

ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
В XX ВЕКЕ:
ИМЕНА, ПРОБЛЕМЫ,
КУЛЬТУРНЫЙ ДИАЛОГ

ВЫПУСК 9

«Отцы» и «дети» в русской литературе XX века

Томск
Издательство Томского университета
2008

А. Климутина

ПРОБЛЕМА ОТЦОВСТВА В РОМАНЕ А. КОРОЛЁВА «ЭРОН»

Роман Анатолия Королёва «Эрон», создававшийся в конце 1980-х и опубликованный в 1994 году¹, был воспринят критиками либо в русле массовой литературы (А. Марченко, П. Басинский, В. Сердюченко, А. Немзер)², либо как проявление постмодернистской эстетики, наметившейся в прозе А. Королёва в начале 1990-х (Е. Иваницкая, С. Чупринин)³. Немногие, вслед за самим Королёвым, обратили внимание на погружённость автора в проблемы этики и метафизики, на трагизм мировосприятия (Н. Гашева, А. Агеев)⁴. Королёв в авторской интерпретации романа обозначил стратегию «Эрона» как модернистскую, подчеркнув, что в центре романа не коллизии персонажей, а «со-бытие человека в бытии и бытия в человеке»⁵, что пафос текста — «не анализ, не поиск следствия, а синтез различных значений, не приводящий к обнаружению единой версии бытия»⁶.

Испытание персонажей насилием жизни, их попытка самоопределиваться в дезориентированной реальности (исторические границы её — 1972–1994-е годы, годы распада советской империи) становятся сюжетом романа. Важный момент самоопределения героев — их

¹ Королёв А. Эрон // Знамя. 1994. № 7 (С. 4–67), № 8 (С. 81–157).

² Басинский П. Голый Королёв // Лит. газ. 1994. № 44 (2 ноября). С. 4; Марченко А. «...Зовётся vulgare» // Новый мир. 1995. № 4. С. 227–229; Немзер А. Взгляд на русскую прозу в 1994 году // Сегодня. 1994. 24 дек. С. 11; Сердюченко В. Прогулка по садам российской словесности // Новый мир. 1995. № 5. С. 125–129.

³ Иваницкая Е., Иваницкая Н. Контора кривых зеркал? // Знамя. 2004. № 6. С. 186–190; Чупринин С. Перечень примет // Знамя. 1995. № 1. С. 190–196.

⁴ Агеев А. Анатолий Королёв: Кто спит в лодке? // Знамя. 2006. № 9. С. 205–209; «Эрон» по-пермски: обсуждение романа А. Королёва «Эрон» // Знамя. 1996. № 9. С. 238–240.

⁵ «Эрон» по-пермски: обсуждение романа А. Королёва «Эрон» // Знамя. 1996. № 9. С. 239.

⁶ Там же. С. 239.

готовность или неготовность к продолжению рода, то есть к включению себя в цепь жизни, в житнетворение. В таком случае коллизии, связанные с рождением/нерождением ребёнка, ситуации рефлексии отцовства как поиск места и назначения в бытии могут быть рассмотрены как сюжетный мотив, соотносимый с архаическим мотивом отцовства¹. Традиционно мотив отцовства имеет семантику «владычества, солнечной и небесной силы, духовной, моральной и гражданской власти, рассудка и совести, закона»². В большинстве религий и мифов верховные боги считаются отцами. В отличие от мотива материнства, мотив отцовства акцентирует проблемность причастности к житнетворению, последующую утрату этой причастности. «Космическая мать-Земля, порождающая всё сущее»³, противопоставлена Отцу-небу: «Кроме нескольких исключений, небо – мужской символ (в Китае – «ян»). Согласно некоторым мифам, небу пришлось отделиться от земли, чтобы на поверхности последней зародилась жизнь»⁴. Архаическая мифологическая ситуация сохраняет актуальность и для воссоздания современной отделённости индивида от потока жизни, что связано не только с распадом чувства рода, эпического чувства общности с социумом, но и с современным ощущением бытия как надличного хаоса, нетелеологичности самотворящей и саморазрушающей материи, равнодушной к самосознающей личности. Мы настаиваем на модернистском мироощущении, воплощённом в романе А. Королёва, в частности, в кризисе чувства отцовства, в утрате чувства субъекта жизни и чувства ответственности за поток бытия.

Более подробно рассмотрим два наиболее показательных сюжета, мужской (история молодого архитектора Адама Чарторыйской) и женский, в последнем важно столкновение мужского и женского самоопределения в ситуации возможного продолжения рода (история Нади

¹ Под мотивом мы понимаем «традиционный, повторяющийся элемент фольклорного и литературного повествования» (*Силантьев И. В.* Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике: очерк историографии. Новосибирск: ИДМИ, 1999. С. 3.), который выражает определённую бытийную «универсальную ситуацию» (*Тюпа В. И.* Художественность литературного произведения: Вопросы типологии. Красноярск: Изд. Краснояр. университета, 1987. С. 76.).

² *Тресиддер Дж.* Словарь символов. М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. С. 249.

³ Энциклопедия символов, знаков, эмблем (Сост. В. Андреева и др.) М.: Лэкид; Миф. С. 316.

⁴ *Тресиддер Дж.* Словарь символов. М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. С. 235.

Навратиловой и отца её ребёнка Франца Бюзинга). В других основных сюжетных линиях, связанных с Филиппом и Антоном, можно увидеть варианты мужского самоопределения, сознательное сопротивление и вынужденное подчинение потоку жизни, приводящих к отпадению от отцовства: и Филипп, и Антон «втянуты» в телесную материю жизни, но противопоставлены их отношения к ней. Филипп стремится преодолеть зависимость от телесных инстинктов, превращающих его в самца, а Антон погружается в эрос, в чувственное проживание реальности.

В сюжете, связанном с Адамом Чарторыйским, обнаруживается общий принцип сюжетостроения, принятый А. Королёвым в этом романе, – воспроизведение этапов утраты героями связей с реальностью, погружения в собственное сознание, интеллектуальный спор о сущности жизни и человека, открытие сверхиндивидуального бытия, субъективно-мифологической картины мира. Главы, посвящённые Адаму, представляют разные виды текста: повествование о реальности («Умаление отца», «Поиски симметрии», «Смутное чувство поражения»), где герой – характер, вступающий в отношения с конкретной социальной средой (разными столичными кланами, семейным кругом); диалоги-споры, близкие сократическим диалогам, где персонажи-идеологи выступают как носители риторического слова; поток сознания героя, утрачивающего связи с объективной реальностью и погружающегося в мир, где не различаются вымысел и реальность; условное, символически насыщенное повествование, где сознание выстраивает сюжет собственной мистерии, мифическую картину мира. Нельзя не указать на значимость авторских риторических глав («Хронотоп»), фабульно не связанных с персонажами, но вписывающих их сюжет-самоопределение в историческую перспективу самоопределения человечества (не только в XX веке).

Особое положение в системе персонажей Адама Чарторыйского задаётся именем героя («Адам» – др.-евр. «красная глина»¹), соотносящим его с библейским первым человеком, изгнанным Богом из рая за нарушение запрета не пробовать плоды с дерева познания. Для нашей темы важно, что имя героя определяет его положение как «прародителя человечества». Библейская коллизия отпадения от отца и изгнания

¹ *Суперанская А. В.* Современный словарь личных имён: Сравнение. Происхождение. Написание. М.: Айрис-пресс, 2005. С. 25.

первого человека из рая – аллюзия к первой, «московской», части сюжета Адама Чарторыйского («умаление отца», изгнание из столичного рая). Вторая часть сюжета опирается на аллюзию жизни библейского Адама после изгнания, где Адам стал-таки прародителем человеческого рода и организовал земную жизнь; в отличие от него современный Адам не продолжает род и остаётся скитальцем на земле.

Фамилия Чарторыйский вводит профанированную семантику дьявола, искусителя, скрывающегося за личиной: польск. «czart» (чёрт¹) и «guj» (личина, рыло²) позволяют трактовать значение фамилии как «личина чёрта». Чёрт (в широком понимании – «нечистая сила») соотносим, скорее, с языческими представлениями, но нам кажется уместным связать его с образом Сатаны. Основания для такого соотношения – вписанность героя в христианский контекст, его искания именно в сфере христианства. В библейском сюжете об отпадении Сатанаила от Бога возникает устойчивый мотив романа «Эрон» – отпадение сына от отца. Сатана – «возлюбленный ангел Божий, возгордившийся и отпавший от Бога»³. Специфика христианской трактовки этого образа заключается в том, что «сатана противостоит Богу не на равных основаниях, не как божество или антибожество Зла, но как падшее творение Бога... который только и может, что обращать против Бога силу, полученную от Него»⁴. Проблемы сомнений в Абсолюте, отпадения от него и в то же время стремление к Абсолюту, «поиски симметрии», составляющие сюжет Адама Чарторыйского, заявлены в семантике его имени.

