога, а скитания Адама – как путь человека вообще: «Адам понял, что вступил в само время, и поток времени уносит его в историческую даль, и обратного пути нет» [Королев 1994б: 87]. Адам здесь – и средневековый Христов, и свидетель явления Богородицы и Христа, и гибнущий под Москвой путник одновременно.

Таким образом, все библейские сюжеты решаются Королевым в эсхатологическом ключе. Зачастую их изначальная семантика меняется на противоположную. Так, в романе встречается эпизод издевательств и убийства тремя женщинами в рождественскую ночь маленькой больной девочки: «Их ровно три: Вера, Надежда, Любовь. Милосердие. Жалость и Человечность. Их жертвой стала некрасивая, безымянная, рыжая, грузная, умственно отсталая девочка четырнадцати-пятнадцати лет» [там же: 126].

В целом, в образе королевской Москвы реализуется описанный В. Н. Топоровым архетип «города-блудницы»: «Город проклятый, падший и развращенный, город над бездной и город-бездна, ожидающий небесных кар» [Топоров 1987: 122]. Почти все герои «Эрона» гибнут: в Москве, оказалось, нет места ни Еве, ни Адаму, ни Надежде, ни Вере, ни Любви. С самого начала романа город связан с мотивами смерти: «Лилит окончательно невзлюбила этот расхристанный город. <...> Валил белесый пар из черных воронок МОГЭСа. Лилит считала, что это трубы центрального крематория» [Королев 2009: 24]. Мозаика разнородных мифов в романе постепенно складывается в единый символ города греха, града обреченного, в обобщенный миф с апокалиптической, эсхатологической семантикой гибели (и гибельности) советской империи и трагической участи человека вообще, его пребывания над онтологической бездной.

Следует заметить, что большое количество страстных описаний грехов, разврата, мучений объясняется еще одним, быть может, наиболее важным кодом романа. В основе множества микросюжетов лежит общая картина мира – картина в буквальном смысле.

Город-экфрасис

Образы Королева очевидно восходят к полотнам Иеронима Босха – художника, с детства любимого Королевым, по собственному признанию писателя: «Не имея возможности достать альбом Босха, я ездил в городскую библиотеку, в читальный зал и, наложив на альбом кальку, чертил кончиком шариковой авторучки контуры “Искушения св. Антония” или “Садов наслаждений” ... Я оплатил перевод нескольких глав из труда Вильгельма Френгера о художнике» [Иваницкая 2002: 213].

В более позднем по времени романе А. Королева «Быть Босхом» (2004) картины средневекового художника описаны в качестве эмблем современной реальности. Герой, служащий в дисциплинарном батальоне, рассказывает о том, как он пишет сюрреалистический роман о Босхе⁶. Однако уже и раньше, в «Эроне», этот внутрен-

ний диалог писателя с художником проявлен со всей очевидностью. «Эрон» – редкий случай, когда роман можно прочесть целиком как развернутый экфрасис Босха (хотя у Королева встречаются и живописные реминисценции других художников). В рамках настоящей статьи невозможно подробное исследование этого гигантского экфрасиса. Отметим здесь общую связь мотивов, деталей, образов «Эрона» с картинами Босха, явно повлиявшими на смысло- и сюжетообразование, хронотоп, а также на изобразительность, стилистику, способ авторского видения.

Главная функция босховского кода – в том, что он является претекстом и выполняет смыслопорождающую функцию: предустанавливает романский мир, который затем разворачивается в повествование – экфрасис претворяется в диегезис.

Ближе всего общему замыслу романа триптих Босха «Сад земных наслаждений», где совмещены образы рая с карикатурными сценами сладострастия. В сущности, это и есть персонажный мир романа (Адам и Ева; последняя, кстати, в романе видит Москву сначала в прекрасном сне, в образах рая) и мотивный его мир («Эрон» наполнен многочисленными сценами прелюбодеяния). Тающие холмы, крылатые существа, бесстирий с картины Босха отзовутся в романе подмосковными пейзажами, встречей героини с Ангелом, сценой охоты в Африке. Правая створка триптиха, называемая «музыкальным адом», заставляет вспомнить причудливую сцену музыкального экфрасиса в романе: на скотобойне, открывшейся взгляду Адама как «сверкающая электросветом даль адской машины» [Королев 1994б: 130], женщины, разделявая туши убитых животных, поют арии из «Волшебной флейты» Моцарта.

