

Александр Белых

Феноменологический синематограф



о творчестве Николая Кононова

Александр Евгеньевич Белых Феноменологический кинематограф. О прозе и поэзии Николая Кононова

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=11961614

*Феноменологический кинематограф. О творчестве Николая Кононова /
Белых А. Е.: Алетейя; Санкт-Петербург; 2015
ISBN 978-5-90670-591-4*

Аннотация

В книгу Александра Белых вошли два эссеистических сочинения о творчестве поэта и прозаика Николая Кононова. Эти два имени символически связывают разрывающуюся ткань пограничного бытия русской литературы, оказавшейся в анклавах русского пространства эпохи перемен. Исследуя вещество поэзии и прозы, автор делает попытку обнаружить связь образов с ключевыми идеями и понятиями художественно-философского мирозерцания Николая Кононова в их непрерывном единстве и развитии на протяжении всего творческого пути – от первой поэтической книги «Орешник» (1987) до романа «Фланёр» (2009). Центром повествования А. Белых является роман «Фланёр». Идея времени, обладающая двойным бытием – исчезновения и воскрешения образов возлюбленных –

пронизывает и опоясывает весь корпус произведений писателя, откликающихся на образцы европейской литературы.

Содержание

Феноменологический синематограф	5
1. «Пласты нежности, воздушности, веры...»	6
2. «Отчего прикосновение горит огнём попятным»	26
3. Ослеплённый светом, или «Незапный мрак»	35
4. «Свечение завершенности»	41
5. «Мушиный галлюциноз»	45
6. Собор эфемерностей, или «Торжество мгновенного»	53
7. «Я лишь случай моего тела»	59
Конец ознакомительного фрагмента.	60

Александр Белых Феноменологический синематограф. О творчестве Николая Кононова

Феноменологический синематограф О романе «Фланер»

*О милых спутниках, которые наш свет
Своим сопутствием для нас животворили,
Не говори с тоской: их нет;
Но с благодарностию: были.*

В. А. Жуковский

*Какие б чувства ни таились
Тогда во мне – теперь их нет:
Они прошли иль изменились...*

1. «Пласты нежности, воздушности, веры...»

Мой поход начну издалека, с глубокого тыла, с разведки без боя, с литературной топографии, а не с фронтовой линии романа. Если уж спустился в лабиринты времени «другой памяти», неотделимой от «идеи смерти», то лучше бы не лезть на рожон, а хватать быка-Минотавра за хвост, поджигающего нас всечасно за каждой душистой травинкой, словно кузнечика. О храбрость! Не оставь нас, мужество!

Идея смерти у Николая Кононова, вокруг которой кристаллизуются его тексты, сначала помещается в раствор детских воспоминаний («Похороны кузнечика»), а потом в раствор юношески-взрослых воспоминаний («Фланёр»). И феноменологический, и культурологический, и алхимический состав растворов воспоминаний этих двух произведений будет разным, а также разным будет фермент любви. Отсюда будет различна музыкальная структура двух произведений.

«Память стала похожа на работу маниакального сосредоточенного систематизатора, разбирающего все по признаку тления, гниения и увядания, заносящая все-все это на одинаковые, лежащие в одном ящике каталожные карточки со-

мнительной любви, перегоревшей вины, сублимированной жалости, изжитого сострадания» («Похороны кузнечика»).

Если текст уподобляется работе памяти, которая, кстати, подрывает авторский у(за)мысел, то художественный текст способен создавать всё новые и новые синапсы ассоциативных связей, непредугаданные автором, но возникающие в воображении читателя. Три типа дискурса различал Ролан Барт: научный, критический и читательский. Опираясь на последний, не исключаяющий воображения, я всё-таки пытаюсь удерживать этот инструмент в рамках литературной критики.

* * *

...Вот поэтому перечитывать роман «Фланёр» можно с любой страницы, фрагментарно: выхватить взглядом фразу, а то и развёрнутую сентенцию, к которой склонен наблюдательный и педантичный, с острым жалом ум Николая Кононова, например, в духе «Опытов» Монтеня, ну, вроде вот этой, беру наугад: «Смерть – не только избавление от смерти, она – избавление от всех зол. Это – надёжная гавань, которой никогда не надо бояться и к которой часто следует стремиться...»-вот взять образ, метафору, идею, положить под язык и гонять во рту, словно стих, пока не истает до тонкого смыслового ощущения, пока не растворится, как растворился в конце концов его герой-повествователь в русском мета-

физическом пространстве, где-то за пределами восточного берега русского Нила – то есть Волги, как величает великую реку Николай Кононов вслед за Василием Розановым...

Как-то само собой получилось, что эти два имени встали рядом в моей строке, и, видимо, не случайно, ибо необходимо также упомянуть книгу «Люди лунного света. Метафизика христианства» (1913). Этот тип людей, сентиментальных селенитов, изгоев советского политического быта, он исследует изнутри их чувственного опыта, пугающего и отпугивающего некоторых отечественных критиков, как будто не знающих ничего ужаснее среди современных ужасов перманентной социальной катастрофы в этом подлунном мире, чем ужасная мужская амбивалентная сексуальность. Н. Кононова влекут грозовые перевалы сексуальных фобий, он идет на рожон, имея целью снять табу с проклятушей темы мужской телесности. От «апофеоза эпидермиса» – через «мягкую аниму» – к торжеству духа! Вот этический вектор его идей.

Критиков могут возмущать даже чувственные рассказы Шахразады «Об Абу-Новасе и трёх юношах», «О Везире Берд-Ад-Дине» и др., которые, по счастью, были доступны ещё советским школьникам. Ведь не запрещали им прогуливаться в персидском розарии Абу Мухаммад Муслих ад-Дин ибн Абд Аллах Саади Ширази, читая в тени платанов, дубов и бузины книгу «Гулистан», если не на арабском, то в переводе Рустама Алиева и Анатолия Старостина:

«Помню я, в минувшие дни мы с моим другом жили в согласье, словно два ореха в одной скорлупе. Как-то нам пришлось разлучиться. Через некоторое время друг мой возвратился и стал укорять меня: — За это время ты не послал мне ни одного гонца! Я ответил: — Мне было бы завидно, если бы взгляд гонца светом твоей красоты был озарен, когда я был ее лишен! — ответил я». (Глава пятая. О любви и молодости. Москва, Государственное издательство художественной литературы, 1957) Не этой ли новеллой, или похожей, в чем-либо переложении, вдохновился Пушкин, когда написал стихи «Подражание арабскому»:

«Отрок милый, отрок нежный,/ Не стыдись, навек ты мой;/ Тот же в нас огонь мятежный,/ Жизнью мы живем одной./ Не боюсь я насмешек:/ Мы сдвоились меж собой,/ Мы точь в точь двойной орешек/ Под единой скорлупой». (1835)

Н. Кононов сказывает свой западнославянский эпос, роман-эрос, обрамляя сюжет «любовного дискурса» в конкретный исторический период, теперь уже проклятый и проклинаемый. Орнаментальный стиль повествования сближает с арабскими эротическими сказаниями не смыкающей глаз невольницы Шахразады. Над «вежливым грехом» остроумно посмеивался Александр Пушкин в послании «К Вигелю», и всего только. Упомяну также его стихотворение «Из Гафиза», посвящённое

Фаргат-Беку, воину из мусульманского конного полка русской армии, чей портрет мы можем созерцать в собрании со-

чинений поэта. Этим стихотворным заклинанием от смерти, пронизанным трепетной мужской эротикой, мог бы провозжать на фронт своего польского возлюбленного повествователь кононовского романа, знай он в тот период русский язык и литературу.

«Не пленяйся бранной славой,/ О красавец молодой!/ Не бросайся в бой кровавый/ С карабахской толпой!/ Знаю: смерть тебя не встретит;/ Азраил, среди мечей,/ Красоту твою заметит – / И пощада будет ей!/ Но боюсь: среди сражений/ Ты утратишь навсегда/ Скромность робкую движений,/Прелесть неги и стыда!»

Ну ладно, культурологический background эпатажной темы обрисовали достаточно, и хватит, не в ней дело, не в этом суть. Не влечение к смерти, а воскрешение из памяти возлюбленного образа польского офицера Тадеуша Гремыка, бесследно исчезнувшего в героико-патриотических боях за аннексию чехословацкой области Тешин в октябре 1938 года, стало лейтмотивом этого континуального эссеистического повествования, охватывающего целое десятилетие середины двадцатого века. И хотя роман заканчивается 8 октября 1948 года, что отмечено вкладышем отрывного календаря, некоторые детали (сравнение лица Тадеуша Г. с алтайским лицом актёра Василия Шукшина) свидетельствуют, что само повествование возобновилось примерно в шестидесятые годы. И сколько-то времени ещё корректировалось. То есть герой выжил, выжил, как говорит автор, «без Спасите-

ля», хоть исчез где-то в дальневосточных таежных дебрях.