В сюжете Адама Чарторыйского проследим сначала его включённость в социальную жизнь, обратимся к реалистическому плану повествования (отношения с отцом и его семьёй, самоопределение в профессиональной среде, познание человеческих отношений).

Сюжет Адама начинается с эпизода встречи с отцом, захватившим в Москву по пути из командировки. Название главы «Умаление отца»

¹ *Стыпула Р., Ковалева Г.* Настольный польско-русский словарь. Москва–Заршава: Изд-во «Ведза повшехна», 1999. С. 69.

² Там же. С. 550.

³ Сатана // Мифы народов мира: Энциклопедия в 2-х т. Т. 2 / Под. Ред. С.А. Токарева. М.: Большая Российская энциклопедия, 2003. С. 412.

⁴ *Аверинцев С.С.* Сатана // Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2 т. М.: Сов. энциклопедия, 1987. Т. 2. С. 412.

(«умаление» – уменьшение, принижение, унижение¹) соотносится с коллизией: исчезновение иерархии отцово-сыновних отношений, возникновение у Адама чувства профессиональной и человеческой неавторитетности отца.

Отец Адама (Андрон – «муж, мужчина», имя подчёркивает его принадлежность к людскому роду) достиг социального статуса (главный архитектор провинциального города Б-ска), но не реализовал возможных потенций строителя, преобразователя. Профессия отца и сына (оба архитекторы) фиксирует преемственность, ориентацию сына на отца в выборе профессии, но не в самоопределении. Не случайно, параллелью отношениям Адама с отцом даны отношения архитектора Ц. со своим сыном – Артёмом, который следует профессии отца ради социального положения. Выбор Адама вскрывает более глубокий смысл: Адам выступает как духовный наследник своего отца, отклонившегося от высшей миссии человека-архитектора, строителя земной жизни вне сотворённого Богом рая. Именно разочарование в отце, утратившем духовный идеал, дающий оправдание жизни Адама, свидетельствует, что отношения Адама с отцом не прагматические. Однако современный герой не может быть свободен от прагматических отношений с родителями: как и его приятель, Артём, Адам использует мать, без угрызений совести существуя за её счёт в Москве («он потерял стипендию, забросил свои прожекты колумбария, жил на щедрые подачки матери, что-то читал, полнел, словом, прекраснотушничал»²).

Лишённый индивидуальности город Б-ск, где архитектором служил Андрон Петрович, – результат его компромисса со своим даром, засвидетельствованным в своё время Корбюзье: «поклоняясь геометрической красоте в духе Корбюзье и Райта, он породил на свет уродливый силикатно-бетонный спальник, город убудок Б-ск, где хорошо было только химический комбинат, излучающий демоническую красоту гнutoго алюминия» [С. 218]. Отказ отца от роли творца, умаление себя до функции исполнителя готовых моделей – одна из причин «умаления» отца в Адаме. Однако связь с отцом проявлена в компромиссе самого Адама: выполняя заказ, он делает проект зернохранилища;

¹ Толковый словарь русского языка: в 4 т. Т. 4. / Сост. В. В. Виноградов, Г. О. Винокур, Б. А. Ларин и др.; Под ред. Д. Н. Ушакова. М.: Русские словари, 1994. Стлб. 937.

² *Королёв А. Эрон // Королёв А. Избранное. М.: ТЕРРА, 1998. С. 215.* Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц.

самостоятельно же творит даже не практическую «демоническую» красоту, а мрачную красоту пространства смерти (колумбарий). При этом герою дано осознание, что и он не сможет выстоять перед давлением социальной реальности, превращающей человека из творца в ремесленника: «единственное, что могло отчасти оправдать Адама, его, нагазированный молодостью, максимализм, — это попутные призывы себе: твоя жизнь кончится такой же бессмысленной позой крика без слов» [С. 218].

Нереализовавшийся профессионально отец умалывает свою человеческую сущность быть независимым Творцом, ему остаётся только миссия тварного человека. На границе жизни, осознавая неисполненность особой человеческой миссии, отец пытается восполнить телесные и душевные потребности в женской любви, вернуть любовь к жизни, какой бы она ни была. Цель визита отца в Москву — не встреча с сыном для передачи какого-то духовного знания, а желание «встряхнуться», погрузиться в атмосферу города, где прошла его молодость: столица связана в сознании отца с молодостью, символизирует витальные силы. Отец ощущает потребность в жизни, в не отобранном культурными и моральными ограничениями эросе, чувственном наслаждении, но он натывается на неприязнь и непонимание сына, воспринимающего поведение отца только как низкопробную измену. Адаму открывается лишь нравственная небезупречность отца: похотливая, но скрываемая измена жене, вовлечение Адама в предательство (отец просит Адама переночевать в машине, дать возможность провести ночь с малоизвестной, непривлекательной, малокультурной женщиной). Помимо социально-психологического, в эпизоде возникает бытийный контекст, в котором умаление отца прочитывается как осознание невозможности человеку реализовать творческий смысл своего существования, поэтому отец перестаёт быть воплощением абсолюта.

Адам понимает архитектуру как самовыражение, проявление индивидуального плана мироустройства, однако, не будучи в подлинном смысле творцом бытия, человек оказывается заморожен пониманием малости, конечности всего, что он делает. Поэтому Адам проектирует дом для смерти, дом, умалывающий все начинания, не только утопические проекты социалистического общества. Однако отец не понимает трагизма мировосприятия сына, критикует проект колумбария, считая его неприбыльным. Сам Адам до конца не может понять, почему

именно идея колумбария становится для него способом бескомпромиссного противостояния социуму. То, что самоутверждение любыми способами само по себе не созидает (или созидает пространство смерти), что компромисс отца перед социумом может иметь основанием компромисс перед бытийной силой жизни, не считающейся с человеком, Адамом ещё не осознано. Ему нужно будет пережить смерть отца, изгнание из социума, от которого он не хотел зависеть, хотя самоутверждался именно перед социумом, нужно будет пережить противоречия телесной и духовной жизни, чтобы избавиться от претензий к отцу, но не понять отца. Умаление отца станет не просто компроматацией Андрона Петровича, а пониманием малости человека, претендующего быть архитектором жизни.

Название второй главы – «Поиски симметрии» – это этап поиска Адамом идеала. Симметрия – «инвариантность (неизменность) структуры, свойств, формы материального объекта относительно его преобразований (т. е. изменений ряда физических условий). Симметрия лежит в основе законов сохранения»¹. Симметрия связана с представлением о наличии несубъективного центра жизни, Бога. Не обнаружив идеал в отце, Адам и себя не ставит в соответствие идеалу. Устанавливая высокую этическую планку для отца, Адам повторяет отца в реализации своей тварной природы: имеет любовницу, а когда Лена сообщает о возможности рождения ребёнка, Адам уговаривает её сделать аборт, не реализует даже данные природой (или Богом) возможности жизнетворения.

Симметрия открывает не абсолюты, а тождество того, что казалось противоположностью, связь противоположностей. Открытие скрытых черт отца в себе, в дочери отца (на похоронах сын узнаёт, что отец не переставал искать идеал) приводит к сомнениям в своем праве на оценку, к осознанию связи судеб: смерть отца – это восстановление равновесия, нарушенного его отказом от своего ребёнка. Стремление к самоопределению не на пути оппозиции, а в соответствии с какими-то внеположенными человеку абсолютами возникает после смерти отца, Адам забрасывает свой проект колумбария.

Отказ от творчества связан и с тем, что в Адаме Королёв открывает свойственное поколению «застоя» «умаление» охоты к жизни,

¹ Симметрия // БСЭ. 3-е изд. Т. 23. М., 1978. Стлб. 1160.

вительности (что было свойственным поколению «отцов», шестидесятников). Даже в первые годы самоутверждения в столице Адам следует позиции неприсутствия в жизни: «только отсутствуя в жизни, только избегая всего человеческого, слишком человеческого, можно остаться неуязвимым в себе, а значит, в конце концов – человеком» [С. 102]. Адам представляет себя утопленником, «который остался жив и счастливо лежит с открытыми глазами на дне реки, наблюдая, как через него протекает вечность» [С. 215]. Адам в своём ощущении мира ближе других героев выражает не только социальную детерминированность «неприсутствия», но и этическую причину отторжения реальности как агрессивной: жизнь как «событие насилия», в которое неизбежно экзальтируется втянут человек. Единственный выход, который он находит, – свести свою реальную жизнь к минимуму, не присутствовать в жизни.

