

Александр Белых

**ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЙ
СИНЕМАТОГРАФ**

О прозе и поэзии Николая Кононова

Александр Белых

**ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЙ
СИНЕМАТОГРАФ**

О прозе и поэзии Николая Кононова

СОДЕРЖАНИЕ

ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЙ СИНЕМАТОГРАФ.

О романе «Фланер»...7

- 1.«Пласты нежности, воздушности, веры...»...7
- 2.«Отчего прикосновение горит огнём попятным»...20
- 3.Ослеплённый светом, или «Незапный мрак»...26
- 4.«Свечение завершенности»...29
- 5.«Мушиный галлюциноз»...31
- 6.Собор эфемерностей, или «Торжество мгновенного»...36
- 7.«Я лишь случай моего тела»...40
- 8.«И я внутри себя созерцаю их...»...45
- 9.«В какую скважину затянет...»...49
- 10.«Собачий дягиль» бытия...54
- 11.«Апофеоз иллюминаций»...58
- 12.«Линза одиночества»...63
- 13.«В каждом пустом месте обитает абсолютный дух»...66
- 14.«Воллост зрительного луча»...71
- 15.«Per oculos perit ipse suos»...75
- 16.«Оробелые смыслы» времени...83
- 17.«Путешествие в ладье чужой души»...94
- 18.«Убегающее животное время»...104

«ПЛОВЕЦ».

О поэзии Николая Кононова...117

1. «...между / Воздухом и водой»...117
- 2.«Вот лира – жалкое железо»...123
3. «Месяц, снег, сумрак, смерть»...129
- 4.«Ангел ангелу никто...»...133
- 5.«На полступени ниже лимба»...137
- 6.«Через этический акт рыдания»...144

ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЙ СИНЕМАТОГРАФ

О романе «Фланер»

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

В. А. Жуковский

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

«Евгений Онегин», гл. 8. «Странствия»

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, поджидающего 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 сомнительной 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 метафизическом 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 селени-тов, 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 мужеской 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 чьем-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 рассказывает 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», посвященное

Фаргат-Беку, воину из мусульманского конного полка русской армии, чей портрет мы можем созерцать в собрании сочинений поэта. Этим стихотворным заклинанием от смерти, пронизанным трепетной мужской эротикой, мог бы провожать 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 карабахскою 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 Гремька, 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 Спасителя», хоть исчез где-то в дальневосточных таёжных 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» Бозэция, 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: «Прошлое 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. «...Я любил в нём — ни мужчину, ни женщину, а простое вещество своей страсти, которой был в самом деле обуюян», — 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 ценимое Пушки-

ным 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 «наросты 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. Коновым 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 пространственные 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 чувство, 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», заприимеченное в «Похоронах кузнечика»: «...ведь тогда для меня исчезло все из самого необходимого: прочность, ворсистость, упругость. Это отсутствие оказалось главенствующим и тиранило меня усердно, непрерывно 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 (похоронки) 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

погибели. 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 мужеского 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 «пятая», тронутая временем и тлением. Вот это самое уязвимое место, голень или пятая, куда убегает в страхе душа человека, пятая, 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. Рас-

смаатривать 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 некотором роде является литературным коррелятом польского мальчика Тадзю 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 Н. 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 подо льдом», «1934») это имя занимает приметное место. Известен скрипт Кузмина на книге «Нездешние вечера»: «Милому Андрию Егунову, который так дружески и значительно для меня возник посредине (уж не средине, 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 амбива-

лентной 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 Николаева «По ту стороны Тулы» (Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1931).

Один персонаж, патологоанатом, под инициалами В. А., рассказывает Фланёру о своём знакомстве с Андреем Николаевым. «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. Колю 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» – сложносоставная, «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 невосделанное 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 найде-

ны 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-странница 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. Περὶπατῆς – прогуливаться, прохаживаться) сопоставить с праздным французским словом «фланёр» («праздношатающийся», «гуляющий», «бродячий»), восходящее, как заметил Алексей Порвин, к бодлеровскому выражению: «Observateur, flâneur, 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 Формель). 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 собственное кино, которое отнимает у воображения его вербальную память, 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, созерцающий матовый лоск полной луны. «В её свете мы все утоплены – 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 прилипал 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 злоключение 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 Аргвишон 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 Гремька – 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, непрестанно воссоздавая в памяти образ возлюбленного, то автор, взрыхляя воображение, словно землю, щедро делясь с героем собственной памятьливостью, находится в поисках самого себя утраченного, себя «другого». Он бредёт не столько по следу времени, сколько по следам своего ускользящего «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 (λαβύρινθος) – 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 тенёт 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 сво-

ей 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 обнаруженный 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», самоценность, свобода. У собаки есть какое-то замечательное отношение к *смерти*... Обращает на себя внимание *нюх* собаки. В нем проявляется неспособность к апперцепции... 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 стихи, 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 *своих* записей и тотально продолжает их вплоть до 8 октября 1948 года.

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 отождест-

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

вления. В конце концов, мы находимся в поле искусства, а не частного 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 Кенжеева, 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 прошлым. 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 сооружения, 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, которая воссоздаёт бытие в целом из частиц муравьиного хлама случайностей. «Земля» — это женское начало, это «мировые тьмы», 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 тьмах» 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 знали 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 увидаться 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 пробивается 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, немислим...

4

«Свечение завершённости»

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 эстетический 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 завершённости».