Именно отсюда, из этой географической таёжной абстракции, отягощённой историческими и метафизическими страхами мужественных людей среднерусской равнины, устремлённых взором в сторону оксидентального заката, мне видится, что эта история со счастливым исходом, иначе бы не было этой добротной исповеди, не отягощенной редакторскими заботами и издательскими сроками. Эта исповедь построена на внутреннем диалоге с исчезнувшим возлюбленным. Чьи исповеди еще приходят нам на ум? А хотите, предложу «Утешение философией» Бозция, исповеди христианина перед лицом смертной казни? Большие литературные объекты, как планеты, вступают во взаимодействие друг с другом помимо воли и замысла автора. Так взаимодействуют идеи.

...И вот, как антитеза к выше процитированному Монтеню, звучит у Н. Кононова фраза: «Прошрое можно развернуть, как протокол, – только точность и точность, ничего лишнего не будет в пристальном деле воссоздания моего любовного трепета. Все вещества, что исчезли, не могут быть изъяты из моей памяти оттого, что именно она и есть жизнь вечная». Отсюда, кстати, частотное слово «буквально» во всякой прозе Н. Кононова, стремящегося к чувственно-зрительному предельному трепетному буквализму, к этому «интеллектуальному флогистону», что сродни влечению средневекового алхимика к огненной субстанции вещества.

«...Ялюбил в нём — ни мужчину, ни женщину, а простое вещество своей страсти, которой был в самом деле обуян», — говорит безымянный Фланёр, но, с другой стороны, возлюбленный для него «как ноумен, как культурное событие».

Это, кстати, похоже на ситуацию у Лоренса Стерна, когда его чувствительнейший путешественник Йорик говорит, что он «чувствует благородные радости и благородные тревоги за пределами своей личности». Внутри авторского «я» проведена незримая граница (рампа, занавес, кулиса) между повествователем и автором. «Буквальное» превращает Н. Кононова в «несносного наблюдателя», как выразился Пушкин в отношении английского писателя: «Стерн говорит, что живейшее из наших наслаждений кончится содроганием почти болезненным. Несносный наблюдатель! [Зачем было это говорить?] знал бы про себя; многие [б] того не заметили б».

Каких только авторов не вовлёл роман Н. Кононова в свою орбиту — от античных до современных! Они щебечут между собой, как цикады в сонной августовской траве. Многие критики проявили изрядную эрудицию в выявлении цитаций. К их списку я бы добавил неоконченный роман английского юмориста Лоренса Стерна «Sentimental journey through France and Italy» (Лондон, 1768). Мне кажется, что этот авантюрный роман в некотором смысле спародирован Н. Кононовым, вольно или невольно (в силу принадлежности к отечественной традиции, в оборот которой было вовлечено это ценное Пушкиным произведение). Спутником рассказчика,

англичанина Йорика (пародийный шекспировский Йорик), стал француз по имени Ла Флёр, вдруг рифмующийся с именем Фланёр. Этой анаграммы недостаточно, чтобы говорить об аналогии. Возможно, это такой литературный юмор.

Если помнить, что роман «Евгений Онегин» получал от критики упрёки именно за «наросы к рассказу, по примеру блаженной памяти Стерна» («Атеней», 1828 г., февраль, № 4), то нельзя не указать в связи с этими литературными произведениями также на излюбленный Н. Кононовым этот приём отступлений и замедлений – «ретардаций и экфрасисов». Именно это формирует художественно-мировоззренческую модель «Фланёра», из них выстраивается муравейник романа. Представьте роман «Война и мир», состоящий из одних толстовских отступлений, который школьники обычно пролистывают. К числу задержек и замедлений относятся также многочисленные пространные сноски – они словно бы пускают корни, создают корневую систему романа, укореняют его в потаённых муравьиных норах и тропях.

Кстати, одна из таких сносок посвящена Онегину как персонажу в опере Чайковского. «Его надо петь на такой специальной ноте „прохлады“. Он, Онегин, ведь ничего не хочет, даже покоя...» При всей трепетности к автобиографическому материалу в интонации романа мы слышим именно эту «онегинскую» прохладцу и иронию, в которую укутывается «сентиментальное», если даже оно мнимое, но сознание хватается за эту мнимость из страха потерять не столько чув-

ство, сколько само себя. «Мнимость» – особенная категория «реального» в романе, как и феномен или вещь.

Думаю, что этот приём замедления призван несколько «охладить» саму страсть воспоминания об объекте вожделения, как бы окуная его в холодный лунный сумеречный свет «эстетики отчуждения», в основании которого будет лежать «чувство чувства отсутствия», запримеченное в «Похоронах кузнечика»: «...ведь тогда для меня исчезло все из самого необходимого: прочность, ворсистость, упругость. Это отсутствие оказалось главенствующим и тиранило меня усердно, беспрерывно и бестрепетно».

Пушкин тоже недвусмысленно упоминает Стерна в своих комментариях ко второй главе «Евгения Онегина». Пародийный персонаж Стерна называет себя «тем самым шекспировским Йориком», а повествователь Кононова, некто N., вынужден выдавать себя за другого человека, живя по документам одного убиенного поволжского немца. Это важный психологический момент, который нельзя не учитывать, чтобы понимать психологию романа. Ибо он живёт не как все живые, а продолжает жизнь сразу за двух мёртвых – во-первых, за возлюбленного Тадеуша (пропавшего без вести) и, во-вторых, за «того парня» по отчеству Арнольдович. До конца романа мы не узнаем ни подлинного имени повествователя, ни его полного поддельного имени.

В сопровождении двух мёртвых живет наш повествователь в советской стране... И хотя формальных свидетельств

смерти (похоронок) Тадеуша нет, внутренний диалог с ним продолжается на протяжении десятилетий, словно из «по ту сторону жизни», оттуда, куда сплавляют мёртвых. Что тут следует вспомнить любопытствующему читателю- не «Книгу мёртвых» ли, не божественного Озириса ли? Напрасно, что ли, автор отправил своего героя к берегам русского Нила! И неслучайно ведь он поселяется в доме патологоанатома. Мы знаем, что творили египетские жрецы с телами мёртвых...

Да, герой-повествователь исчезает, а тот, кого он воскрешает в памяти, занимает его место в читательском восприятии. При всей конкретности и вещественной осязаемости и обонянии реальности, наполненной всякими запахами, повествование помещено и в условную историческую канву, и в условное географическое пространство. Образы воспоминаний не подменяют реальность как таковую, просто реальность уходит в грунтовку картины, которую тщательно пишет Н. Кононов. Реальность будто сглатывает героя, всех обитателей романа, читателя. Герой исчезает в чреве реальности, как Иона в чреве кита.

Реальность мертва, живо только воспоминание, воскрешающее реальность «убегающего животного времени» (из «Критики цвета»). Чтобы расчленить эту реальность, необходим аналитический инструментарий патологоанатома, который неслучайно появляется на пути героя, спасая его от вероятной гибели. Быть может, кононовское слово под нашим языком как-то подсластит или утешит наше смертное

пребывание в метафорическом чреве кита-реальности, пока мы, погруженные в чтение романа, блуждаем в лабиринте эротического розария мужского рода.

Поскольку Фланёр имеет польское происхождение, то очевидно, что мы имеем дело с псевдо-польским текстом, который, предполагаю, переложил Николай Кононов на изысканный русский язык. «Изысканный» не означает стилистически «зализанный». Напротив, стиль как бы взъерошен. А прохладца в стиле лишь усиливает это впечатление. Иначе говоря, польская литература обогатилась русским романом. Поздравляем её за это чудесное приобретение. Подозреваю, что сам польский подлинник был создан где-то на островке безбрежного моря дальневосточной тайги, в одном из тех урочищ, куда я удалился этим летом, чтобы погрузиться в чтение. Чувствую, что этот роман в польском исполнении звучал бы гомеровскими гекзаметрами.

Сюжетная канва романа «Фланёр» вскользь напоминает о горестной утрате Ахиллесом своего возлюбленного товарища по воинской доблести Патрокла. Если так, то кто же будет в этом романе человекоподобным, «обладающим двойственной природой» кентавром Хироном, учителем и наставником, на спине которого восседал юный Ахиллес и любовно трепал его загривок? Конечно, у романа «Фланёр», омытого автором вечными волжскими водами, как и у Ахиллеса, осталась своя уязвимая «пята», тронутая временем и тлением. Вот это самое уязвимое место, голень или пята, куда убе-

гает в страхе душа человека, пята, за которую Николай Кононов окунал в Волге своё литературное детище, ноет и ноет, давая повод для рефлексии о смерти и времени.