Семейные отношения входят в сознание Адама не только в связи с отцом, но и после открытия существования сестры Майи, старшей сводной сестры Адама по отцу. Впервые он встречается с ней летом 1972 года, после приезда отца, оставившего Майе адрес Адама, до этого было несколько писем, написанных в школьные годы. Приехав в Москву, Адам не попытался разыскать Майю – инициатива их первой встречи принадлежала сестре. Адам со страхом обнаруживает её сходство с отцом: «вот она так же постукивает ладошкой по губам – раздумывает; вот ещё один характерный жест – сидит. Обхватив руками локти. Или смотрит чуть исподлобья, наклонив голову влево. От мелькания знакомых с детства отцовых черт в этом абсолютно незнакомом человеке Адаму стало не по себе» [С. 205]. Обнаруживается другая и собственно сходство Адама с сестрой: «подруги Майи настойчиво искали в них фамильное сходство Чарторыйских и нашли массу схожего» [С. 205]. Страх Адама перед чертами сходства, перед симметрией, вызван несколькими причинами. Во-первых, сходство сделало его не отдельной личностью, а одним из рода. Связь не духовна, а материальна, природна, не учитывает выбор индивида. Во-вторых, сходство упростило присутствие Адама в реальности через другого человека, подтвердило его наличие в жизни: «Оказывается, увеличение самого себя в мире, удвоения присутствия – преотвратительное чувство... особенно если твой идеал как раз бегство, отсутствие в жизни» [С. 205].

Переломным этапом отношений Адама и Майи стала смерть отца, после которой они «вернулись в Москву сестрой и братом» [С. 218].

Их объединение не связано с ощущением миссии продолжателей рода, чувством ответственности за род, оно вызвано чувством сиротства, обострившим экзистенциальное одиночество, брошенности в мире. Обретённые родственные связи не стали возмещением одиночества, хотя Майя на время спасает Адама от бездомья: «вот когда он оценил, что теперь их двое. Никогда ещё так остро он не переживал чувство родственной близости, как в ту светлую весеннюю ночь, когда катил по пустому Садовому кольцу. Под музыкальное бормотание приёмника, налегке, на очередном повороте судьбы, а сестра дремала на его плече» [С. 219]. Совместная жизнь брата и сестры оказалась невозможной, Адам быстро устал от карнавальности существования, от наигранной маргинальности той среды, которая окружала Майю, от искусственного сотворённого рая: тропический сад в ботаническом саду был подменной живой природы, «мальчики с серьгами в ушах, девочки в шинелях без погон» [С. 219] создавали образ жизни-театра.

Как и Адам, Майя бежит от жизни, но если Адам делает это сознательно, стараясь свести к минимуму своё присутствие в реальности, то Майя «не присутствует» подсознательно, скрываясь за масками жизни, которые она примеривает на себе («она вбегала на минутку, ошарашивала брата новой стрижкой, новой тряпкой, новым лицом» [С. 216]). Адам не может соотнести Майю, которую он запомнил по детской фотографии, и Майю сегодняшнюю: «меньше всего Адам хотел, чтобы сестрой оказалась именно эта девица в фиолетовом парике, с густо наложенными тенями вокруг глаз, в модной мини-юбке в складочку» [С. 204]. Погружённость в карнавализованный круг жизни разрушает соединение брата и сестры.

Сюжет отпадения Адама от Бога-отца завершается его изгнанием из рая. Адам знакомится с шестнадцатилетней девушкой из высоких правительственных сфер – Рикой, Маргаритой Билуновой, пресыщенной богемной жизнью, что определяет её интерес к новичку Адаму, чувствуящему себя изгоем на празднике (на помолвке брата Маргариты). Маргарита принимает нормы социума, пользуясь его благами, она склонна к рефлексии по поводу ограниченности благополучной в социальном плане жизни («так живут богатые свинки», – комментирует она свою жизнь). Тем не менее, чувственная сфера, сфера наслаждений влечёт Маргариту: она приглашает Адама испытать новые ощущения, не просто плотские инстинкты, а эротическое влечение

к миру: «Нет, я не сумасшедшая, наверное, нет, просто ужасно чувствительная. Временами. Я могу потерять сознание, если проведут по стеклу мокрым пальцем» [С. 221]. В возможной близости с Адамом её привлекает эстетическое преображение телесного акта, театрализация соблазна: ванная комната, зеркальное отражение реальной сцены создают образ особой реальности, первобытного рая. Апартаменты родителей Рики воспроизводят подобие райского сада, место эстетического наслаждения: «Адам любовался громоздкой мебелью в стиле Людовиков, пейзажами малых голландцев в тяжких багетах, нарисованной средью и дичью в духе Снайдерса, маринами Айвазовского» [С. 223]. Маргарита соотносима с библейской Евой, она соблазняет Адама, порождая в нём жажду плотских наслаждений, жажду соучастия в материально-телесной жизни. Однако, в отличие от библейской Евы, Маргарита не направлена на продолжение жизни, её тоже влечёт гибельное бегство от пресыщенной, но бессмысленной жизни: «Мне нельзя подходить к окну, так и тянет вниз» [С. 222].

Огороженный, охраняемый рай Билуновых не принят его обитателями; дети, Маргарита и Филипп, бегут из него, при этом жизнь вне рая не представляет для них ценности. Поэтому Ева не воспринимает Адама как носителя других, противоположных райским, ценностей, изгоняет нагого Адама на улицу из искусственного рая, отказав ему в соблазне иного знания и самостоятельного существования. Причиной становится то, что театральная жизнь имеет своих зрителей, охранников, обитательница оказывается в зависимости не от соблазнителя познанием, Сатаны, а от охранителей ненавидимой жизни. Наказание над Адамом совершается не Богом, а женщиной, Адаму отказано в любви, в доверии, его одиночество не разделено, следовательно, он лишён возможности продолжения рода.

В реалистической коллизии сюжета Адама диалог с архитектором Львом Львовичем Ц. является и продолжением межличностной коллизии, и символическим агонем, спором о жизни и человеке. Лев Львович (удвоение имени подчёркивает не только социальный статус, но и положение «царя жизни», владеющего её законами) встроен в систему отцов-двойников: он похож на отца Адама; они добились социального статуса, подчинив дар интересам государства, а статус человека-творца замещается подчинением природно-материальным законам, влечение к жизни сводится к влечению к телесным наслаждениям (Лев Львович

пробует соблазнить Адама). Если позиция Андрона Петровича до конца им не отрефлексирована, то Лев Львович – герой-идеолог. В диалоге с Ц. Адам окончательно осознаёт свою исключённость из социума и из бытия, иллюзорность миссии архитектора жизни. Разговор архитекторов касается двух центральных тем: сущности отношений отцов-детей (проблемы преемственности поколений в развитии жизни) и сущности человека. Архитектор Ц. декларирует то, что станет предметом размышлений Адама, к чему приходит Франц Бюзинг (отец Надиного ребёнка).

Согласно Ц., жизнь – это не преемственность, но и не постоянное обновление, задаваемое каждым новым поколением; жизнь осуществляется в вечном противоборстве отцов и детей, где единственной целью становится защита отцов от разрушительной миссии детей, потому что биологически и исторически дети реализуют закон разрушения, уничтожения, смерти: «Мы никогда не дадим вам ни одного шанса, друзья мои. Мы задушим вас в колыбели, простите за откровенность. <...> Остаётся только одно – мечтать о нашей смерти» [С. 227].

Так в тему отношений поколений вводится новый аспект темы «присутствия» человека в реальности. Адам обсуждает с Ц. принцип существования, которому он пытается следовать – «только отсутствуя в жизни, только избегая всего человеческого, слишком человеческого, можно остаться неуязвимым в себе, а значит, в конце концов – человеком» [С. 202]. Следование этому принципу – не только причина неучастия Адама в социальной жизни, но и экзистенциальная проблема: нежелание участвовать в законе насильного вытеснения поколений во имя осуществления лишает смысла активность, делает уязвимым человека. Невозможно оставаться человеком, постоянно испытывая на себе насилие со стороны мира, которым владеют отцы, поэтому остаётся перестать утверждать себя, покинуть реальность как «событие насилия». Архитектор Ц. говорит о трусости такого выбора – бегства из времени и реальности: «Выбрав время, цепляясь за него, как утопающий за соломку, ты на самом деле отказываешься от жизни, потому что жить не значит превратиться в собственный будильник. Время не повод для жизни, а человек ещё не повод, чтобы быть им» [С. 228].