В сопоставлении с картинами Босха получают объяснения кажущиеся избыточными и странными сцены романа: когда, например, один из героев, Антон, погружается в московскую преисподнюю греха и разврата. Глава прозрачно названа «Сатириконт св. Антония», и сцены соблазна невинного юноши, погружения его на дно порока варьируют мотивы триптиха Босха «Искушение святого Антония»: здесь и дьяволица, и бес, и пытки с помощью каких-то чудовищных машин и механизмов. Правда, романский Антон не выдержал искушений и погиб.

В пространственный нарратив разворачивается сюжет картины «Святой Христофор» – Адам переносит через реку маленькую девочку, попадая затем в видения детства Хильдегарды Бингенской, «в плоские отражения раннего средневековья» [там же: 87]. В пародической стилистике

разрабатываются в романе мотивы приписываемой Босху картины «Поклонение младенцу».

На изображение города поэтика экфрасиса влияет самым непосредственным образом. Соотнесение городского пространства с пейзажем Босха (а нередко – и, например, Беклина) порождает особую визуальность: «Языки тьмы свешивались из окон. Только на самом верху каменных скал горели дымные красные огни, и над ними вокруг советских гербов кружились черными хлопьями пепла бессонные стаи птиц» [Королев 2009: 7]. Этот фрагмент свидетельствует об очевидной немиметической природе городского пейзажа, в котором вдруг вырастают скалы. Но поскольку, в отличие от романа «Быть Босхом» (2004), в «Эроне» босховский код не назван прямо, экфрасис здесь работает на выразительность мимесиса, сообщая трансгрессивным описаниям особую напряженность.

Наиболее важным представляется влияние Босха на структуру романного мира. Возможно, картины Босха определяют саму позицию повествователя, «точку зрения» в тексте: у Королева Москва нередко предстает как череда башен, в ясном пронизывающем свете, в серых оттенках. Можно предположить, что на способ изображения города в романе «Эрон» повлияла картина мира, представленная на внешних створках триптиха Босха «Сад земных наслаждений».

Разумеется, по мере разворачивания иконического знака в вербальное повествование роман обретает собственную пространственно-временную структуру – города, в частности.

Структура городского пространства

Прежде всего, город в «Эроне» характеризуется вытянутостью по вертикали, что восходит, конечно, к архаической модели города на горе (Москва – город на семи холмах). Необычно то, что точка обзора наблюдателя размещается подчеркнута высоко, порой – прямо в космосе: «Этот острый блеск человеческого лица посреди океана тоже виден из космоса» [Королев 1994а: 45]. На всем протяжении текста повествователь внимательно следит за режимом полета спутника «Пионер-10», запущенного американцами в 1972 г. для изучения Юпитера. Со спутником связано романное время: «Время его полета и есть тот самый эрон — единица измерения бега, придуманная автором, исполинская сверхзвуковая мистическая секунда бытия емкостью в полтора десятка лет, пять человеческих одиссей и длиной в шесть тысяч миллионов километров. <...> Как только двадцать четвертого сентября 1988 года «Пионер» пересечет незримую границу Солнечной системы, роман разом кончится, оборвется на полуслове...» [Королев 1994а: 43].