Роман оставляет ощущение эпического замысла и размаха, хоть и написанного скрупулёзными муравьиными «стёжками-дорожками», словно автор брал уроки мастерства у Пенелопы, ткущей саван для возлюбленного Одиссея. Так пишутся стихи, поэмы. Страницы романа, каждая его глава подобны отдельной шпалере во всю стену или на заднике сцены. Рассматривать их нужно вблизи, следя за «стёжкой», и вдали, следя за линией рисунка.

Читая роман, мы как бы входим в театральное здание, где давно закончилась драма, отзвучала музыка, умолкли голоса актёров, одни навсегда, другие до следующего представления. Только герой собственной драмы отчуждённо блуждает по опустевшей сцене, слыша свои шаги, вспоминая эпизоды и реплики давно сыгранной пьесы, разглядывая картины и пыльные театральные реквизиты, бутафорию. Отсюда излюбленный античными авторами прием экфрасиса.

Прежде я говорил, что некоторые стихи Н. Кононова из книги «Пловец» (1992) оставляют впечатление эскиза большого или малого прозаического произведения, и вот вам эпос, выросший на непаханой и неполотой границе стиха и прозы. Есть несколько объяснений, почему героем выбран поляк.

Во-первых, возлюбленный Тадеуш («мой Тадзю») в неко-

тором роде является литературным коррелятом польского мальчика Тадзио из повести Томаса Манна «Смерть в Венеции». Во-вторых, сам автор, католического вероисповедания, в одной беседе называл Польшу «моей внутренней границей» его отрочески-юношеских лет. В-третьих, имеется ещё одна косвенная отдалённая литературная аллюзия, связанная с именем Михаила Кузмина и его литературным другом Юрием Юркуном, чья биография неотделима от польского наречья. Он был расстрелян 21 сентября 1938 году по делу ленинградских писателей, то есть время трагедии пропавшего без вести Тадеуша и писателя Юркуна почти совпадает.

В этом смысле Н. Кононов, то есть его «чистое лингвистическое я», играет в рамках «эстетики отчуждения» на заброшенной кузминской лире. Он проливает воображаемые «кузминские» слёзы по себе самому, по своей телесности, по своей интимной утрате, когда игра воображения оспаривает память. В эссеистическом повествовании Николая Кононова вся метафизика души-странницы, полагаю, восходит к одной дневниковой записи Михаила Кузмина и во многом объясняет его замысел. В эпиграф романа вынесено предсмертное стихотворение римского императора Адриана «*Animula, vagula, blandula...*», которое цитируется в дневнике 1934 года от 5 октября.

«Психея. Перебирая книги, я вынул «*Psyche*» Эрвина Роде. Только прочесть оглавление- и, господи, какие пласты

нежности, воздушности, веры- поднялись, чем-то временно забытые. Время от времени эту книгу надо обязательно перечитывать. Культ души. Белый остров Ахилла. Острова блаженных, Психея, душенька. *Animula, vagula, blandula*, которую провожал император Адриан. Зачем же я пришёл к какой-то японской чёрной дыре? Да не будет. Не потому, что я теперь относительно здоров, а придёт болезнь, и опять всё забуду. Совершенно шиворот-навыворот тому, что пишется в душеспасительных повестях. Ужасно я не душеспасительный человек. *Animula, vagula, blandula,/ Hospes comesque corporis/ Quae nunc abitus in loca/ Palladula, rigida, nudula/ Ne cut soles dabis iocos.* Да, бледное, болотистое, головатенькое существование, но существование. Она радужная, трепещущая, лёгкая, ласковая и неустойчивая. Мне нужно Эрвина Роде читать вместо апостола Павла».

В литературной судьбе самого повествователя N. в романе «Фланёр» также очень сильно прослеживается драматическая судьба забытого поэта Андрея Николева (1895–1968). Под этим псевдонимом скрывается имя Андрея Николаевича Егунова, знакомого мне по переводам Платона, именно его перевод приходилось цитировать в романе Юкио Мисима «Запретные цвета», посвящённого теме мужской сексуальности в самурайском сословии.

В поздних дневниках Михаила Кузмина («Жизнь под льдом», «1934») это имя занимает приметное место. Известен скрипт Кузмина на книге «Нездешние вечера»: «Мило-

му Андрюше Егунову, который так дружески и значительно для меня возник посредине (уж не середине, а три четверти) моей жизненной дороги и, надеюсь, не улетучится из нее. Нежно любящий его М. Кузмин. Июль 1930».

Кроме прочего, возникшая ассоциация с Ахиллом и Патроком также должна скорее указывать именно на Андрея Егунова как автора монографии «Гомер в русских переводах XVIII–XIX веков». С ним, с его литературной судьбой, вообще многое связано в замысле «Фланёра», призванного отстоять понятие «петербургского текста», произрастающего на амбивалентной пограничной зоне между жанрами. Это и «Петербург» Андрея Белого, и «Плавающие и путешествующие» Михаила Кузмина, и «Город Эн» Леонида Добычина, и сатиры Константина Вагинова. К их числу автор относит роман Андрея Николева «По ту стороны Тулы» (Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1931).

Один персонаж, патологоанатом, под инициалами В. А., рассказывает Фланёру о своём знакомстве с Андреем Николевым. «Это про меня написано, я ведь Колька, Колька – это я», – восклицает В. А. по поводу неполно цитируемого им стихотворения.

Колю я на балконе сахар,
вспоминаю Кольку и уста.
Да, сахарны. Колюб не Кóлю – сахар.
Такой, как он, едва ли один из ста,
теней и света обреченный знахарь

и провозвестник окрыленных воль.
Гол, как сокол, нисходит месяц в дол
и бражничают там, желанный —
далеко колкий Колька, это странно.

1936

Я думаю, что через уста своего персонажа В. А., который может быть как реальным знакомцем Андрея Егунова (Николева), так и мистифицированным, Николай Кононов признаётся не столько в любви к этому поэту, что очевидно, сколько выдаёт один из потайных ключиков к «Фланёру». Безымянный повествователь в романе «Фланёр» – сложно-составная, «удвоенная» фигура, наделённая авторской интонацией. N. – это не столько персонаж, сколько фигура речи, маска, способ повествования. Инструмент, через который извлекаются звуки, авторский логос, преодолевающий социальные и метафизические фобии. Кроме того, N. – это и математический символ, абстракция мышления, наполненная чувственным содержанием авторского присутствия, его личностного сюжета, помещённого в другой исторический контекст, а также в контекст чужой биографии. Как видим, генеалогия персонажа довольно сложная.

В стране советов я живу,
так посоветуйте же мне,
как миновать мне наяву
осуществленное во сне?

Как мне предметы очертить
и знать, что я, а что не я —
плохой путеводитель нить,
бесплотная, как линия.

Н. — как «путеводитель», как «бесплотная линия», разделяющая автора и его повествование. Одной рукой Н. Кононов приближает к себе текст, а другой отодвигает. «Сентиментальное» разбавляется «метафизическим скепсисом».

В тот день, когда меня не станет,
ты утром встанешь и умоешься,
в прозрачной комнате удвоишься
среди пейзажа воздуха и стен:
моей души здесь завалилось зданье,
есть лень и свежесть, нет воспоминанья.

* * *

Роман о высвобождении души из «чёрной дыры» небытия, почему-то названной Кузминым «японской», то есть из дыры забвения. В этом пафос. «Вся его речь свидетельствовала о другой памяти, о памяти любви с ее суммарными, невыразимыми в обычных словах ощущениями». Идея воспоминания как инструмента воскрешения входит в арсенал многих идей этого романа, среди которых выделяется идея

времени, о котором сказано: «Пустое невозделанное время, но оно заизвестковано скорлупой сознания, где, словно в застрявшем лифте, в утомлённых позах переминаются с ноги на ногу, толкутся мысли, слова, обрывки впечатлений... И непонятно, что же со всем этим делать, как превозмочь эту смертную пустоту...» («В разное время», 1991)

В книге «Саратов» у Н. Кононова есть рассказ «Сумма обстоятельств» (1990). Если говорить об истоках идейно-стилистической формулы романа «Фланёр», то они уже найдены в этом раннем рассказе. Всему сборнику «Саратов» предпослан эпиграф из «Пёстрых рассказов» Клавдия Элиана. «Перипатетики» считают, что днем человеческая душа сплетена с телом, прислуживает ему и потому не способна свободно созерцать истину, ночью же освобождается от этого служения и, округло заполняя грудь, становится прозорливее – это причина сновидений».