Проблему проявления человека в мире Ц связывает с сущностью человека, декларируя его тотальную зависимость от биологических законов. По мысли Ц., человек – скопище клеток, которые существуют

по природным законам, не зависимым от человека: «если вдуматься хорошенько в подробности телустройства, то приходишь в полный тупик. А где здесь, собственно говоря, я сам? Эпидермис. Лейкоциты. Я с ними незнаком. <...> Простите, а что здесь принадлежит мне?» [С. 229]. Первичность биологии в человеке даёт ему право отказа от правил, норм, этики, культуры: «Согласись, чтобы быть именно человеком, я должен полностью отвечать за то, что я есть. А за ничто я не отвечаю» [С. 230]. Единственный выход – погрузиться в биологию, переживать плотскую природу не как насилие природы, а как возможность наслаждения, это единственно возможный способ проявить себя в реальности.

Третья главка, развивающая сюжет Адама Чарторыйского, композиционно расположена в середине романа, во второй части. Основание для смены повествовательной стратегии во второй части, переход от изображения конкретных социально-исторических обстоятельств к воспроизведению потока сознания, к фиксации двойственного восприятия реальности, её мифологизации, – отказ Адама от позиции несуществования, услышанный «зов бытия», абсурдного и выходящего за границы возможностей человека.

Действие второй части сюжета Адама (глава «Тень горы Аминь» даёт контуры реальных сцен и событий – выход на шоссе Адама с девочкой после крушения поезда) разворачивается в 1977 году, на это указано в конце главы: «Поток времени звучал грандиозным хором мгновений, но он был не слышен, как не слышен лёгкий бег бога Эрона, обутого черепахами: сквозь июльское лето переправы через Иордан шёл декабрьский снегопад 1977 года» [С. 332]. События прошедших двух лет после его московских скитаний летом 1975 года не упоминаются в романе, и реальное время выводится в мифологическое. Отъезд Адама, бегство из Москвы – это бегство от реальности. Настоящее дано как духовное состояние героя, не столько как выброшенность из реальности (символика крушения поезда), сколько как экзистенциальный результат «неприсутствия» в реальности – новое миросщущение, присутствие в бытии. Герой во второй части превращается в персонаж-знак, субъект субъективного мифа о мире, вступающий в диалог не только с реальностью, но и с её фантомами, культурными знаками (Хильдегардой).

Реальность подтверждается фабулой романа: железнодорожная катастрофа, встреча Адама и девочки с дорожным патрулём, с другими

жертвами катастрофы по дороге на бойню: «Адам <...> пошёл в сторону от железной дороги, круто вверх по травяному откосу. <...> На гребне откоса Адам не стал оглядываться на осколки ночного кошмара: смерть, огонь» [С. 315]. Но реальность трансформируется сознанием героя, обретая черты мистической реальности: действие перенесено в природное пространство, помимо российских черт, обретающее черты сакрального пространства; среднерусская деревня, где герой наблюдает сцену явления Богородицы, и мясокомбинат становятся мистериальным пространством. Спасение Адама и девочки в результате преодоления природного и социального пространства выступает как метафора блуждания человека и человеческого дитя в пространстве реальности и метареальности, как метафора спасения отцом ребёнка, дитя человеческого, как субъективный миф героя, Адама.

Адам и девочка проходят вначале через природное пространство, и природа приближена к идеальному пространству. Равнина (лес, луг, озеро), горы и небо с облаками, птицами и насекомыми представляют три сферы реальности: низшее земное пространство («ельник разом поредел и угрюмо отстал, уступая права широколистым дубравам, которые привольными холмами зелени брели по широкому долготому склону на острый блеск недалёкого, но и не близкого озера в мягкой низине» [С. 315]); возвышенное к небу пространство («гористая панорама тонула в сухом блеске рапирных лучей жаркого дня – сам её вид дышал холодом и немного леденил душу» [С. 315]); небесная сфера с источником симметрии, солнцем («А там, ещё выше, с таким же суровым торжественным блистанием из вечности на летний мир пестроты накатывал и опускался небесный купол – по краю облачно-вязкий, в дождевых кучевых теньях, а ближе к точке зенита – эфирно-мистический, бестелесный» [С. 315]).

Герой чувствует поддержку ближнего осязаемого мира, при спуске на луг вокруг скитальцев образуется «безмолвный геометрический шар из порхающих на равном отдалении от центра окружности бабочек» [С. 316]. Гладь озера помогает перебраться на берег, не возмутив лица водной поверхности. Планетарное же пространство (горы и небо), гармоничное само по себе, настораживает героя неясностью и отдалённостью, разрушает гармонию: «И хотя гористая панорама тонула в сухом блеске рапирных лучей жаркого дня – сам её вид дышал холодом и немного леденил душу» [С. 315].

Природное пространство воспринимается Адамом как одушевленное. Так, в глади озера ему видится лицо наяды: «Вся сердцеви́на озера поднималась над уровнем воды родом жидкой хрустлеобразной маски, переливчатым женским лицом наяды, слепо глядящей в небо. Лицо было огромно и беззвучно» [С. 318]. Наряду с языческим, сознанию Адама свойственно и христианское мироощущение, иерархия природного пространства, разделенного на мир земной и мир небесный. Упоминание монаха-бенедиктинца, молящегося на меловом утёсе, актуализирует тему ухода человека от реальности. Король обращает к образу не отшельника, а представителя монашеского ордена, религиозного института (к католицизму обращает и упоминание Альп, место бенедиктинских монастырей, и образ святой Хильдегарды). Задаются черты религиозного мироотношения, утверждающего отстранение от реальности: граница между миром небесным и земным, смирение человека в ожидании иного мира. Мольба монаха направлена вверх, но это пространство отчужденное: «Начинаясь от стиснутых перед лицом рук, стеклянистая нить экстаза уходила вверх и одновременно вдаль — к лесному массиву на горизонте, где громоздилась ледяная гора мольбы, туда, где над откосами льда, кручами глетчеров и челюстями пропастей, в сизых небесах страстно распахивалось матовое пятно иных далей и где луч молитвы, наконец, таял, сливаясь с золотыми видениями райской бездны» [С. 318].

В главе «Тень горы Аминь» возникает контекст не столько христианских, сколько экзистенциальных идей. В описании природы появляется знак хайдеггеровской картины мира — образ чёрного солнца, исходящего из тьмы: «небесный купол <...>, играющий столь интенсивной голубизной, что она уже переходит в изнанку света, в черноту на просвет — и как раз там, в сердцевине ликующей тьмы пылал излучением симметрии непобедимый диск солнца» [С. 315]. В христианстве солнце соотносится с Божественным началом, излучающим свет (Бог — первоначало, из которого исходит свет), тогда как в философии Хайдеггера, высшее начало — то, что сокрыто от света, чёрное солнце (знак Ничто), дающее возможность увидеть свет¹. К хайдеггеровским идеям отсылает

¹ Хайдеггер М. Учение Платона об истине // М. Хайдеггер. Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. С. 353–354.

описание птиц и растений: «в человеческом смысле они не живут, а спят, не знают, не ведают, не существуют, не видят себя, не отдают отчёта, не отступают от края касания бытия и намертво слиты со смертью вещей, а значит, не смертны» [С. 316].

Вхождение в природный мир приближает Адама к хайдеггеровской идее присутствия человека в мире: человек, в отличие от всего другого сущего (вещей, природного мира, животных), единственный существует бытийно, понимая своё существование. Прозрения героя не отменяют желания «бегства» от жизни, неприсутствия в ней, но подводят к пониманию невозможности неприсутствия, что соотносится с идеей Хайдеггера – изначальная «заброшенность» человека в мир вынуждает ориентироваться. Обращение к экзистенциальным идеям видится и в размышлениях Адама о неспособности природного мира ощущать боль: «Можно разорвать тельце пчелы, и её головка будет продолжать сосать черным рыльцем малиновую сладость клевера. <...> Всё беззащитное божественно анестезировано! И тем больше боли отдано нам: рычи, человек, содрогайся, ори благим матом, корчись от мук, в муках рожай, истекай кровью, умирай, наконец, адский агнец, и знай, что умираешь» [С. 317]. С точки зрения Адама, «цель той боли – не муки тела, а мученичество идеалов» [С. 317], чем он и объясняет неизбежность существования человека в «событии насилия»: насилие над человеком со стороны жизни обостряет ситуацию выбора, заставляет определять идеалы.