Но даже и земная Москва видится наблюдателю с высокой точки: «Из окон на семнадцатом этаже открывался вид на грандиозную панораму центра Метрограда с белыми столпами Кремля, с парящими в знойном мареве золотой жары химерами высотных башен, с лилейными горами пара из труб МОГЭСа» [Королев 2009: 19]. Этот химерически-призрачный заоблачный пейзаж пугает приехавшую из провинции героиню: «Лилит, приехав, первым делом опустила жалюзи, она боялась высоты» [там же: 19]. Обращенность города вверх по вертикали открывается и в сюжетно-событийных хронотопах – встречах героини с Ангелом, увлечением героев астрономическими наблюдениями.

В панорамных описаниях Москвы с высоты примечательно выделение доминант. Чаще всего это Кремль или московские сталинские высотки – здания МИДа, МГУ. Настойчиво повторяющиеся описания московских башен – отсылки и к Олимпу, и к босховской башне Прелюбодеяния, к Вавилонской башне – символу непонимания и разобщения, но вместе с тем – и к реальным (или задуманным, но не построенным) башням Москвы: башни Татлина или неосуществленного Дворца Советов. «Глаз тоскливо метался от парпетов серо-кипящей Яузы к бледному призраку высотки архитектора Чечулина, вязко воспарял вдоль стилобата к пятиугольной советской звезде в глубинах небесной хляби на макушке многоэтажного монстра, затем рвано срывался по скользким водяным откосам к мокрой громаде гранитного цоколя, потом горько и слепо блуждал по вялым склонам Таганской горки и, внезапно осознав внушительный купол церкви Симеона-столпника, осознав как треснувшее пасхальное яйцо, вдруг снова набирал дух высоты и улетал вдаль» [Королев 1994а: 24].

Однако вертикаль, образующая ось города-мира в «Эроне», обращена также и вниз. Характерный для романтизма и модернизма мотив «неволи душных городов» реализуется здесь через топос подземелья – метро. В пространстве метро легко встречаются мифологемы разных культур: «Наливается белым светом лабиринт столичного метрополитена. Электрозаря заливают безлюдные мраморные залы, фигуры людей, бюсты вождя, комсомолку с Библией в руках, шахтера с младенцем Иисусом на мускулистом плече. Электросвет озаряет прохладным накалом колонный зал египетской тьмы станции имени анархиста Кропоткина, торжественный хор поездов звучит у подножия опор в виде нильского лотоса, которым египтяне украшали погребальные храмы. Желтым пожаром красного золота загораются мозаики на сводах огромного тронного зала метро под площадью трех вокзалов»

[Королев 2009: 56]. «Египетская тьма» здесь не случайный фразеологизм, но отсылка к египетским казням, мифологический маркер ада и города греха.

Таким образом, город в «Эроне», включающий в себя почти все романские события, не имеет границ временных, исторических (за счет мифологических аллюзий), но ограничен и вытянут пространственно по вертикали. Это, в терминологии Ю. М. Лотмана, концентрический город [Лотман 2000]. Концентрический город у Королева имеет радиальную структуру и накладывается на планировку Москвы: «Расцветает в крошечной тьме геометрия ада: пробежал огненный шнур Кировской линии, ее тут же перечеркнула Замоскворецкая черта... Один только миг пылал в преисподней электрический крест, затем поверх креста лег терновый венец кольцевого метро, побежали вверх и вниз от креста белые молнии неслышной грозы, и распустился в земле магический знак розы ветров...» [Королев 2009: 56]. Автор не чурается эмблем: «Яд, ад. Ядово, адово – гадово каменеют огненные буквы на стене Метрограда» [там же: 146].

Помимо ориентиров и символов, важен характер пространства в его протяженности. Художественное «зонирование», иерархическое «районирование» много говорят о поэтике Королева. Когда повествователь-наблюдатель вдруг перемещается вниз, обнаруживаем, что автор избегает описаний традиционных топосов московского текста – таких, как Патриаршие пруды например. Пространства королевской Москвы – периферийные, пограничные (дальние районы столицы), маргинальные. Одна из главных героинь Надя Навратилова работает в «адовом красильно-аппретурном цехе» [там же] ткацкой фабрики имени Ванцетти, она навещает подругу в городской больнице-абортарии («Грязные лестницы, немые окна, кошки! и плевки вокруг скукоженных урн – все дышало тоскливой ненавистью к людям» [Королев 1994а: 12]). Один из ярких микро-топосов – убойный цех мясокомбината под Новыми Химками – «гулкое прямоугольное помещение с красным от крови, красно-кирпичным лоснистым полом, без окон, с плоско сияющим потолком сплошного дневного света», где происходит «резка живой плоти» [Королев 1994б: 130]. Для писателя характерны такие экспрессивные, сюрреалистически выпуклые и сновидческие описания города, замещающего как будто весь мир. Однако важно, что происходит за границами пространства мегаполиса.

