

А.С. Климутина

Томский государственный университет

**Роман А. Королева «Эрон» в аспекте
интертекстуальных связей с романами Петрония и Апулея**

Аннотация: В статье анализируется роман А. Королева «Эрон» в аспекте интертекстуальных связей с романами Петрония и Апулея.

Ключевые слова: русская литература, А. Королев, интертекстуальные связи, позднеантичная литература, роман.

Один из устойчивых принципов поэтики постклассической литературы (модернистской и постмодернистской) – игра традиционными образами, ситуациями и известными литературными формами предыдущих эпох, что выражается в пародировании, травестировании, ироническом снижении, намеренном эпигонстве, римейке. Поэтика проявляет эстетику повторения, сталкивающиеся в тексте разные культурные коды открывают многовариантную картину мира. Повторение рассеивает смыслы, деконструирует текст: «Каждая переакцентовка смысла порождает новые и новые его версии» [Скоропанова, 2001, с. 50].

Литература второй половины XX века проявляет устойчивый интерес к поздней античности, исследователи (С. Аверинцев, Д. Затонский, Н. Лейдерман, А. Мережинская) указывают на схождение эпохи поздней античности (эллинизма), эпохи барокко и эпохи постмодерна (различая постмодерн как культуру постиндустриального общества и постмодернизм как литературное направление) [Затонский, 1996, с. 194]. А. Мережинская выделяет точки сближения как художественного мышления («с художественным мышлением эпохи эллинизма постмодерн роднит “избыточность”, <...> своего рода неидеологичность»), так и общее мироотношение («внутренняя пассивность духовных усилий») [Мережинская, 2004, с. 14]. К античности и к античным сюжетам А. Королев обращался неоднократно: в повести «Гений местности», романе «Змея в зеркале», большое место отсылки к античной литературе и аллюзии на античные сюжеты и образы занимают в романе «Эрон» (опубликован в 1994 году).

Код античности указан в названии романа. В главе «Хронотоп» (в первой из риторических глав, дающих контекст реальных исторических событий 1970–1980 годов XX века фабульным событиям романа) автор объясняет неологизм «Эрон»: имя бегущего бога, сына античных богов Эроса и Хроноса. Концепт «эрон» объединяет время и эрос в беге, задавая проблему субъекта власти над бытием и существованием (Эрон – убегающий от... или стремящийся к... или бог, вовлекающий в...), а по отношению к персонажам романа – проблему потерянности, неориентированности человека в ускользающем времени, деформацию влечения к реальности, исчезновению метафизики бытия, недоступной человеческому осознанию.

Сюжет романа «Эрон» – испытание столичной и нестоличной жизнью четырех провинциалов, приехавших в Москву в надежде реализовать себя. Хроникальные границы романа – время поздней советской империи (1972–1994), но роман Королева исследует не только ситуацию конца советской цивилизации, но и новый (подобный кризису античной цивилизации) кризис современной европей-

ской цивилизации (в риторических главах «Хронотоп» советская реальность вводится в масштабы земной цивилизации).

Античность входит в художественный мир романа, во-первых, через упоминание античных мифологических имен, отсылок к античной философии и литературе (через знаки, создающие один из слоев интертекста); во-вторых, посредством аллюзий, скрытых и прямых параллелей отдельных ситуаций и сюжетных линий романа к известным в античной литературе ситуациям и сюжетам. Прямая связь с романом Петрония «Сатирикон» установлена названием главы из второй части романа («Сатирикон Святого Антония»), но сюжетные положения в этой главе и других главах романа заставляют обнаруживать немаркированные связи с еще одним романом римской литературы – «Метаморфозы, или Золотой осел» Апулея.

Выявляя переключки между античным романом и романом А. Королева, выделим два аспекта: актуализация картины мира, «опредметившейся» в позднем античном романе, и использование элементов его поэтики. Исследователи, обнаруживающие истоки романного мышления в античности (М. Бахтин, И. Стрельникова, И. Тронский, А. Лосев), отмечают, что в античном романе возникает «особая зона построения художественного образа, зона контакта с незавершенной современностью» [Бахтин, 2000, с. 24]: предметом изображения в античном романе становятся негероические события; частный человек; современность, а не историческое или мифологическое время; вымышленные ситуации. Античный роман имел устойчивую структуру, выдвигая на первый план любовный сюжет и сюжет странствий несчастных влюбленных, и характеризовался жанровой «пестротой», соединяя в себе бытовое и фантастическое, нарратив и риторику (различные виды философских диалогов), серьезное и смеховое. Римский роман (I–II вв. н.э.), обнаруживая родство, во многом отталкивается от греческого романа (I – II вв. до н.э. – «Эфиопская повесть» Гелиодора, «Левкиппа и Клитопонт» Ахилла Татия, «Дафнис и Хлоя» Лонга): разрушает идиллическую картину мира, пародируя любовный сюжет и сюжет путешествия; делает акцент на современном, чаще всего маргинальном человеке, существующим в ситуации кризиса культуры.