Мотив тени, неясности, неосязаемости, заявленный в названии, повторяется в тексте главы («тень горы Аминь», «призрачные Альпы», «неясные травяные пятна альпийских лугов», видение рождества Христова) и вводит тему неабсолютности, размытости структуры мира. Неземной мир проявляет себя в реальности только в виде теней, кажимостей, неясностей. Человек не может овладеть смыслом бытия, ему доступна лишь тень, видение бытия, его проявления в реальном мире.

Иную семантику получает путь Адама с девочкой через социум, через стихию русской народной жизни, казалось бы, биологическую, лишённую той духовности, которая отличает существование человека от существования животного. Кульминационный момент первой главы второй части – явление иконы Рождества Христова жителям заброшенной деревни, завершившееся явлением гнева Божия. Фабула этого эпизода: девочка, сидящая на плечах Адама, указывает ему на

происходящее на другой стороне озера. Всё население деревни (и стадо овец) бежит в сторону луга к источнику загадочного сияния. Девочка заставляет («Иди и смотри») Адама переплыть через озеро и бежать к источнику вместе со всеми. Источником сияния оказывается видение иконы Богородицы, Иосифа и младенца Христа. Однако народ, бежавший к чуду, закидывает явленный всем образ грязью и калом, как бы испытывая на подлинное величие и независимость от людской низости. При этом совместное поношение сопровождается всеобщей дракой, в которой избивают беременную женщину. Так Королёвым сводятся три знака рождения, отцовства: сакральный (рождение спасителя и беспомощность его земного отца, Иосифа, вновь оградить дитя от поношения), профанный (не рождённое, не защищённое от побоев и поношения земное дитя) и символический (Адам спасет чужую девочку от стихии людей и от кары небесной, направленной на всех людей). Кара является как пожирающая людей свинья, от которой уцелеет удаётся лишь девочке, Адаму и овцам, окружившим их. Адам замечает, что свинья, поедая людей, выбрасывает кал с очертаниями человеческих тел, то есть уничтожается не телесная оболочка, а душа человека. Толпа без душ возрождается, поднимается, помогая друг другу, и движется обратно в деревню.

Можно выявить два уровня в видении Адама: жизнеподобный (драка), характеризующий бездуховной биологически направленной жизни народа, и мистический, в котором участвуют земные и сакральные персонажи: девочка повторяет слова каждого из четырёх мифических животных, окружающих божественный престол и возвещающих об Апокалипсисе: «Иди и смотри»; овцы, окружившие Адама, отождествляются с библейскими агнцами (праведниками); агнцу уподоблен и Адам, тем самым открывается жертвенная сущность человеческого существования. Так сцена становится перевернутым вариантом рождения: мужчина (отец), взявший на себя миссию спасения ребёнка (девочки), испытывается ею («Иди и смотри») на силы, необходимые для исполнения миссии.

Видение, по сути, представляет картину Апокалипсиса. Адам противопоставлен деревенской толпе как агнец, праведник («...и отделит одних от других, как пастырь отделяет овец от козлов; и поставит овец по правую Свою сторону, а козлов — по левую. Тогда скажет Царь тем, которые по правую сторону Его: придите, благословенные Отца Мо-

его, наследуйте Царство, уготованное вам от создания мира» [Матф., 25: 32–34]). Однако в видении Адама спасение народа означает возвращение к прежнему животному состоянию, и Адам не может быть пастырем этого народа, посланцем Бога (толпа возвращается в деревню, оставив на лугу Адама с девочкой). Уподобившись природному миру, люди возвращают способность на момент сострадания и помощи (поднимаются, помогая друг другу, сажают избитую роженицу на лошадь, совершают процессию похорон погибшего по их вине младенца). Адам с девочкой не идут за этими стихийно жестокими и стихийно добрыми людьми. Но путь человека не может пролегать вне жизни людей, на этом пути он встречает и помощь (отдаёт девочку в руки милиционеров, отыскавших её родственников, кровных спасителей; Адама подвозит по дороге шофёр из тех же деревенских жителей).

Фабульно спасение девочки завершилось, но сюжетно оно разворачивает внутренний спор в сознании Адама о том, способен ли он быть отцом, не просто причиной рождения, но силой, защищающей дитя от насилия и разрушения, заложенного в биологическом законе. Другой аспект проблемы отцовства – имеет ли смысл рождение и спасение дитя, если неизбежно дальнейшее «присутствие» в равнодушном или жестоком мире. Внутренний спор реализуется как мистический диалог Адама с девочкой, слившейся с образом Хильдегарды, как отождествление себя и девочки с персонажами христианского мифа (Христофор и ребёнок-Христос).

Перенося девочку через реку, Адам ощущает непосильную тяжесть, и девочка рассказывает ему легенду о великане Христофоре, спасшем младенца-Христа, перенеся его через реку¹. Святой Христофор (греч. «несущий Христа») – великан, перенося маленького ребенка через реку, испытал тяжесть, будто он нес весь мир. Ребёнок ответил, что Христофор несёт на своих плечах не только весь мир, но и того, кто этот мир сотворил, ребёнок протянул веточку вербы, которая превратилась в огромный посох, с помощью которого Христофор исполнил свою миссию. Девочка, которую выносит из леса Адам, почти лишена реальных черт: у неё нет имени, не указан её возраст, подчёркивается её хрупкость и «кукольность» («девочка в стрекозином платице», «голубое

¹ Христофор // Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2-х т. Т. 2 / Под. ред. С.А. Токарева. М.: Большая Российская энциклопедия, 2003. С. 604.

облачко», «фарфоровые ручки», «лилейное личико»), она молчит, направляя Адама словами вестников Апокалипсиса: «Иди и смотри».

В повествовании о современном Адаме-Христофоре девочка занимает место Христа, одновременно и ангела, но свидетельствующего не о спасении, а о трудности миссии. Она не даёт надежды, избавления, но помогает хрупкостью, придающей силу взрослому мужчине отозваться на судьбу ребёнка.

Центральной в диалоге Хильдегарды и Адама становится метафизическая проблема неразделённости отца и сына, соответственно, Творца и мира. Если земной мир – проявление Бога, в чём смысл разделения на Отца и Сына, ведь в целом всё предопределено: «Зачем сыну ломать комедию, проживая решённое нравоучение в виде младенца и одновременно великана, в виде реки и в виде посоха? Кто ученик в опыте, если ты сам и есть Христофор, несущий себя через реку бытия, Господи!» [С. 330]? Адам считает, что предопределённости не существует, так как «Бог всем своим триединством пал в Бытие и, творя, разделил с ним до конца его грешную участь. В этом смысле над миром нет Бога, он и мире и только толчком своего творения направлен к спасению. <...> Господь рискует погибнуть вместе с миром» [С. 331]. В такой трактовке Бога Адам выражает экзистенциальное понимание истины как того, что обретается человеком в каждый конкретный момент его существования. С точки зрения Адама, нет Бога как внеположенного миру закона, жизнь человека – следствие выбора в каждый момент жизни, как это представило и в случае с Христофором: положиться на свою силу и погибнуть из-за гордыни или взмолиться о помощи. Осуществляя жизнь по идеалу, веря в Высшую силу, человек уподобляется творцу мира, осознавая невозможность осуществить идеал, но следуя ему, человек уподобляется сыну, берущему на себя ответственность отца, создавшего несовершенный мир. Эта позиция близка экзистенциалистской этике абсурда, так как ставит во главу индивидуального выбора абсолют, не отождествляемый с истиной. В таком случае экзистенциальная вера – это принцип существования в мире, превышающем возможности индивида, это вера, иллюзорность которой понята выбравшим его. Поэтому разрешение коллизии духовных поисков героя романа даётся в двух дискурсах: реальном, трагическом, и символическом, текстовом, аллюзивном.

Глава «Die Zaubерflöte» («Волшебная флейта») возвращает действие в реальное время и пространство и одновременно совмещает текст о

реальности с метатекстом – словесным изложением музыкальной ткани оперы Моцарта. В главе проверяются философские умозаключения Адама.

Фабула этой главы: Адам и девочка выходят на Ленинградское шоссе, Адам оставляет ребёнка в отделении милиции и решает добираться до Москвы самостоятельно, едет в кузове машины рядом с овцами и коровой, которых везут на бойню. Сцена умерщвления животных дана одновременно натуралистически и как мистерия заклания, сопровождающегося пением работницами арий из оперы «Волшебная флейта».