Если в книге «Саратов» душа, психея, травмированная похабной жизнью его провинциальных персонажей, блуждает в их бредовых сновидениях, растянутых на двадцать лет разложения постсоветского быта, такая соборно-коллективная душа, *одна на все* его персонажи, то во «Фланёре» душа-страница индивидуальная, единичная, атомарная, исключительная, сохраняющая себя сугубо в эстетическом бытии другого времени. Она пытается выкарабкаться из этой самой «японской чёрной дыры» инобытия всеобщей человеческой катастрофы не силой воли, не экзистенциальным

преодолением, не мужеством, а всего лишь созерцанием и воображением. В моём восприятии эти две книги полезно рассматривать в единстве не только потому, что и в той и в другой книге бытописание сосредоточено на Саратове, где ощущается «край бытия, коллапс времени и спазм моей личной истории» («Розарий»).

В этом контексте я бы хотел аристотелевское слово «перипатетики» (от др. – греч. Περιπατέω – прогуливаться, прохаживаться) сопоставить с праздным французским словом «фланёр» («праздношатающийся», «гуляющий», «бродячий»), восходящее, как заметил Алексей Порвин, к бодлеровскому выражению: «Observateur, flaneur, philosophe, appelez-le comme vous voudrez...» — «Наблюдатель, фланёр, философ, называйте как хотите...». Во французской литературе девятнадцатого века, когда фотография только-только стала входить в буржуазный быт, это слово «flâneur» наделяется философическим, «непраздным» смыслом и даже «гастрономическим для глаз» содержанием (О. Бальзак), превращается в «искусство фланирования» (Виктор Форнель). Это слово, восходящее к праздному и щегольскому быту эпохи барокко, любимой Николаем Кононовым, праздному духу которой был верен Оскар Уайльд, в тридцатых годах прошлого столетия оживилось под пером Вальтера Беньямина, заинтригованного жизнью в суетливой городской среде, почитаем его «Московский дневник». Нынче такой типаж можно увидеть с андроидом в руках, снимающим собствен-

ное кино, которое отнимает у воображения его вербальную
памятливость, уже не способную «слышать зрением»...

2. «Отчего прикосновенье горит огнём попятным»

«Труд зрения» автора превращает роман в «апофеоз подробностей», от которых рябит в глазах, как на мерцающей поверхности лунной воды, несущей в романе сакральный смысл, едва ли не некротический. Эти подвижные подробности отвлекают читательское внимание от «торжественной архитектуры идей» произведения, напоминающего живой строящийся муравейник. Тот, кто бывал в таёжных местах, мог наблюдать эти восхитительные строения в человечески рост. От этого живого строящегося организма, которому уподоблено сооружение великого Гауди, невозможно оторвать глаз. «Зрелище и зрение – апофеоз исключительного моего бытия», – говорит повествователь, созерцая матовый лоск полной луны. «В её свете мы все утопленники – её отражённый вторичный свет так искренне всё заливает, от него невозможно уйти в тень – там слепота, искренняя и абсолютная, и смертное литьё, ещё более текучее, чем вода, спирт, эфир, ртуть». То есть слово, как флогистон, конкурирует в произведении Н. Кононова с перечисленными легковоспламеняющимися веществами.

Именно зрение замедляет время повествования и даже способно замедлить само время. Повествователь приёмом ретардации стремится не столько обрести время, сколько

освободиться от него абсолютно, тотально, как это бывало в детстве (узнаём из подтекстовой сноски), когда он прилип своим зрением к струящемуся из шланга потоку воды, и в какое-то мгновение казалось, что вода «остекленевала». Бывало, что зрением он «примерзал», как примерзает язык на морозе, если лизнуть им дверную ручку. Тем же самым, помнится, упоен Фауст у Гёте, когда призывает мгновение остановиться.

Отражённый, вторичный свет луны формирует стилистику повествования, когда категориями мышления становятся целые жанры искусств: театр, опера, музыка, балет, живопись, архитектура, литература, философия, цирк, кино. «...Моё злосклоние напоминало великую литературу: греческие романы с разбойниками и чудесным избавлением, «Одиссею», которая всё-таки завершается, благополучные в конце концов приключения Гулливера... Там тоже могли и съесть, и растереть между жерновами. В сущности, думал я, так и происходит в эпические времена, когда перекраиваются не только судьбы- границы, календари...» Герои словно сходят с театральных подмостков, с полотен, со страниц книг, с экрана. «Я сам себе обещаю кино – апофеоз связанности, смысл моей истории, а вижу чехарду спутанных кадров, мигание мгновений, которые могут стать лишь ещё более подробными в своей бессвязной единичности». Любопытно, если бы муравью или пчеле даровать слово, то каким бы предстал перед нашим зрением этот феноменальный и

ноуменальный мир?

Вот как, например, описывается архитектурный объект. «Церковь Пресвятой Богородицы Дамасской на улице Арговишон похожа на маленький бутон белого прохладного цветка-тюльпана, речной лилии, где я всегда чувствовал себя мушкой или жучком». Стоит ещё понаблюдать за жизнью всяких насекомых в романе «Фланёр», как и во всём корпусе произведений Н. Кононова, этот мотив выходит из его поэтических книг. Роман начинается с этого мотива. «Когда я гляжу на него... словно вижу насекомое, которое вот-вот минует самую смутную фазу, чтобы преобразиться. Во что?» Вообще, с насекомым связана бытийная сторона романа, «шорох насекомого в бонбоньерке, апофеоз уюта». Читателю необходима какая-то своя собственная фокусировка, всякий раз необходимо принаравливать зрение, чтобы видеть, как объекты описания в романе предстают через призму оптических парадигм – воды или луны.

Фигура Тадеуша Гремыка – это в некотором смысле тоже оптический образ, в некотором смысле линза, в которой пересекаются лучи нескольких образов – Андрея Николева и самого автора. А также образы античных персонажей, как литературных, так и мифологических, с которыми сравнивается возлюбленный Фланёра. Выскажу нахальную мысль о замысле романа. Если герой, Фланёр, по воле обстоятельств перемещается – левитирует – в пространстве, непрерывно воссоздавая в памяти образ возлюбленного, то автор, взрых-

для воображение, словно землю, щедро делаясь с героем собственной памятью, находится в поисках самого себя утраченного, себя «другого». Он бредёт не столько по следу времени, сколько по следам своего ускользающего «я» – телесного и духовного, смертного и бессмертного. Отправляясь в странствие своей памяти, повествователь объясняется: «Мне необходимо различать следы времени, исчезнувшего навсегда. Может быть, я и помещаю, таким образом, самого себя в специальную ловушку».

Если слово «ловушка» заменить на «лабиринт», то неожиданно нам откроется понимание не только той ситуации, в которую втолкнул героя, читателя и себя самого автор, но и, возможно, структуры романа, его архитектуры. Здесь мы можем только гадать, какой именно лабиринт (Λαβρινθος) – египетский лабиринт близ Крокодилополя, посвящённый богу мёртвых Озирису, или фаюмский, или критский (минойский) с Минотавром, или средневековый христианский лабиринт, изображавшийся на полу некоторых католических соборов, – более соответствовал бы онтологии романа.

Возможно, Фланёр, отправляясь в своё повествовательное странствие, представлял себя мифическим героем Тесеем, освободителем своего возлюбленного из теней забвения, из той самой кузминской «японской чёрной дыры». На лабиринт будет намекать описание узоров напольного ковра в доме патологоанатома, и на Тесея, срезавшего прядь волос спереди, чтобы преподнести Аполлону в надежде на его

покровительство, сцена в парикмахерской. В любом случае мы странствуем в лабиринтах памяти героя/автора, где забвение выступает в образе Минотавра, которого следует перехитрить любовным воображением, а нить Ариадны в руках Тесея будет прочитываться в романе как «след времени», оставленный в памяти повествователя.

Так мы уходим от предметного восприятия в символическую сферу романа. В одной сноске читаем: «Я думал, что только Г. может так манить меня, удаляясь невозвратным ходом, в самом деле становясь значительнее и различимей, чего никогда не бывает с живыми. Словно он, исчезнувший из моей жизни, постоянно уходящий, стал символом бессмертия». И фигура Тадеуша, и фигура Фланёра становятся не столько персонажами, сколько авторским понятийным инструментарием, при помощи которого происходит обретения себя самого. Для этого требуется остановить время. «...Он сюда послан для того, чтобы понять, прежде чем почувствовать». Безличный и безымянный Фланёр (N.) как инструмент зрения, как математическая функция, как извлечение из корня, как посредник, как проводник между Автором и его двойником Тадеушем.

Однако Тадеуш вовсе не зеркальное отражение автора, а смутный образ, возникающий в лунной призме времени. «Он вообще-то казался мне изысканным рефератом непомерного самого себя». Эта эстетская интрига, эта эстетская игра интроверта со своим гиацинтовым образом, пожалуй,

не тянет на историю однополой любви, за которую некоторые отечественные критики готовы высечь автора казацкими нагайками на Сенной площади и сослать в Магадан наслаждаться тенором Вадима Козина (1903–1994) на старых заезженных виниловых пластинках, чей голос звучит из репродукторов на железнодорожных полустанках романа. Как говаривал Сёрен Кьеркегор, «Критик, впрочем, тот же поэт, только в сердце его нет таких страданий, а на устах музыки».