За городом

Провинциальный город, который, как и в иных романах Королева, скупо изображен в «Эроне», не является смысловой оппозицией столице. Камск – место, откуда сбежала Ева, – всегда «чертов». Ростов, родной город Лилит, по возвращении показался ей «заштатным, а его попытки стать русским Парижем – дурным моветоном» [Королев 2009: 132]. В провинции всегда темно, серо, дождливо, грязно, безвыходно: «Лилит сказала, что она тоже провинциалка, потому что большой Ростов-папа – это дыра» [там же: 63]. В романе важна не провинция, а путь (во всех смыслах этого слова) в столицу: «В ту же самую минуту, пока ползет в шахте лифт с Лилит, пока пылится дождик над мраморными крупами ипподрома, пока торчит из окна в цеху Навратилова, замирают на бегу и другие пассажиры из всегдашнего поезда провинциалов из точки Ад в Яд. Вот они синеют, белеют и краснеют жокейскими шапочками в чреве Третьего Рима, хрупкие флаконы юности с цианом души, фигурки коней на шахматном поле, залитые пожарной пеной неразделенной любви света к камню» [там же: 146]. Ад и Яд немногим отличаются друг от друга, ценностная граница между столицей и провинцией оказывается стертой.

Надо заметить, сюжет судьбы провинциала в столице близок писателю биографически: в 1980 г. Анатолий Королев переехал из провинциальной Перми в столицу, и этот жизненный факт неоднократно претворился в его текстах («Ожог линзы», «Человек-язык» и др.)⁶. Однако в романе важнее не биографические, но символические коннотации. И коль скоро здесь явлен ад, следует ожидать и рая.

Рай у Королева связан с природным началом (дихотомия природы и цивилизации – вполне традиционна). Писатель чрезвычайно наблюдателен, изобретателен в описаниях, связанных с мотивами свободы и природной естественности. Так, бегство из столицы открывает для одной из героинь, Надежды, простор и ощущение живой жизни: «...здесь она обязательно вспугивала зимородков, которые караулили у воды юркие серебристые рыбы струйки, <...>через милый мостик выезжала на грунтовую дорогу, бегущую по дикому прекрасному лугу, который огибал огромный заброшенный гравийный карьер; луг был каменист, но полон пестрой и мелкой красоты луговых цветов, здесь пейзаж распахивался на все четыре стороны света» [Королев 1994а: 14]. Природный рай у Королева выписан со щедрыми подробностями и деталями (названия птиц, растений, животных), но, как правило, осмысливается все же в мифологическом аспекте: «Лес! Человек попал в легкие зеленого божества. <...>

Свет солнечным паром просачивается вниз сквозь тысячеглазую сень, стоит только поднять лицо, и взгляд попадает под засушливый дождь света. Лесная темень в тысяче мест пробуравлена дрожащими радужными зрачками, и в каждом зрачке круглится по выстрелу солнца. Вдох, затем выдох. Безмолвная пальба лучей озаряет лес сиянием блаженства; так, зеленея в тенетах листьев, свет обожает землю. Магический трепет сливания продувает насквозь тела людей, птиц и зверей – ты наг перед столь бескорыстным колыханием бытия» [Королев 1994б: 98].