Дорога на мясокомбинат рядом с животными и натуралистические детали процесса убийства и расчленения, то есть мистериального акта жизни, сменяет желание неприсутствия желанием спасения, сопротивлением самого биологическому закону убийства ради жизни: «...точная острая твёрдость [копыт животных], этот цокающий перестук по доскам, неожиданно приоткрыл Адаму явность заботливой защиты, которой некто – Бог? Природа? – наделило живое от насилия» [С. 421]. В сюжете тем не менее культурный текст отделён от реальных событий – опера, утверждающая силу доброго духа, звучит параллельно красивому, продуманному процессу убийства, не останавливая его, ибо он продиктован законом телесной жизни. Одна из скотобоек на вопрос Адама, нельзя ли обойтись без мяса и не убивать животных, отвечает, что «отказаться от мяса – значит увильнуть от ответственности» [С. 431].

Сцена на скотобойне завершает проблему отцовства как проблему расхождения природных и креативных законов. Сотворённый, имеющий отца мир доступен вмешательству «отца», доступен помощи, чуду исправления, даёт смысл долгу отцовства, заботы, спасения. Мир природный не поддаётся исправлению, поскольку несоразмерны силы человека и бытия, поскольку любой недоступен «отец», творец, оставивший свободу выбора своему рождению. Поэтому подтверждаются положения, высказанные в воображаемой диатрибе Адама и Хильдегарды: и Бог, и сын (человек) «разделили... грешную участь» бытия, «впав в бытие». Повторим цитату: «В этом смысле над миром нет Бога, он в мире и только толчком своего творения направлен к спасению. <...> Господь рискует погибнуть вместе с миром»

Отсылки к опере «Волшебная флейта» даны и на сюжетном уровне, и на уровне знаковости персонажей. Адам соотносится с принцем Томино, защитником Храма Мудрости от Царицы Ночи; Царица Ночи

соотносима с одной из скотобоек, обещавшей Адаму помочь сласти животных от смерти, но не выполнившей обещание; три скотобойки отождествляются с тремя придворными дамами Царицы Ночи. В центре сюжета – испытание героя, как в опере, – принца Томино. Адам не может ни спасти, ни выйти из реальности, ни умереть: он упрашивает убить его вместе с животными, но ему оставляют жизнь.

Упоминание оперы «Волшебная флейта» обращает к масонским идеям строительства земного мира, но в контексте изложения музыкального текста Моцарта, эти идеи предстают игровыми, завершая дискурс архитектурских идей современности. Эпизод жертвоприношения на бойне завершает сюжетную линию Адама, оставляя его в осознании невозможности как «неприсутствия», так и преодоления хаоса бытия.

Коллизия отцовства в её непосредственном воплощении, а не только в экзистенциальном переживании развёрнута в романе «Эрон» в изображении судьбы Франца Бюзинга. То, что в судьбе Адама прошло как частная ситуация – отказ от рождения ребёнка и последовавший разрыв с Леной – фабульно и психологически восполняется в истории отношений Нади Навратиловой и Франца Бюзинга: их встреча, любовь, переживание возникновения новой жизни и уход Франца от женщины, родившей ему дочь. Коллизия несостоявшегося отцовства Франца Бюзинга не выделяется автором в самостоятельную сюжетную коллизию, скорее, становится антитезой женского разрешения проблемы продолжения рода, права и состоятельности человека сотворить новую жизнь и быть ответственным за неё в огромном бытии. Мужскому сознанию, переживающему лишь абсурд своего присутствия в бытии, не находящему в нём опоры, традиционно представлено женское, не менее остро переживающее существование как «событие насилия», тем не менее в следовании природному закону выбирающее жизньтворение. Правда, женщина в этом романе Королёва не выдерживает груза ответственности за новую жизнь в отсутствии мужской, отцовской охранительной поддержки (преданная мужем и сестрой, Надя оказывается в психиатрической лечебнице, оставив дочь, как и закончивший жизнь самоубийством Франц). Тем не менее, Надя Навратилова становится в романе одним из центральных персонажей: ей одной (даже в системе женских персонажей) даётся миссия родить ребёнка, а бессилие матери защитить дитя вызывает аллюзии с судьбой евангелической Марии. Осуществив мужественный выход в реальность бытия, Надя в

состоянии сумасшествия, традиционно для мировой литературы, получает возможность понять трагическую сущность человеческой жизни и мира, не истину, а множество (тридцать) точек зрения на бытие.

Темы отцовства в романе делает значимым образ Франца Бюзинга, возлюбленного Нади Навратиловой, не только в психологическом аспекте, но преимущественно в аспекте философской интерпретации экзистенциальной проблемы, ибо Адам переживает экзистенциальную ответственность человека за бытие интуитивно, мифологизируя реальность, он менее герой-идеолог, более характер в первой части романа и персонаж-знак – во второй части.

Франц Бюзинг – немец, дитя культуры, что подчёркивается семантикой имени героя (Франц – др.-герм. «из племени франков»¹). Национальная идентификация важна социально-психологически: он противопоставляет себя русским, размышляет о поражении немцев во Второй мировой войне (одна из причин переодесвания Франца в горбуна – «попытка оскорблённого немца прибавить ещё хоть одного калеку к сонму местных уродов» [С. 255]). Национальное проявляется как генетически обусловленное рационалистическое мироощущение: Франц – философ, он занимает не только социально, но и ментально, пограничную, маргинальную позицию по отношению к реальности. Франц пишет диссертацию о философии Хайдеггера и зарабатывает деньги на жизнь, сторожа запущенный дом, где располагается андеграундная балетная студия Норы Мазо, хотя он сын богатых родителей, он отказывается от их денег, их страны: «его отец был из немцев Поволжья, а мать – тоже немка, но из настоящих фээргэшных» [С. 244]. Франц в 16 лет ушёл из материально благополучного дома «из самых страстных соображений души и не желал иметь с семьёй ничего общего» [С. 249]. Выбор России кажется парадоксальным, но он свидетельствует, что, в отличие от русских персонажей (провинциалов, бегущих в Москву как в место успеха, напротив, бегущих из Москвы в природный мнимый рай), Франц отправляется в Россию как место подлинно абсурдного, трагического бытия: Бюзинг сравнивает Россию с Левиафаном. В Книге Иова (40:20-41) Левиафан приводится как пример непостижимости для человеческого ума божественного творения. Сравнение России

¹ *Суперанская А. В.* Современный словарь личных имён: Сравнение. Происхождение. Написание. М.: Айрис-пресс, 2005. С. 228.

Левиафаном актуализирует, с одной стороны, семантику иррациональности, неподвластности мира человеческому пониманию, с другой стороны, создаёт образ мира, где властвуют хаотические силы. Таким образом, смена Францем реального пространства связана с поиском не иллюзорной гармонии и идеала, а первооснов реального мира и человека, с поиском «точки отсчёта».

Опора Франца на логическое осмысление действительности постоянно подчёркивается в тексте романа: «он был необычайно умен, от Франца исходила отчётливая интеллектуальная мужская сила ума и души» [С. 246]; монологи Бюзинга выстраиваются как философский спор с самим собой; рационалистически он интерпретирует беременность своей любимой женщины: «Рожай, — просто сказал Франц, сначала просто, но постепенно всё более и более увлекаясь её беременностью, к которой он отнёсся сейчас чисто по-немецки, как к приключению мысли» [С. 260].

Фамилия Бюзинг, определяя основную проблематику образа Франца, соотносима с семантикой глагола «büßen» - «искупать (вину); быть наказанным, поплатиться, пострадать; покаяться»¹. Сфера этих значений связана с этической проблемой отцовства, с проблемой претензий человека на равновеликость Богу в творении и ответственности за реальность. С другой стороны, фамилия Франца по звучанию соотносима с существительным «Büste» («женская грудь; бюст; манекен»²), что вводит проблему зависимости от тела, плоти, обращает к образу полового, пустого тела, «необжитого» человеком. Мотив полового тела, тела-манекена, сделанного из папье-маше, возникнет в видениях Нади во время её полёта с Ангелом, когда она представит детство Франца: разбитое стекло витрины магазина детских игрушек отсечёт ладошку Франца, и Надя увидит тело, сделанное из папье-маше. Мотив полового тела конкретизирован в размышлениях о теле не сотворённом, а развившемся из деления клетки, лишённой духа, подверженной лишь биологическим процессам. Мотив биологической клетки возникает в разговоре Адама с архитектором Ц., затем во внутреннем агоне Франца и, наконец, в видениях Нади (диалог с Ангелом).