Структура романа «Эрон» обнаруживает близость структуре римского романа: соотношение повествовательных и риторических пластов текста; реалистическая и фантазмагорическая образность; композиция автономных фрагментов текста и центробежная фабула; способы изображения персонажей. Королев, подобно авторам римских романов, объединяет, во-первых, натуралистические описания быта разных социальных слоев позднесоветской России (блестящая жизнь московской элиты, к которой принадлежит один из центральных персонажей, Филипп Билунов; жизнь столичной богемы, представляющих современную андеграундную, авангардную культуру; «дно» столичного плебса, фабричных «лимитчиц», в среде которых оказалась героиня романа Надя Навратилова; столичная индустрия «жриц любви», которой стала сестра Нади, и другие стороны неофициальной жизни столицы); во-вторых, повествования о судьбах и приключениях нескольких персонажей, их скитании по «новому Риму», более похожему на новый Вавилон, провинциалов Адама и Антона, Нади и Франца Бюзинга (в центре четыре судьбы, четыре автономных фабулы); в-третьих, главы-диалоги, интеллектуальные диспуты-диатрибы (беседы Адама и архитектора Ц., Нади и Франца Бюзинга); в-четвертых, фантазмагорические превращения, сцены мистических видений персонажей, мотивированные измененным сознанием, но заставляющие вводить дискурс метаморфоз (сцена явления Богородицы в русскую деревню и сцена на скотобойне, воспринимаемые Адамом как черная мистерия; встреча Филиппа с Единорогом; полеты Нади с Ангелом над землей).

В данной статье мы вынуждены ограничиться более узким аспектом, выявляя непосредственные параллели с романами Петрония «Сатирикон» (I в. н.э.) и

Апулея «Метаморфозы, или Золотой осел» (II в. н.э.). Прямая связь с романом Петрония установлена названием главы из второй части романа («Сатирикон Святого Антония») и именованием одного из персонажей романа «Эрон», Антона, именем Аскилта, одного из персонажей романа «Сатирикон». Фабула романа Петрония – похождения бродяги и преступника Энколпия, сопровождаемого его друзьями-любовниками Гитонем и Аскилтом, их общение с осмеиваемыми ими разными представителями общества (пир у Тримальхиона) соотносится не только с историей Антона-Аскилта; в четырех основных сюжетных линиях романа «Эрон» сюжет организует путешествие героев. Важно подчеркнуть ориентацию Королева именно на петрониевскую семантику, связанную не с идеей пути, а с идеей блужданий, невозможности нахождения не только сакрального места, но и комфортного положения, согласия с реальностью. Путешествия персонажей Королева разнонаправленны: из провинции в столицу перемещаются Адам Чарторыйский, Надя и Люба Навратиловы, Антон Алевдин; из столицы в провинцию в разное время бегут Надя и Адам; из России в Африку уезжает Филипп Билунов, а из Европы в Россию приезжает муж Нади Франц Бюзинг. В «Эроне» воссоздается ситуация отторжения частным человеком официального, и даже общественно значимого мироустройства, изображена неофициальная, преимущественно интимная жизнь советских людей, от бегущих имперских установок в эрос, устраивающих общий пир во время чумы (лимитчики компенсируют ад работы и быта в телесных утехах; элита спасается от бесцельности в эросе). Однако современный эрос утратил свою онтологическую основу, органичность, и превращается в театрализованную, сознательно организуемую и рефлекслируемую сексуальность, в телесные игрища. Всеобщее ощущение кризиса существования – то, что роднит героев Королева с героями Петрония.

Стремление героев к удовольствию и наслаждению и у Петрония, и у Королева – не только попытка «скрыться» от абсурдной реальности, отторгающей человека, но и проявление человеческих качеств, как органичных (сохранившееся в цивилизованном человеке влечения к жизни, к участию в ее сотворении), так и формируемых социумом: персонажей манит возможность, «разрешенность» разнонаправленных форм жизни, разрушающих их слабую интенцию к осмысленному существованию: Адам сознательно идет на соблазнение избалованной представительницы богемы Риты Билуновой, реализуя свое влечение к порочному, но соблазнительному миру; Антона соблазняет не только непорочная красота Мелиссы, но и обыденное насилие ее матроны Мелисанды, эстетика маргинальных физиологических мистерий, подобных позднеримским телесным празднествам.