Чтобы идти по следу, необходим нюх. Идти по своему собственному следу, заметим. Неизбежно возникает сравнение героя с собакой. Роман пестрит от запахов и ароматов. В этом смысле в тексте даётся прозрачный, как вода, намёк на двойнический образ героя/автора, когда один из них признаётся: «Я ведь по китайскому гороскопу собака, и любой чувствует, как я привязчив, а это, вообще-то, моё главное свойство – неразлейвода». Это похоже на то, когда герой отправляет самому себе невероятно длинную телеграмму со стихами. То же самое и с романом... Ведь кому пишутся стихи? В первую очередь себе самому. И роман, подобно зашифрованному дневнику, где детальность и подробность мира неизбежны, тоже есть послание самому себе, далёкому, исчезнувшему герою прошлой своей жизни и своей влюблённости. Распознать себя, понять, тот ли я теперь, которым был когда-то, и что от него осталось... Что есть в нас самих от нас, по сути? И при чём здесь читатель? Он случайная фигура, он соглядатай автора. И всё же скажем, что этот обнаружен-

ный нами вопрос: «Что есть в нас самих от нас, по сути?» – посылается каждому читателю романа, быть может, никогда не задававшийся такими вопросами.

Ну ладно, заглянем в китайский гороскоп. Выясняется, что Тадеуш Гремьк/Фланёр должны были родиться в 1922 году, а год рождения Николая Кононова будет 1958-й, тоже год Собаки. Мне лично этот «собачий» образ близок. Ну вот и цитата: «На улице, которая меня напугала своей тишиной, едва прикрыв за собой дверь, безжалостно почуял, ну прямо как сеттер на охоте, – что вот и избавился от всего, что *было*. Только в ноздрях заглохло так таинственно. Не подозревая, что время, его магию и морок удастся снять вместе с ремешком часов... Я почувствовал, что шурюсь, сгоняю слезу и сдерживаю своё собачье тело, чтобы не ринуться и не понюхать растрескавшийся ствол осокоря, вспучившего корнями тротуар...»

В символической метафизике самострела Отто Вайнингера (1880–1903), странной и забавной метафизике, животное собака вовсе не положительный объект, а подозрительный, преступный и рабский. Это не этический символ. «Глаз собаки производит впечатление, будто собака что-то *потеряла*: в нем светится (как, впрочем, и во всем существе собаки) какая-то загадочная связь с *прошедшим*. То, что она потеряла, есть «я», самооценność, свобода. У собаки есть какое-то замечательное отношение к *смерти*... Обращает на себя внимание *нюх* собаки. В нем проявляется неспособность к ап-

перцепции... Отказ от свободы выбора находит свое выражение в беспорядочных половых сношениях собаки с любой сукой. Эти половые отношения без выбора поражают своим плебейством, собака плебейский преступник: раб... Только слепые могут смотреть на собаку как на этический символ». Если смотреть на Фланёра через призму этой «собачьей» символической метафизики, то он, несомненно, предстанет для Отто Вайнингера в этом тщедушном образе Собаки: беглый пленный, живет по поддельному паспорту, под чужим именем, постоянно возвращается в прошлое, что-то потерял, по-собачьи привязчив к образу возлюбленного, постоянно чувствует смерть. Следует отметить, что мир романа тоже населен символами.

Если разделить роман на стихии, принятые в дальневосточной традиции, то в нём обнаружатся сущностными следующие: вода, земля, луна. Учитывая роль календаря в романе, напомним, что «луна» – первый день недели, «вода» – третий день, «земля» – шестой день¹. Шестым лунным днём заканчивается роман. А календарь (советский, растиражированный трёхмиллионным количеством экземпляров) появляется в романе с листика от 30 июня 1947 года. Это понедельник, «лунный день». Будем считать, что герой Н. этой датой отмечает начало *сеош* записей и тотально продолжает их вплоть до 8 октября 1948 года.

¹ Остальные дни недели: «огонь» – второй день, «дерево» – четвёртый день, «золото» – пятый день, «солнце» – седьмой день.

Кстати, здесь попутно возникает старый вопрос об авторстве, о чём писал В. Шкловский: «Новеллы Боккаччо и его и не его. Они записаны, дописаны, поправлены, сопоставлены. Понятие авторства в прозе, да ещё на бытовом языке, на бытовом материале не было осознано...» А ведь то же самое можем сказать об авторстве романа «Фланёр» Николая Кононова: «...и его и не его». Автор, то есть Николай Кононов, переписывает и редактирует записи Н., пишет пояснения к главам, уподобляясь романистам восемнадцатого века. То есть в этой литературной игре автору/повествователю Николаю Кононову принадлежит всего-то ничего – комментарий к четырём главам и эпилогу. Для чего мы это говорим? А для того, чтобы провести демаркационную линию (не границу, ибо линия – это различие, а граница – это разделение) между Автором и романным повествователем Н. Конечно, между ними возникает интимное поле притяжения. Именно это обстоятельство даёт некоторым критикам повод говорить о романе «Фланёр» как о «личной утопии Николая Кононова». Равно мы можем говорить и о личной антиутопии Н. Кононова. Между прочим, интимное поле притяжения/отталкивания может/должно возникать между героем и читателем. Это эффект искусства узнавания и даже отождествления. В конце концов, мы находимся в поле искусства, а не приватного документа.

3. Ослеплённый светом, или «Незапный мрак»

Избыточная подробность художественного мировосприятия Н. Кононова, обусловленного отчасти его любовью к эпохе барокко, к эпохе Караваджо, в отличие от количественных подробностей недавно прочитанного мной «личного» романа «Обрезание пасынков (Вольный роман)» Бахыта Кенжева, о котором приходилось писать, завораживает тем, как его «буквальность» мира трансформируется в «азбуку символов» (по выражению Михаила Лотмана). Объединяет их только то, что они сводят эстетические счёты с недавним советским пропитым. Детальность и подробности, то есть буквальность – это как железные опилки, попадающие в магнитное поле, а в нашем случае в индуцированное поле авторского воображения, структурируются в определённом порядке художественного замысла.

Следует отметить, что у читательского восприятия тоже есть своё слабое или сильное поле, которое по-своему выстраивает авторский мир. Если магнитное поле произведения сильно, то читателю трудно будет уклониться от него.

Азбучно-символически-понятийный язык Н. Кононова, по меньшей мере его три уровня восприятия – вот тот архитектурный каркас, который следует иметь в виду, когда мы созерцаем статические сцены на картинах его романного со-

оружения, переходя с этажа на этаж. Это восхождение или нисхождение?

Так или иначе, его сооружение покоится на земле. Минует время, и всё сойдёт под воду подобно граду Китежу. Вернее, это время уже прошло/наступило для повествователя/автора, это время заполнило взрыхлённую твердь, её культурный слой памяти. И то, что тщательно изображается писателем и поэтом Николаем Кононовым, есть созерцание как оптическое действие сквозь мерцающую в лунном свете толщу подвижных вод, скрывающих град. Итак, три символа его произведения – земля, вода и луна- дифференцируются из понятия «время». Иначе сказать, эти символы интегрируются в понятие «время». Так алфавит символов становится алгеброй романа.

В грамматике романа это время будет прошедшим-настоящим, то есть оно всегда-есть-и-навсегда-прошло. Эх, с этим свойством памяти нам суждено вечно жить, дорогой товарищ материалист! Кстати, антиномией к романному времени, скажу для ассоциативного сравнения, будет настоящее-будущее время в японской грамматике, а прошедшее в нём-навсегда прошедшим. Вот она и «чёрная японская дыра», куда заглянул Михаил Кузмин! На то и существует искусство, чтобы преодолевать косную грамматику.

Все три стихии отмечены знаком смерти – не в понимании «конечного», а как продолжение бытия по ту сторону чувственного и зримого. Именно им обязана память, кото-

рая воссоздаёт бытие в целом из частиц муравьиного хлама случайностей. «Земля» — это женское начало, это «мировые темноты», куда проникает голос мифического Орфея, которого замещает в романе мистифицированный Андрей Николев.

«Эридисе, Эридисе!» —
я фальшивлю, не сердися:
слух остался в преисподней,
мне не по себе сегодня,
всюду в каше люди, груди,
залпы тысячи орудий.
Неужель это не будет,
чтобы мир, не вовсе дикий,
вспоминал об Евридике?

«Слышать зрением», странный оксюморон, конечно, но оказывается, что не для поэтического впечатления употреблён автором, но для метафизического смысла, который раскрывается в строке Андрея Николева: «слух остался в преисподней». В «мировых темнотах» земного времени романа «Фланёр» слух становится зрением, подручным инструментом, тростью, поводырём. Медленность, с которой мы спускаемся в «память» романа буквально на ощупь, это будто медленность слепого, видящего исключительно слухом. Я могу предположить (пусть это всего мои домыслы), что повествователь N. и впрямь слеп (ослеп), но читателю об этом

не сообщается автором. Да и знал ли он об этом?