¹ Немецко-русский словарь / Сост. Н. В. Глен-Шестакова и др. М., Русский язык, 1981. С. 34.

² Там же. С. 35.

Архитектор Ц. декларирует тотальную биологичность человека: человек не целостность, а «некое диффузное мерцающее облако на манер крабовидной туманности» [С. 230], суэта атомов, законы которой человеку не ясны: «Согласись, чтобы быть именно человеком, я должен полностью отвечать за то, что есть. А за ничто я не отвечаю» [С. 230]. Человеческая несостоятельность видится в случайности рождения, жизни как бесцельной трансформации материи: «обнаруживаю, что, оказывается, имею прямое отношение к вечности. Это она — она! — милый мой, вылупилась перед тобой в таком вот несимпатичном несвежем виде. Отрастила зачем-то зубы, губы, уши, волосы и дурачит всех нас» [С. 230].

Франц Бюзинг, размышляющий о сущности человека, рационалистически воспринимающий реальность, не подавлен телесностью, не утратил эротического отношения к живой жизни, к плоти. «Бюзинг показался Наде уродливым сатиром: низкий лоб, отчётливые надбровные дуги, тяжёлый чувственный рот, массивная челюсть. И на этом лице сатира — холодные берилловые глаза немца; тонкие нервные руки пианиста, прикованные к волосатому торсу» [С. 246]. Сравнение с сатиром подчёркивает склонность к сладострастию, но стремление к плотским проявлениям жизни не воспринимается как насилие телесности, для Франца это проявление разносторонности жизни: «Действительно, тело Надин он боготворил, и вообще сошёл от неё с ума. Целовал пальчики на ногах и обожал так пылко, что было не стыдно отдавать свою плоть нападениям ласки» [С. 248]. Тем не менее самотворящая плоть жизни ставит и Франца перед проблемой собственной значимости в бытии: глава о страсти Франца к Надиному телу называется «Лапа львицы». Франц представлен в поиске смысла персонального существования, в попытке преодолеть свою несостоятельность не только в социуме.

Одной из таких попыток становится переодевание Бюзинга в горбуна, сознательное погружение в телесное уродство. Сам Франц называет свой поступок «русской выходкой», мотивирует его чувством моральной вины перед несовершенным миром, стремлением преодолеть отстранённость от бытия, «собственную дистиллированность»: «Я в полном уме <...> Я просто не хочу быть эгоистом, Надин, я хочу почувствовать людей, тебя, этот город, как часть самого себя. Понять, что такое калечность на собственной шкуре. <...> Я же неуязвим, Надин.

Это ведь ужасное качество. Неуязвим – значит, потерян для жизни. Меня ничто не может коснуться. Сущее не протягивается даром дающего дления. Только так, да мерзко и стыдно, я могу почувствовать уязвимость – иначе незачем жить» [С. 252–253]. Переодевание Бюзинга – попытка ощутить своё телесное присутствие в бытии, если не дано осуществить это через приближение к смыслу. Представляя себя калекой, Франц усугубляет зависимость от телесности, уязвимость, смертность («В грязном шулерстве, в игре под уroda я чувствую свою смертность» [С. 253]), тем самым он проверяет значимость духовного самоопределения в уродстве существования.

Одной из возможностей преодоления бессмысленности существования становится для Франца отцовство, идеей которого он увлекается. В какой-то момент отцовство осознаётся как возможность продолжить себя, утвердить себя в мире: «он не знал, как к этому отнестись, но мысль о том, что ведь она беременна от него и одновременно им, принесла мужчине острое наслаждение» [С. 260]. Но экзистенциальное переживание отцовства не сводится к инстинкту самоутверждения, не отменяет проблемы смысла продолжения существования, сопричастности к житнетворению или к хаосу.

Франц и Надя по-разному переживают беременность Нади. Надя подчиняется физиологии, она стала меньше опускать своё тело: «чувства стали терять остроту, она перестала бояться, <...> ослаб слух, пальцы перестали обжигаться о горячий чайник» [С. 260]), так как она ощущает в себе новую жизнь: «Она – вчерашняя Навратилова – вдруг стала человеческой самкой, которая понесла» [С. 259]. Франц, чьё чувство отцовства не поддерживается телесными ощущениями, погружается в изучение трудов по физиологии и эмбриологии, пытаясь понять процесс зарождения жизни разумом.

В главке «Алое число» (из третьей главы первой части «Восход тельца») повествование о событии реальности смещается в воспроизведение подсознания Нади и мыслительного процесса у Франца. Читая немецкие труды по эмбриологии, он в деталях восстанавливает процесс зарождения жизни из клетки, мифологизируя этот процесс, выходя из событийного реального времени в бытийное, отождествляя процесс в человеческом организме с космотворением. В таком контексте беременность Нади обостряет ощущение Францем своей персональной ущербности и несостоятельности. Надя чувствует раздвоение Бюзинга

на дневного и ночного. Дневной Франц остро ощущает свою неполноценность, полагая, что женщина ближе к пониманию смысла бытия, ей дано «присутствовать» в жизни, а идея Космоса ей чужда. Только ночью Франц преодолевает чувство бытийной ненужности, овладевая женщиной, подчиняя её своей власти: «Бюзинг лежит в темноте чему-то усмехаясь. <...> немец чувствует себя сейчас умственным Сотисом, озаряющим эту тёмную местность светом прозрения, богом Птахом с головой узконосого ибиса, воплотившимся в фаллос, чтобы вспахать чёрную косматую илистую почву нильской долины» [С. 251]. Ночной человек возвращается к архаическому мироощущению, уходя из космоса в пространство своего тела. Дневной – ищет иного, помимо биологического, смысла своего существования в равнодушном хаосе материальных преобразований и не справляется с осознанием несоответственности бытию.

Франц оставляет женщину, давшую его продолжение, ненадолго вступив в связь с сестрой Нади, Любой. Фабула измены не прописана в романе, но ситуация важна для понимания самоубийства Франца. Причина самоубийства – не раскаяние за неэтическое поведение, она лежит в ментальной сфере. Бегство от Нади, не подтвердившей состоятельность мужчины как отца ребёнка, но лишь обострившей чувство биологической ненужности, может быть объяснено тем, что Люба, ставшая валютной проституткой в Москве, телесность использует как возможность сиюминутных наслаждений (подобное отношение присуще Ц., Антону и другим сладострастникам), как способ материального обустройства жизненного пространства. Люба подтверждает Бюзингу жестокую правду жизни как биологического процесса, но смириться с этим мыслящий человек не смог.

Сцена самоубийства Франца открывается Наде как маскарад: «Вид его был отвратителен: выбеленное лицо с потеками грима, размалёванные губы, на лбу алело ругательство, на веках наложены наглые тени, часть головы выбрита, а волосы склеены в гребень. Он был гол, если не считать короткой женской рубашки, под которую был надет злосчастный «фальшивый горб» [С. 464]. Самоубийство обставлено как протест против тела, как унижение плоти, «клеточности», не позволяющих выпасть из тела-манекена в вечность, в том числе продлить себя в другом.

Все персонажи романа испытывают экзистенциальное презрение к своей телесности. Антон размышляет о том, что грех изначально

связан с телесностью, так как телу самим его устройством дано право на извращение: «если и это позволено телу, его анатомией позволено, и больше того это якобы извращение вознаграждается чувством восторга и насыщения, <...> в чём тогда здесь грех человеческий?» [С. 291]. Идея презрения к телу и полу высказывается Норой Мазо, которая ставит балет о бунте ангелов против бесполовости: «А разве пол – это не человекоульство? Следует, что мы обречены грешить. Сначала грешить, затем в муках рожать в наказание» [С. 246]. Идея греховности тела связывается с идеей абсурдности бессмысленности рождения детей. Рождение обрекает на участие в бессмысленном круге воспроизведения новых форм жизни, в творении хаоса (в конкретном дискурсе это воплощено в образе советского абортария, потрясшего Надю в год её работы на фабрике). Даже подчинившись природным процессам в своём организме, Надя не забывает, что, рождая, она обрекает ребёнка на смерть: «И она одна будет виновата в смерти дочери или сына, потому что однажды родила» [С. 261].