Мотивы рая в романе могут быть связаны и с Москвой, но в этом случае они развиваются не в реальном пространстве, а в онейрическом – пространстве сна. Ева, едущая поездом из Камска в Москву, видит во сне райский сад, в котором ее уже ждет одинокий Адам: «Ей привиделся солнечный галечный берег неизвестного моря, приснился увиденный с высоты пустой солярий, грозовая туча рядом с солнечным диском и одинокая фигурка голого человека на пляже. И еще пригрезился запах каких-то неистово цветущих кустов, густо облепленных желтыми цветами». Однако «потом на сон упала тяжелая тень, и Ева тихо застонала. То была тень Метрограда» [Королев 2009: 6]. Подобный сон с ощущением близости рая Ева увидит и позднее: «А снится Еве что-то нежно-лиловое, курчаво-райское, в желтых цветочных пятнах, пронизанное блеском свежей воды, а в головокружительной вышине, над золотистыми клубами ее парчового сна в сыром мареве облак проступает на трехметровой высоте тускло-желтый шпиль МГУ с пятиконечной звездой... Тень падает на Евин сон» [там же: 146–147]. Примечательно, что всякий раз на сон падает тень – Москва оказывается утраченным раем.

Образ города, собравший в одном пространстве образы рая и ада, Москвы 80-х и мирового города-мира, многое объясняет в художественном методе А. Королева и в том культурном, историческом, эстетическом контексте, которым этот роман взращен.

Образ города и литературная традиция

Прежде всего, образ города в романе «Эрон», на наш взгляд, свидетельствует о модернистской ориентации А. Королева, по итогам последующего творчества, причисленного к постмодернизму (критиками И. Скоропановой, Г. Нефагиной, М. Липовецким, А. Мережинской). Королеву в высокой степени свойственны страстность, обостренный этический пафос, острая и выраженная авторская позиция, мифоцентризм. Все это не соответствует, кажется, игровой, всеприемлющей, иронической стратегии постмодерна.

В поэтике, структуре, самой фактуре романа королевский образ мира и города, скорее, восходит к модернистской традиции города-Молоха, страшного мира А. Блока, А. Белого, Д. Мережковского, А. Куприна, Л. Андреева. Правда, этот опыт уже пропущен через призму более позднего западноевропейского романа XX в.: М. Булгакова, Д. Джойса, Ф. Кафки и др. Он во многом родствен стилистике «позднесоветского» модернизма 1980-х – А. Битову, А. Киму, В. Орлову и др.

Вместе с тем «Эрон», безусловно, обнаруживает черты постмодернистского романа, поэтика которого развивается в следующих книгах Королева. Стяженность множества мифов-метафор в изображении образа города (Рим, Вавилон, Содом и др.) конструирует в результате метаметафорическую и даже метафигуральную позицию повествователя. Город-палимпсест создает постмодернистский образ мира, обильно комментируемый в метатекстовых авторских отступлениях. Роман «Эрон» представляется нам прототипом следующих произведений Анатолия Королева, гипертекстом по отношению ко всему корпусу его творчества.

Примечания

¹ Материал подготовлен в рамках проекта №005-П Программы стратегического развития Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета Министерства науки и образования РФ.

² Подробнее о семантике образов Москвы в современной литературе см.: [Люсый 2013].

³ Обзор концепций современной урбанистики см.: [Трубина 2011; Lehan 1998; Soja 2000].

⁴ Ю. М. Лотман и Б. А. Успенский отмечали, что идея «Москва – Третий Рим» «подразумевала связь Московского государства с высшими духовно-религиозными ценностями. Делая благочестие главной чертой и основой государственной мощи Москвы, идея эта подчеркивала теократический аспект ориентации на Византию. В этом варианте идея подразумевала изоляцию от «нечистых» земель). С другой стороны, Константинополь воспринимался как Второй Рим, т.е. в связанной с этим именем политической символике подчеркивалась имперская сущность – в Византии видели мировую империю, наследницу римской государственной мощи» [Лотман, Успенский 1976: 237]. В части наследования «имперскости» концепция «Москва – Третий Рим» пережила и Московскую, и Петербургскую Россию.