Известно, что у потерявших зрение людей особенно обостряется и «собачье» обоняние, и памятьливость к деталям, чем изобилует повествование. Это позволяет им удерживать реальность в осязании и памяти. Персефона запретила Орфею оглядываться на Эвридику. Согласно или подобно этому мифу, повествователь N. тоже не должен увидеться с Тадеушем Гремыком до конца романа. Он должен только «слышать зрением» его шаги за своей спиной.

Ни похоронки увидеть, ни увидеть его живым – это значит уберечь возлюбленного от смерти, с одной стороны; в противном случае это всё равно, что признать *себя* смертным, то есть потерять идентичность с самим собой, потерять сообразность с целым (katholikos), которую N. обрёл в телесном соединении с Тадеушем. Эта целостность оказывается неразрушимой даже в случае гибели возлюбленного.

Встретиться с самим собой прошлым возможно в метафизическом смысле или в художественном произведении. Зрение/слепота – это то, что соотносится с феноменальным/ноуменальным миром. Вот почему Тадеуш назван «ноуменом», думаю, здесь и по Платону, и по Канту. Это нечто непостижимое, только мысленное, умопостигаемое, не телесное вообще или «ничто» в материалистическом смысле, это оставленный дыханием узор на морозном стекле, иллюминирующий образ, ослеплённый светом.

А что такое «ноумен» по Кононову, как не «animula vagula

blandula» – «душенька, жалкая, скиталица, телу гостя и спутница». Выходит, что не зрение существенно в романе, а то, что выступает антиномией к зрению, это, конечно, не слепота в прямом смысле этого слова, а ослепление или, как говорит пушкинский Моцарт, «незапный мрак» («Вдруг: виденье гробовое, незапный мрак иль что-нибудь такое»), слепота как прозрение непостижимого, с которым необходимо совпасть.

«Проходит время, и всё говорит мне о том, что куда больше оснований забыть всё, так как особенности его жестов рассыпаются на элементы и не могут быть воссоединены моим теперешним чувством в конечный силлогизм- его сияющей сосредоточенности на мне, ведь его дар был безупречен и искренен, – но где, где нужны слова? Они должны лечь на язык, как слова любимого поэта...» Имя любимого поэта мы знаем. Он выступает незримым посредником между героями... «Так, чтобы между их смыслом и звучанием не было зазора, как в его губах, когда он поцеловал меня. Правда, одна загадка всё же есть в самом слове „поцелуй“: там пробирается корень „цел“ – „целый“. Действительно, он заключил меня, наделил меня целостностью и однозначностью – вместе с ним я стал равен самому себе, так он вошёл в меня, и мы совпали».

«Совпали» – это ключевое слово. Речь о тождественности. Влечению как эротизму противостоит Эрос как влечение к

соборности. Странствие как писательство и Эрос как влечение к соборности направлено на сохранение однажды обрётённой целостности. И символом этой личностной соборности выступает тот, кто незрим, непостижим, немыслим...

4. «Свечение завершенности»

Воплощение Автора происходит в интонации ряда его произведений. Автор может выдумывать и смешивать события, как карточки, подменять имена персонажей, но интонация повествования, прослеживаемая в некоторых его рассказах, будет выдавать автора. Интонацию романа «Фланёр» я узнаю в раннем рассказе «Воплощение Леонида» (1998) из книги «Магический бестиарий» (2002), затем он войдёт в книгу «Саратов» (2012).

Интонация есть почерк автора, что тут говорить, но она накладывается не на все произведения. Только в тех случаях, когда сказывается что-то личное. Это лирическая интонация. Она проистекает из «бессловесной глубины» автора. К ней подбираются образы, персонажи, имена, сюжет, «любовный алфавит», «рецепт эротизма», «быстросохнувший смысл». Эта интонация вовлекается в «мистический смысл любовного порыва».

Главное, что найдено в рассказе «Воплощение Леонида», кроме прочих повествовательных приёмов, таких как подача героя через объекты искусства, – это идея воплощения героя из небытия посредством тщательной микроскопической реконструкции воспоминания, а также идея «завершённости» образа. Именно эта идея завершённости выталкивает Николая Кононова из постмодернистского процесса в эстетиче-

ский мир того времени, когда она имела смысл, в эпоху барокко. «И всё-таки он стоит у меня перед глазами, как дорога, обсаженная тополями, на прекрасном пейзаже Хоббеми. В том смысле, что за ним всегда читается горизонт или прозрачное осеннее свечение завершенности».

Сейчас, перечитав рассказ «Воплощение Леонида», я ещё больше убеждаюсь в том, что он является прототипом не только по интонации и стилистике, но и по эстетико-философским мотивам. «Он так внятен, потому что он сам в небытии», – сказано о Леониде, но равно то же самое можно сказать и о Тадеуше. «Образ Лёни стал возможен, когда наступило его небытие, и он сам на сложившуюся сумму не повлияет. Этот образ – его небытие».

Оба – и «грустный девственник» Леонид, и опытный Тадеуш в авторском сознании находятся «по ту сторону смерти». Обоих героев связывают и математика, и музыка, и книги, и конспекты, и учебники. И цвет глаз. «Простодушные голубоватого или нежно-серого взора» Тадеуша вглядывается во взгляд Леонида: «у него мутно-голубые белки глаз и сине-серая радужка с глубоким отверстием зрачка», выражающие «задумчивость». Леонид/повествователь – комсомольцы-агностики, Тадеуш/повествователь – католики. Мотив родины представлен в романе и в рассказе через призму взгляда героя/повествователя. «Я могу видеть свою родину теперь только сквозь тебя, через полость твоего непоправимого зияния». Я думаю, что Тадеуш – это рефрен Леони-

да. Читатель становится свидетелем ещё одной попытки воплощения возлюбленного, попытки автора наверстать что-то упущенное во времени. Возвращается не время, а образ того, кто исчез во времени. «Я не знаю почему, так как не ревную, и полюбил тебя только теперь, когда ничего не имею в наличии кроме твоего исчезновения».

Их сближает мотив исчезновения. Сходство есть не только в описании тела («Несколько раз я видел его голым...») и совпадении заволжского, почти пастернаковского любовного ландшафта («Заволжский ландшафт простирался и разворачивался во времени, словно скудный-скудный вокализ. Я понял, что он, видимый в скудности, блеске, изнурении, самим временем и был» («Фланёр»)), а ещё в том, что расставание случилось из-за «неожиданного кульбита судьбы» — «тебя призвали на два года офицером в какие-то там войска, где ты стал настоящим Германом, и всё остальное, касающееся твоего достоверного исчезновения, покрыто тьмой и сумраком».

А ведь исчезновение Тадеуша тоже было «покрыто тьмой и сумраком». Парадоксальность в том, что именно это исчезновение героя позволило создать образ, который воплощает идентичность и целостность автора. Именно в этом заключается смысл произведения как воспоминания, когда из калейдоскопа разрозненных чувственных идей складывается целое. «Ты стал равен сам себе». Сентенция может относиться как к герою, так и к автору. И последнее: мотив со-

страдания, которое пронизано любовным чувством. «И кто поручится за то, что его уже нет вообще, если я вижу его и знаю отчётливо каждую деталь его существа без посредства медиума, просто сострадая его завершённости».

5. «Мушиный галлюциноз»

*Где деревенский старожил
Лет сорок с ключницей бранился,
В окно смотрел и мух давил.*

А. Пушкин. «Евгений Онегин». Гл. II, строфа III

«По чёрной радуге мушиного крыла/ Бессмертье щедрое душа моя открыла», – писал Михаил Кузмин в стихотворении из книги «Параболы» (1923). Вот ещё одна оптика коновского зрения: муха. «На этом альпийском плейере мухи отдыхали – распростёртый слюдяной витраж крыльев, умиротворённая обездвиженность, может быть, сон, если бы глаза их закрывались. Я понимал, что, наблюдая за ними, сам делался такой же мухой- на стекле, ограничивающем фотографию времени, в которое попал, и прихлопнуть меня могут в любую минуту, когда я этого совсем не жду. Так вот – по этой причине я ждал этого ежесекундно».

В «мушиных» экфразах главы «Мухи и картины» в первую очередь бросается в глаза аллюзия на античную иронию в устах сирийского сатирика Лукиана, жившего в эпоху императора Адриана, с бессмертной эпитафии которого начинается роман «Фланёр». Это насекомое предстаёт в пародии «Похвала мухе» «умным», «мужественным», «благородным», «дерзновенным» (Гомер). А ещё автор указыва-

ет на метаморфозную сущность мухи: «Удивительно и то, что эти мухи совершают положенное для обоих полов, и женского и мужского, попеременно, выступая по следам Гермеса и Афродиты с его смешанной природой и двойственной красотой».