Тем не менее, именно женщина в романе наделена способностью не противостоять, а следовать непостижимым законам телесно-материальной реальности вопреки хрупкости не только феноменам реальности, но и самой реальности в масштабах космического бытия. Заключительная глава романа – «Берег скитальца» вводит, казалось бы, параллельное земным событиям событие – полёт космического корабля «Вояджер» к дальним галактикам. Корабль обречён на скитания в Космосе без возможности вернуться на Землю, неясность дальнейшей судьбы «Вояджера» во многом обесмысливает его запуск, но человечество подаёт бездне космоса сигнал о своём существовании. Рождающая ребёнка без надежды женщина совершает не только инстинктивный акт, но экзистенциальный бунт против обесмысленности человеческого существования. Наде в главе «Тридцать ангельски взглядов» дано посмотреть на мир с разных точек зрения, увидеть многоликость мира, не отрекаясь от материнства. Важно для авторской концепции, что происходит это в помрачённом, то есть скрывшемся от реальности, сознании: в реальности и Надя не справляется с миссией материнства, которое не сводится к акту рождения.

События главы «Тридцать ангельских взглядов» – продукт изменённого сознания Нади, находящейся в психиатрической больнице. В главе присутствует выход в реальность (упоминается точное время про-

исходящих событий (1988 год), сценки городского быта при перемещении по Москве), но кажущееся жизнеподобие постоянно нарушается (врач превращается в карлика; больной на кровати – в Ангела).

Событие этой главы – странствие Нади вслед за Ангелом в метафизическом пространстве, где сливаются времена. Открывшийся с разных точек зрения мир дан как постоянная трансформация форм жизни, у которой нет однозначных характеристик и состояний: Ангел – это и вестник тьмы, но и «седьмой вестник света»; Надя предстаёт то пациенткой клиники, то случайно зашедшей посетительницей. Ангел – вестник, носитель высшего знания, но это знание, полемическое сакральной версии Творца (И это хорошо). Ангел – это возможность обретения позиции над Тут-бытием, над ситуацией, позиция эта приближает к трагическому сознанию. Путешествие Нади и Ангела композиционно и содержательно делится на две фазы: в главке «Ангел» открывается посланцем сущность мира, проблема божественного присутствия в нём; в главке «Бегство» Ангел рассказывает о сущности чело- века и даёт Наде возможность взглянуть на её собственную жизнь.

Ангел отказывает миру в высшей цели и смысле, представляя абсурд бытия как результат игры Бога-ребёнка: «Вечность – есть играющее дитя, которое бросает кости. Царство над миром принадлежит ребёнку, но это вовсе не значит, что нет ни Справедливости, ни Проведения, ни Воздаяния, ни Страшного суда» [С. 455]. Человек же слишком серьёзно ищет смысл своего существования в бытии, не принимая того, что жизнь – это движение к смерти, после которой появится новая жизнь: «геометрический палец Бога ... рисует на ткани смерти контуры новой жизни», и «гарантия бессмертия, это вечное восстание из ничто, делает человеческую жизнь чем-то вроде бытия понарошку, и это понарошку и есть суть Божественной игры» [С. 455]. Подобное представление обесценивает инстинкт продолжения рода, закон живой материи. Смыслом жизни человека, как и продолжения рода, является, по Ангелу, лишь участие в этой бесконечной игре, в трансформации форм жизни: «Важно не знать, а участвовать в сотворении мира, вот почему мысли отказано понимать до конца» [С. 457]. С этой точки зрения, человек, рождая новую жизнь, подтверждает свою сопричастность бытию, осуществляя её реальную бесконечную жизнь.

Вечность, такая, как она представляется Ангелом, – не статична (вечный бег бога Эрона), метаморфозы, осуществление –

противостояние вечной же космической безграничности-пустоты. Бегство признаётся не как уход, а как способ существования, сам себе становящийся целью: «то, частью чего ты являешься, охвачено единым смыслом, общим чувством, общим стремлением. Оно почти божество. Наконец, у вещества есть единая цель. Бегство! <...> Имя того вещества Эрон, что означает – бегущий на край времени Иисуса» [С. 468]. «Поэтому Творец и умалён в играющее дитя, чтобы сказал Ангел, чтобы мир был божественно ребячлив, уязвим и абсурден, только так он может оставаться живым неправильным и несправедливым» [С. 459].

Взгляд на человека Ангел выстраивает исходя из ситуации XX века, обозначившей кардинальное изменение отношений человека и мира. Вторую половину XX века автор обозначает как «время имени Мандельброта», математика, открывшего четвёртое измерение мира и предложившего понятие «фрактал» (от лат. «fractus» – дробный, нецелый). Наука, открывшая дробность мира, размытость его контуров (одна из главных характеристик фрактала)¹, определила глобальные изменения в картине мира и в духовном состоянии человека: мир и человек потеряли завершённость, исчезло ощущение границ, оформленности, обесмыслилось существование человека как завершённости во времени и пространстве: «лет пятнадцать назад уютная банальность человека внезапно закончилась – он стал космическим, homo космикус. <...> В средние века, моё любимое время, человек был сам по себе и кончался сразу там, где кончались его пальцы, волосы, ногти. <...> В последние годы человек устремился к человеку и из десятков касаний на светотные рождается нечто нечеловеческое, или почти что нечеловеческое, нечто диффузно-космическое, скорее, очеловеченное вещество, чем существо» [С. 467].

В версии Ангела, новое состояние мира рождает в человеке отчаяние от осознания бессмысленности не только индивидуального, но и родового существования: «Я понимаю, как невесело терять свою суверенность. Жить жизнью молодой прекрасной московской женщины и вдруг узнать, что ты всего лишь часть вещества, цели и суть которого не имеют к тебе никакого отношения» [С. 467]. Человек должен смириться с потерей суверенности, принять происходящее как проявление божественной или природной игры. В этом смысле любое желание

¹ Воронов В.К. Современная физика. М.: КомКнига, 2005. С. 214.

человека заявить о своём существовании, наполнить его смыслом – рождение ребёнка, отправление сигналов в Космос («Вояджер») – обречено на неудачу, на отсутствие финала, результата, смысла. Но абсурдное присутствие в бытии спасает человека от самоуничтожения и сумасшествия, даёт временный смысл и силы.

Роман заканчивается перечислением феноменов жизни, уносимых «Вояджером» в бесконечность звуков, записанных на медном граммофонном диске: «раскат грома, кваканье лягушки, плач новорождённого, звук поцелуя, блеяние Вифлеемских ягнят, восклицания пастухов, топот коней <...>» [С. 475]. В версии Аггела, это случайные Дары бытия, которые «озвучивает», то есть наделяет смыслом сам человек: «вкус не в даре. А в человеке. Вода жизни не имеет ни запаха, ни вкуса, ни цвета, ни тяжести, ни стоимости. Человек приговаривает её к цене» [С. 463]. Аггел учит умению ценить абсурдные проявления жизни, трактуя их как сопротивление бесцельному хаосу, в который вовлечён человек.

Тема ценности Даров жизни проходит через роман, особенно явно в сюжетах тех героев, которые наделены сочувствием и состраданием к жестокому насилию существования. Так, Наде и Адаму дано ощущение красоты природного мира, сочувствие страданию других феноменов жизни. Навеща соседку по общежитию в безобразной больнице, Надя замечает множество объятий: «Солдатик шёл по коридору, обнимая девушку. Обнявшись, сутуло стояли у окна мать и дочь – обе в слезах... объятиями жертвы спасались от неистовой злобы и ненависти абортария к больным» [С. 210]. В больном сознании, воображающем мистический полёт с Аггелом над планетой людей, Надя возвращается в реальность при встрече с чужим страданием или, напротив, при встрече с банальным проявлением чуда жизни: «Как прекрасна банальная жизнь! – Надя с блаженством слушала гневный шум машин, бегущих по Манежной площади, болтовню двух проституток за соседним столиком, с детским упоением разглядывала, как в сердцевине надкушенного яблока чернеют остренькие яблочные косточки» [С. 460]. Звуки бытия, очищенные от материи, напротив, дают возможность возвыситься над материей к духу. В романе героини воспаряют над Тут-бытием, погружаясь в «природную музыку» – пение птиц, звуки природы – и музыку, созданную самим человеком.

Символическое преодоление трагедии бытия не способно стать более значимым разрешением коллизии несостоявшегося отцовства,

нежели фабульная демонстрация ситуаций отказа от отцовства, невозможности исполнить миссию защиты жизни ребёнка. Уязвимость собственного существования даёт героям романа осознание, что становясь творцом жизни, человека не продолжает себя, а обрекает на страдание и гибель новую жизнь. Разный выбор отказа от отцовства – уход в несуществование, гедонизм, сострадание – завершается поражением героев романа. Королёв не выстраивает иерархию этического существования, он зафиксировал прежде всего кризис человеческой этики в новом мироощущении XX века.