В молодом поколении Королев выбирает не антагонистов массовой культуры, но мыслящих людей, обреченных и на влечение к низкой реальности, и на «бег» от нее, на путешествие в поисках места, не захваченного насилием и пороком: Филипп Билунов бежит от власти телесных связей с женщинами на африканскую охоту; студент-архитектор Адам Чарторыйский, не ставший в Москве создателем, отказывается от реализации в обществе, но не обретает метафизических ценностей; Антон, более других поддавшийся соблазнам жизни-наслаждения, убегает не только из города, но от эмпирической жизни, внушающей отвращение; Франц Бюзинг самоубийством завершает поиск смысла своего присутствия в мире; Надя Навратилова, казалось бы, вовлеченная эросом в процесс житнетворения, родившая ребенка, оказывается в психушке.

В отличие от аллюзий на роман Петрония, аллюзии на роман Апулея «Метаморфозы, или Золотой осел» не манифестированы, но заметны в ряде сюжетных положений, а главное, в использовании пародийной коллизии превращения как нарушения и возвращения к норме. Фабула романа Апулея основана на странствиях и испытаниях молодого юноши Луция в обличье осла, в которого герой превращается в результате желания превращений, нарушения запретов, риска магических обрядов. Приключения-превращения-путешествия Антона Алевдина в

главе «Сатирикон Святого Антония» можно наложить на схему фабулы Апулея: перемещение героя из сферы обыденной жизни на ее «дно»; знакомство с многими формами жизни современного дробного социума, что становится возможным при подчинении «проводникам», при отказе от этических запретов; но в конце не возвращение в прежнюю жизнь и в собственный образ, как в «Метаморфозах», а бегство от цивилизации.

В сюжете Антона выделяются две основные коллизии: испытание мнимым идеалом (метаморфозы отношений с женщинами – Мелиссой и Мелиссандой) и испытание демонстративным пороком (метаморфозы однополого секса).

Одиночество Антона до встречи с Мелиссой – это исходная ситуация, характеризующая отстраненность героя от окружающей реальности, в которой он устроился (диджей дискотеки в гостинице «Интурист»), хотя критически оценивает происходящее вокруг. Встреча с Мелиссой рождает в нем эротические влечения, чувственное переживание красоты реальности, в том числе и внешней роскоши жизни. Любовь приводит к потере своего «я», к положению раба, и разлука с объектом любви – к новым превращениям, к подмене животворного эроса влечением к телесным проявлениям жизни, изощренным физиологическим экспериментам, к подчинению учителям наслаждений (сюда мы относим не только московский «сатирикон», но и вторую встречу с Мелиссой, которую заменяет Мелиссанда). Финальное бегство Антона от искушений – это, с одной стороны, превращение животного в человека, с другой стороны, это поражение молодого героя на пути к самоопределению.

Знакомство с Мелиссой, положившее начало череде метаморфоз, приводит к восстановлению в современном человеке влечения к жизни, Антон перестает быть эгоистом, но он попадает под власть женщины над собой. Власть Мелиссы над Антоном связана и с тем, что Мелисса обожествляется им за ее стремление достигнуть высокой духовной целомудренности эроса, не оскверняемого низкой телесностью. Потеря духовной независимости Антона приводит к тому, что он мифологизирует порочную игру Мелиссы, она является из манящей роскошной реальной жизни, и Антон готов обманываться, пока не убеждается в тождественности Мелиссы всему известному Антону неидеальному миру столицы. Метаморфоза Антона, обыгрывающая метаморфозу Луция вследствие доверия женщине, превращение в одержимого влечением животное, констатируется сменой имени: Мелисса, устанавливая правила чувственной игры, называет Антона Аскилтом, и он принимает не только имя, но и положение, тождественное герою Петрония, Аскилта, неудачливого любовника Энколпия, оказавшегося лишним в любовном треугольнике Энколпий – Гитон – Аскилт. Несмотря на то, что Антон получает имя Аскилта, он более соотносим с мыслящим Энколпием: поддаваясь искушению окружающих, втягивающих его в оргии, он оставляет за собой способность оценивать происходящее, главное отличие Антона от Энколпия – этическое сознание. Печать христианской этики подчеркивается исконным именем: «Антон» («вступающий в бой» [Суперанская, 1998, с. 117]), это римское родовое имя, связывающее героя именно с римской культурой, имя патриция, с другой стороны, этим именем Королев связывает героя с образом святого Антония, христианского святого, искушаемого эротическими желаниями и преодолевшего эти искушения. Профанирование христианского в Антоне подчеркнуто сравнениями его с Христом, даваемыми соблазнителем-водителем по жизни-наслаждению Фиглиным, Мелиссой, которая и проверяет Антона на непорочность, и не верит в него, называя Аскилтом, рабом для телесных игр. Если Энколпий выражает мироощущение человека конца античной эпохи, кризис языческого сознания, в том числе и кризис эроса как органического начала жизни («Герои Петрония не верят ни во что, у них нет уважения ни к себе, ни к людям, у них нет цели жизни» [Лосев, 2005, с. 444]), то в Антоне воплощен кризис христианского сознания и, шире, личностного сознания, не способного к саморегуляции, к преодолению искушений реальностью.