Трагическое (или «травматическое») бытие в присутствии иронии и красота в присутствии трагического и иронического взгляда создают странное вкусовое ощущение несовместимых ингредиентов, из чего, собственно, рождается кононовский стиль. Это сравнимо, может быть, с подгнившими фруктами, которые преподносятся зрителям на картинах Караваджо, заглянувшего за тёмные кулисы праздничного театрального барокко. Это объясняет также присутствие обеденной лексики в прозе Н. Кононова наряду с латинизмами. Когда читательский глаз сталкивается с таким соседством, то кажется, что в одной квартире поселились и вынуждены проживать люди разных сословий и эпох.

В романе соединяются литературные приёмы позднеантичной эпохи, когда процветала «вторая софистика» и связанный с ней «античный роман» с его авантюрами и эротикой («Дафнис и Хлоя» Лонга), а также живописные, архитектурные и музыкальные стили эпохи барокко, представители которого то и дело выглядывают и подмигивают читателю из-за кулис на страницах романа, вызывая к вниманию к своей персоне. Мне, например, они любезны. «Жемчужина неправильной формы», вдруг выброшенная волнами на со-

ветский берег, – вот с чем ассоциируется кононовский стиль романа, сводящий счёты с большим советским стилем с его плакатным человеком.

Муха становится знаком-символом опасности, тревоги, мгновения, оцепенения, ожидания смерти, «обнуления координат времени». Переживание «обоюдосоопасного» времени – один из ведущих мотивов романа. «Крупная муха заштриховывает бездну времени, могущего поместиться между двух стен самого невинного помещения». Мушинная оптика чревата не только избыточностью зрения, но и избыточностью речи. «Барочная пышность, забирающая самое время в свои складки, не оставляя зрению простора для маневрирования». «Складки времени»² превращаются в «прорехи времени». Если бы герой обладал кафкианским метаморфизмом, как Грегор Замза, то он непременно должен был бы спрятаться от времени где-нибудь в его «ворсистых» складках или прорехах. Более того, герой «не мог совершить в себе метаморфозу», которую «чаял» В. А., то есть не мог полюбить его из благодарности за спасение, из-за его жертвы, из привязанности.

Он был бы рад раствориться в заволжском пейзаже созерцаемой картины, стать мухой на ней. В конце концов герой исчезает из собственного повествования, найдя метафизическую прореху между временем и пространством. «Я по-

² Вспомним книгу «Складка. Лейбниц и барокко» еще одного философа-самубийцы Жиля Дилёза.

чему-то почувствовал, что он, как и я, изъят из обычного времени, где есть стрелки и циферблат». Муха – один из инструментов наведения фокуса зрения повествователя. Саму технику письма как воспоминания я бы сравнил с медленной фокусировкой фотографа. Однако авторское зрение зачастую оказывается расфокусированным, как в рассказе «Воплощение Леонида»: «Время проходило, и то, что было плотным, что можно было ощупать, как плоть, как признак календарного часа, развоплощается, делается мнимостью и, совсем обособляясь, отходит от меня в какую-то зону, которая делается всё более и более недоступной. И вот я думаю о тех событиях, и меня настигает тоска, так как я не уверен в них. Как бы сильно я ни наводил фокус своего душевного зрения».

С этого начинается «мушиный галлюциноз», с мнимости не только событийного ряда, образующего длительность времени, но и самого субъекта или его мыслящего «я», этого декартовского «когито». Ergo sum – автор, cogito- его повествователь. Переживание времени в романе многослойно: психологическое, пространственное, политическое, метафизическое, хтоническое. «Моё ничтожное время», «время шествовало сквозь меня», «мне необходимо различать следы времени, исчезнувшего навсегда», «время, присущее моей мысли, начинает топтаться на месте, не делая ни одного шага», «эти часы имели отношение к моей смерти, но не к здешнему суетному людскому времени» и т. д. А выражение

«время наличествует» приглашает читателя перейти на ступень выше от чувственнообразного к категориальному мышлению, быть может, метафизика Мартина Хайдеггера или логика Людвиг Витгенштейна.

Этот последний, австриец, даже прогуливается (апокрифическим шагом) по улочкам города, похожего на Саратов, отбиваясь от мух советской газетой, в которую завёрнут студенческий конспект с вопросом «Мыслимо ли движение без материи?», не дойдя, правда, до университетской кафедры в Казани. А какие мысли у него в голове, вы только послушайте: «Мир не зависит от моей воли. Даже если бы всё, чего мы желаем, произошло, всё же это было бы только, так сказать, милостью судьбы, так как нет никакой логической связи между волей и миром, которая гарантировала бы это, и мы сами всё-таки не могли бы опять желать принятой физической связи. Поскольку существует только логическая необходимость, постольку также существует только логическая невозможность»!

...Итак, это время-воспоминание, время-ландшафт, время-государство, время-хаос. Время-муха. У мухи виртуозная траектория полета, мгновенная смена тактики. Так движется мысль. Внезапно идея времени в романе преобразуется в идею овладения им. «Я буду владеть временем». Что это значит? Пожалуй, «владеть временем» – это обретение тождественности «я» и памяти, «я» автора и памяти его мыслящего «когито», которое делегируется в романе персона-

жу. Эта тождественность образует внутреннее время автора и повествователя. Наконец, время приравнивается к Богу. «Я редко теперь пишу слово «время», но иногда хочу словно бы украсть его, прописать тайно, и вставляю дефис. Как у евреев имя Бога. С пустой серединой- «вр-мя». Это уже неисчисляемое время, которое утратило и длительность, и координаты, и осязаемость, то есть здравствуй, вечность!

И снова Людвиг Витгенштейн, наглотавшись поволжской, саратовской пыли, нашёптывает нам на ухо из своей метафизической засады: «Временное бессмертие человеческой души, означающее, следовательно, её вечную жизнь даже после смерти, не только ничем не гарантировано, но прежде всего это предположение не выполняет даже того, чего с его помощью всегда хотели достичь. Решается ли какая-либо загадка тем, что я вечно продолжаю жить? Не является ли поэтому эта вечная жизнь настолько же загадочной, как и настоящая? Решение загадки жизни в пространстве и времени лежит вне пространства и времени».

Уф! Ну и спираль, ну и парабола мысли! Дайте отдышаться. Что только не подумается плененному австрийскому философу в итальянском лагере военнопленных, лишь бы разум свой отвести от скорби, причиной которой был не только трагический разрыв между языком и действительностью. Не о собственной же смерти предаваться скорби философу! Философская мысль нуждается в таком же мужестве, как и солдат на русском фронте, где доброволец Людвиг настой-

чиво и отчаянно искал своей гибели. После такой фразы остаётся только закусить, как после рюмки водки...

Впрочем, Н. Кононов сначала небрежно отмахнётся от немецкой зауми той самой пушкинской цитатой из «Евгения Онегина», что приведена в качестве эпиграфа, а втайне наострит ухо и поведёт носом, ведь бедный Люкерль, как звали в детстве Людвиг, продолжит обламывать наш славянский захмелевший мозг: «Was ist dein Ziel in der Philosophie?» – «Der Fliege den Ausweg aus dem Fliegenglas zeigen» («Какая твоя цель в философии?» – «Мухе показать выход из мухоловки»).

И разве в этой абсурдистской фразе австрийского философа не узнаем мы в лицо веселого трагика Николая Олейникова, который умел слышать, как «мухи бормочут во сне»? Наверное, бормочут они философию Витгенштейна! Ко времени Николая Олейникова все мухи уже разнесли весть о мушином спасителе. И после этого разве муха не может не быть философом всех насекомых? Если мы хотим найти истоки энтомологического любомудрия Николая Коконова, то они в этих названных именах.

А включите-ка в этот список еще хайку японского поэта Кобаяси Исса! «В доме удачу сулишь, ну, посиди еще, муха, немножко на рисовом зернышке». И вот еще: Виктор Шкловский в книге «О теории прозы» (1982) пишет о Льве Николаевиче Толстом: «...Когда Чехов умер, то он увидел его во сне, и Чехов сказал: твоя деятельность – он говорил

про проповедь – это деятельность мухи. Ия проснулся, чтобы возражать ему, сказал Т олстой».

О этот мушиный галлюциноз!

6. Собор эфемерностей, или «Торжество мгновенного»

«Мушиным» зрением, «собачьим» обонянием преисполнена и пропитана ткань романа «Фланёр»...