⁵ О «босховском тексте» романа «Быть Босхом» см.: [Сидорова 2006]. О босховском экфрагмисе см. также: [Бочкарева 2009].

⁶ О пермских мотивах в творчестве и биографии А. Королева см.: [Абашев, Абашева 2012].

Список литературы

Абашев В. В. Неосязаемое тело города. Опыт работы со смыслом // Антропологический форум. 2010. №12. С. 10–16.

Абашев В. В., Абашева М. П. А был ли мальчик из Перми? Литературное расследование // Новый мир. 2012. №10. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2012/10/a10-pr.html (дата обращения: 30.01.2014).

Анатолий Королев: Человек и язык бытия [беседа с писателем А. Королевым / записала Е. Иваницкая] // Дружба народов. 2002. №1. С. 213.

Бочкарева Н. С. Функции живописного экфрагмиса в романе Грегори Норминтона «Корабль дураков» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2009. Вып. 6. С. 81–92.

Королев А. В. Эрон // Знамя. 1994а. №7. С. 4–67.

Королев А. В. Эрон // Знамя. 1994б. №8. С. 81–157.

Королев А. В. Эрон. М.: Гелеос, 2009. 384 с.

Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство–СПБ, 2000. С. 321–335.

Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Отзвуки концепции «Москва – Третий Рим» в идеологии Петра Первого (К проблеме средневековой традиции в культуре барокко) // Культурное наследие Древней Руси (Истоки. Становление. Традиции). М., 1976. С. 236–249.

Люсый А. П. Третьеримские вычитания // Вопросы литературы. 2013. №6. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2013/6/11.html> (дата обращения: 20.02.14).

Меднис Н. Е. Сверхтексты в русской литературе. Новосибирск: НГПУ, 2003. 169 с.

Москва и «московский текст» в русской литературе и фольклоре: материалы VII Виноградовских чтений. М.: МГПУ, 2004. 244 с.

Москва и «московский текст» русской культуры: сб. ст. / отв. ред. Г. С. Кнабе. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 1998. 228 с.

Сидорова А. Г. Интермедиаальная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка) : дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2006. 218 с.

Топоров В. Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста. М., 1987. С. 121–132.

Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. СПб.: Искусство–СПБ, 2003. 616 с.

Трубина Е. Г. Город в теории. Опыты осмысления пространства. М.: НЛЮ, 2011. 520 с.

Уваров М. С. Поэтика Петербурга: очерки по философии культуры. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2011. 252 с.

Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т.2. Всемирно-исторические перспективы / пер. с нем. и примеч. И. И. Маханькова. М.: Мысль, 1998. 606 с.

Lehan R. The City in Literature. An intellectual and cultural history. Berkley, 1998. 330 p.

Soja E. W. Postmetropolis. Critical Studies of Cities and Regions. Oxford: Blackwell, 2000. 462 p.

THE URBANISM OF ANATOLY KOROLEV (THE NOVEL “ERON”)

Marina P. Abasheva

**Professor of Contemporary Russian Literature Department
Perm State Humanitarian Pedagogical University**

Evgeny N. Chashchinov

**Post-graduate Student of Contemporary Russian Literature Department
Perm State Humanitarian Pedagogical University**

The article focuses on the image of a city as the world in the novel “Eron” (published in part in 1994 and 2009) by Anatoly Korolev, the contemporary Russian prosaic. The cultural and philosophical references abundant in the novel and the nature of the author’s artistic imagination give a common ground to the novel’s interpretations and modern urban studies. This illustrates the general tendency in modern and post-modern literature to perceive the city as palimpsest or super-text. The “city text” by A. Korolev (chronotopos, mythological, symbolical, archetypical connotation, semantics, the system of motives and poetics) is analysed in the context of the prose of the 1980-s and the current literary process.

Key words: urbanism; modernism; postmodernism; mythologism; Russian modern prose; ekphrasis; chronotopos; poetics.