Этим объясняется и смена аллюзий в этой фазе сюжета: сюжет удаляется от «Метаморфоз», в котором испытания не разрушили человеческой сущности героя, и сближается с «Сатириконом». Соотносимы образы героев: Антон – Аскилт и Энколпий, Фока Фиглин – Тримальхион, Мелиссанда – Квартилла; эпизоды, в которых герои сознательно уравнивают себя с носителями порока и низких страстей: насилие Антона Мелиссандой – встреча героев Петрония с богатой дамой Квартиллой и ее помощницами-служанками; пир у Тримальхиона – и банкет в честь дня рождения гомосексуалиста; похождения Антона и Фоки Фиглина, давнего знакомого Антона.

Антон Алевдин более близок к античному ощущению телесности, чем другие герои романа, он не стремится преодолеть в себе плотские влечения, напротив, погружается в эрос, но не в античный эрос, который был проявлением полноты жизни, что «необходимым образом противостоит христианству, <...> действительно дает опору для земных и телесных утешений, лишая их характера разгула и порочности, но в то же время не уничтожая их во имя чисто духовных идеалов» [Лосев, 1993, с. 60]. Уже в романе Петрония эрос теряет свою созидательную, гармонизирующую силу, переходя из области идеального в область физиологии. Королев фиксирует, как античный эрос деформируется в современном мире. Антон не испытывает гармонизирующего наслаждения и физиологические игры воспринимает как насилие: «Погружение в Аид продолжалось. Уже скоро месяц, как Антон полупьян и надыхан травкой, потому и не смог понять, что это: кошмарный сон или кошмарная явь» [Королев, 1998, с. 297].

Финальная ситуация сюжета – бегство Антона в пустыню. Не оправдав своего имени, Антон поддался чувственной силе, разрушительной для его личности, но в процессе превращений ужасается власти телесных искушений, бежит от соблазнов, но и от эроса, пробуя усмирить плоть аскезой. Так фабульно обосновывается возвращение от эроса к этике, обуславливает аллюзию с сюжетом святого Антония, римским гражданином, бежавшим в пустыню от порочной жизни, чтобы побороть чувственные искушения. Антону Алевдину дается возможность выхода из власти безличностных инстинктов, но не с помощью веры, как святому Антонию, а под влиянием экзистенциального ужаса, ужаса от бытия, от несвободы собственного существования.

Поэтому финал в сюжете Антона (бессильное вопрошание человеком бытия) соотносится с финалом «Золотого осла» Апулея, показывающим возвращение к реальной жизни; но у Апулея герой принимает власть богини Исиды, богини плодородия и семьи. Разность современного и позднего античного мироощущений очевидна: античный человек находил смысл в проживании реальной эмпирической жизни и обретал покровительство высших сил. Современный человек, хотя и следует христианской этике, но, не владея верой в метафизическую реальность, утратил способность влечения к физической реальности. Ощущение бытия как неупорядоченной, лишенной логоса бесконечности не дает признания ни власти высших сил, ни эмпирической реальности.

Литература

- Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб., 2000.
Затонский Д. Постмодернизм в историческом интерьере // Вопросы литературы. 1996. № 3.
Королев А. Эрон // Королев А. Избранное. М., 1998.
Лосев А.Ф. Античная литература. М., 2005.

- Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М., 1993.
- Мережинская А.Ю. Русский литературный постмодернизм: Художественная специфика. Динамика развития. Актуальные проблемы изучения. Киев, 2004.
- Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. СПб., 2001.
- Суперанская А.В. Словарь русских личных имен. М., 1998.