О чём могли бы говорить эти выражения с художественной точки зрения, а также философского восприятия? В первом случае я вижу в Николае Кононове пуантилиста по технике письма. И это странно, коли мы обнаружили устойчивое влечение автора к стилю эпохи барокко, чьи страсти и крайности впитал его повествователь. Однако вспомним гниlostные точки на фруктах неистового Микеланджело Меризи да Караваджо. Не с них ли начался длительный распад живописной ткани искусства? Вот как описывается в романе «Фланёр» мазок на его картине «Усекновение головы Иоанна Предтечи» устами вороватого зеваки в соборе Святого Иоанна в Валетте на Мальте:

«...Стоит особо присмотреться — как белый, какой-то неистовый мазок гения, сверкающий сейчас по кромке клинка, которым перерезали шею Иоанна, не отражается нигде — ни в глазах палача, ни в потускневшем золотом блюде, — так как именно смерть, беспощадная и неодолимая, „нехристианская“ (подумал я тут же) — является сюжетом этой картины, и поэтому она, эта картина, совершенно безнадёжна. Как это странно для такого нарядного собора, где могут быть

только беспечальные праздники. И вообще, она вся, эта картина, – надругательство над временем, выпад, только этого никто не понимает. Такое торжество мгновенного. Об этом не хотят говорить, так как в церкви смерть лишается понятных признаков».

Мне представляется, что это описание и вся глава «Похищение в соборе» вводит читателя в семантику романа с его главными понятиями- смерть и время, в зазоре которых наблюдается «становление смысла». Не прозевать бы его! Для начала мы обратим наше внимание на «торжество мгновенного» в том феноменальном мире вещей, куда погружается читатель благодаря «мушиному» зрению и «собачьему» обонянию. Если некоторые пейзажи в романе пишутся «кистью взора» повествователя, то сам роман в целом пишется автором точечным (пиксельным) молниеносным «хамелеонным языком», неуловимым человеческим зрением.

Вот как эти точки мыслятся в главе «Мухи и картины», в которой насекомое будет являться одной из «пуант» в технике авторского письма. Смысл такого письма прослеживается в том, что точечная техника разрушает смертную «логику тонов» смешанных красок: «В этой идиллической марине была тревога, и я понял, из-за чего, – из-за пошлости этой синей плоскости, попирающей логику тонов, – и в этом была вопиющая тленность, конечность, напряжённое удовольствие- от того, что становление смысла, невыразимого словами, одолено без их помощи, но не менее глубоко и верно».

Речь идёт о некоем смысле, который постигается вне «логики», той или иной, будь это «логика тонов» или «логика слов». Как же постигается этот смысл? В следовании за ним, медленном, как муравьиная шеренга, мы попадаем в метафизический зазор между сущим (которое богато представлено «мушиным» зрением и «собачьим нюхом» романа) этого феноменального произведения и самим бытием, для которого не находится понятийного языка в логосе повествователя.

Это (зазор между сущим и бытием), кстати, основной вопрос метафизики Мартина Хайдеггера, вот пусть он и отдувается за автора! Нам-то что, читателям, жующим хлеб насущный! А если это личный вопрос каждого читателя, его личного смысла? Пусть он и мыслит, если не желает уподобиться мухе или собаке, иначе говоря, желает выделиться из мира сущего всякой живой твари и войти в мир бытия человеком. Тем мы и отличаемся от животного мира, что мало родиться в облики человека, необходимо им стать, то есть научиться отличать саму вещь, которую различает и муха и собака, от бытия вещи. И тут, из этой сопричастности, рождается идея, на которую уповает автор романа и которая должна быть востребована читателем.

А пока наш герой пребывает в состоянии звериного чутья к миру подобно следующему пассажи: «Я ещё какое-то время чувствовал подле себя остаток, такую выемку запаха этого парня, только что топтавшегося вокруг меня. Он ведь появился и исчез по атмосферическим законам, как раду-

га, которая, в отличие от облаков, не имеет отношения ко времени. И он оставил мне дугообразный запах влаги, могущей преломить тусклый свет...» Пусть это назовётся инстинктивным или интуитивным чутьём. «Кажется, пахло само время...»

Эфемерность времени, в котором осуществляется сюжет романа, сравнивается, с одной стороны, с запахом, а с другой стороны, с цветовым спектром, с радугой. Этот воришка растворяется в воздухе, оставляет только след запаха. «А был ли мальчик?» Герой даже не уверен, были ли у него те две украденные из кармана купюры. Где автор, где читатель, где герой? Какова их реальность? Что удостоверяет бытие каждого из нас? «...Время, которое я сейчас переживаю, сделается недостоверным и рассыплется в пыль». Каков смысл бытия, пребывающего в эфемерности этого времени? Витгенштейн тут как тут, молвит: «Философия не дает картины реальности» («Заметки о логике»). А память удостоверяет?

...В этом месте мне хотелось бы вписать пару японских иероглифов, ставших ключевым понятием в той средневековой эпохе, параллельной барокко, в её эстетике и философии, которые переводятся как зыбкий, преходящий, тленный,

бренный мир. Вот где аукается тяжкий кузминский вздох! Именно японское искусство и поэзия хайку того времени повлияли спустя два столетия на художественное мышление европейских художников, в первую очередь на живопись им-

прессионистов. И тогда мы оценим то разнообразное величие чарующих лунных образов, проплывающих на страницах романа Николая Кононова, как известно, чуждающегося всякой восточной экзотики.

...Вот так и мы, читатели, оказываемся в мороке романа, в мороке феноменального существования его повествователя, и в этом же мороке он сам исчезает, оставляя нас с тем же чувством, что и воришка в соборе Святого Иоанна. Боже, а не велеречивый ли автор, искомый нами в суетных деталях, это был собственной персоной, пропевший песню о клинке, который не может пресечь Слово?!

Знаете, здесь я хочу прибегнуть к сравнению с аристократическим кинематографом Микеланджело Антониони, с его первым цветным фильмом «Красная пустыня». Его герой/героиня тоже пребывает в мороке сущего и как-то внезапно исчезает, растворяясь вместе с облаком тумана. Читателю предлагается самому выбраться из этого морока, который мы именуем зазором между сущим и бытием. Вам следует как минимум отыскать философский концепт «Фланёра», этого радикально субъективистского романа, вовлечённого в интерсубъективные миры. Должен ли я озвучить этот концепт? Эти заметки на полях предназначены для обнаружения вопросов произведения, но не для ответа на них. Эдмунд Гуссерль вам в помощь, читатель! Его метод приведёт вас к искомому результату.

...Автор, однако, что-то проговаривает нам о своей ме-

тафизике бытия, сам ещё пребывая в мире сущего, этой «подённой бестекстовой жизни», в которой обнаруживаются некоторые вырванные страницы «текста дня», куда его повествователь попадает всецело с головой, чтобы прочитать хотя бы некоторые «абзацы» и фрагменты смысла бытия. Кажется, ради них мы вчитываемся в роман «Фланёр», чтобы невзначай самим провалиться в этот зазор (в складку, в прореху) между сущим и бытием, в сумеречный час кьяроскуро «между волком и собакой», где исчезает N. И хотя N. слышит в «застылых губах»

Иоанна проклятия Ироду, всё же мне бы хотелось, чтобы это были другие слова, из пророчества Исайи: «...и узрит всякая плоть спасение Божие» (Ис. 40:3–5).

Музыка как мысль без «атрибутов языка» протекает по страницам романа, пребывая в несемантическом поле смысла. «Когда я эти эпизоды вспоминаю, то мои волосы ерошит тревожная волна, пробегающая внутри, под самым сводом моей черепной коробки, и в ней точно нет никаких атрибутов языка». Неведомо, что раньше рождается из этой тревожной волны воспоминания – лепет слова или лепет музыки, но очевидно, что их воссоединяет монада смысла.

7. «Я лишь случай моего тела»

Так случилось: решил пробежаться краешком глаза по кромке романа и не заметил, как оказался втянутым в его войлочное нутро, где «время вечереет и томится», в этот «войлок мирового пространства», с которого снята «оболочка времени», где можно «умереть без смерти».

Время внешнее и время внутреннее разделено в романе кулисами. Календарное время и время онтологическое. Театральные кулисы – наиболее повторяющийся образ. Сначала это слово выглядит куртуазно, как барочное украшение, потом слышится намёк на двойственность этого многоярусного мира, и наконец оно становится символом разделения. Пожалуй, усилия повествователя направлены на преодоление этого разделения.

Чтобы достичь этого, нужно уплотнить время, нужно преодолеть его длительность, на которую, в свою очередь, уповали Анри Бергсон и Марсель Пруст. Необходимо сжать это время до одного абзаца, до одной строки, до одного образа, до меона. Чтобы уплотнить время, справиться с его «гравитацией», потребовалась колоссальная масса вербального вещества. Меон – это то, что называется в романе «моё ничтожное время» или «недостижимая святыня», как у Николая Минского.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.