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 вятен, 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. «Простодушие 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 Леонида. 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 сострадания, 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 завершенности».

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 кононовского зрения: муха. «На этом альпийском пленере мухи отдыхали – рас-

простёртый 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 указывает 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 обценной 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 советский 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 «обоюдоопасного» времени — один из ведущих мотивов романа. «Крупная муха заштриховывает бездну времени, могущего поместиться между двух стен самого невинного помещения». Мушиная 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 схорониться 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 почему-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

² Вспомним книгу «Складка. Лейбниц и барокко» еще одного философа-самоубийцы Жилия Дилёза.

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, kogito – 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 чувственно-образного 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 завернут 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 персонажу. Эта тождествен-

ность 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 настойчиво 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 наводит ухом 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 Олейнико-

ва, который умел услышать, 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 Кононова, 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. И я проснулся, чтобы возражать ему, сказал Толстой».

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 (ззор между сущим и бытием), кстати, основной вопрос метафизики Мартина Хайдеггера, вот пусть он и отдувается за автора! Нам-то что, читателям, жуящим 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 упоает автор романа и которая должна быть востребована читателем.

А пока наш герой пребывает в состоянии звериного чутья к миру подобно следующему пассажиру: «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 радуга, 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 импрессионистов. И тогда мы оценим то разнообразное великолепие 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 метафизике 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 Исая: «...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.

...Я начал читать этот роман в поезде по дороге в таёжную глубинку. «Пыль степи, перекасти-поле омывали железно-

дорожную насыпь, незаметно, но уверенно поднимающуюся к горизонту, на плоскость которого усердно налегал наш поезд. В своём боковом окне каким-то образом я отчётливо видел, что расстилается перед паровозом войлок мирового пространства. Телеграфные столбы тянули свои пустые прописи, будто вот-вот появятся элементы литер неведомого мне языка. Но они так и не появились...» Вот это чувство небытия пространства примиряет читателя с личным отсутствием в этом мире.

Замедление в тексте, ретардация, типичный приём античной литературы, несёт иное смысловое значение, имеющее отношение к внутренней авторской речи, к идее времени, к его остановке. Измеряется оно какими-то «ангелическими безвременными часами». К этой же цели сводится сюжетная составляющая повествования. Все приёмы сюжетного движения отрицаются. Если время стремится к обнулению координат, то развитие сюжета тоже стремится к нулю. Это движение-к-смерти. Есть ещё одна трактовка. Что значит «остановка времени»? Какова цель, каков смысл этого ментального усилия? На мой взгляд, остановка времени, к которой должна привести практика ретардации, аналогична остановке сознания, практикующейся в восточных учениях, например в дзэн-буддизме. Остановить поток сознания, иначе говоря, индивидуальное время чревато чудесными озарениями.

Однако невозможно заподозрить Николая Кононова в склонности к восточному мистицизму, хотя вспомним, что в христианском учении есть аналог этой практики – в исихазме. Впрочем, юнговский психоанализ в этом деле протягивает руку японскому дзэн-буддизму. Задача в романе, думаю, будет скромнее или иной: добраться до архетипов сознания того «я», которое является «лишь случаем моего тела», до того «эго», которое у Декарта называется «когито», а у Гуссерля переосмыслиется как «монада».

Мы ведь ничего не навязываем роману, живущему собственной жизнью, своей читательской трактовкой. В этом векторе мысли, требующем тщательного рассмотрения, есть логика постижения души («*animula vagula blandula*»), блуждающей и странствующей в метафизическом пространстве. Кроме того,

следует взять в спутники Платона, Аристотеля, Плотина, Григория Нисского и т. д.

Например, вот что сообщает о душе Иоанн Дамаскин: «Душа есть сущность живая, простая, бестелесная; бессмертная, одарённая разумом и умом, не имеющая определённой фигуры; она действует при помощи органического тела и сообщает ему жизнь, возрастание, чувство и силу рождения. Ум принадлежит душе не как что-либо другое, отличное от неё, но как чистейшая часть её самой. Что глаз в теле, то и ум в душе. Душа, далее, есть существо свободное, обладающее способностями хотения и действия; она доступна изменению, и именно изменению со стороны воли, как это свойственно тварному существу. Всё это душа получила, естественно, по благодати Создавшего, по которой получила и бытие, и определённую природу».

Глаз в теле, ум в душе... Без этого невозможно умозрение, которое обращается у греков в «теорию» и «метод» во всякой философии. В художественной литературе эквивалентом умозрения становится идея, сюжет, стиль. То, что в романе главным двигателем повествования является «глаз», выводит въедливого любопытствующего читателя в сферу философского умозерцания романа.

Да, в романе «Фланёр» что-нибудь да развлекает и веселит глаз читателя, входит ли он в собор на Мальте, где обкрадывают героя, или в церковь в Саратове, превращённую в контору, подобно тому как у Константина Вагинова: «Шёлк и мурар, шагренё и марокен, пергамент, похожий на слоновую кость, — развлекали глаз. Бюсты великих писателей стояли на полках и по углам комнаты. Картины, зеркала, ковёр с великолепно исполненными плодами, потолок со сценами охоты — как бы увеличивали объём комнаты. Всё это переливалось, отливало серебром, искрилось перламутром, сверкало полированным золотом, желтело и белело и, каким-то образом, становилось нереальным». Нереальное — это атрибут сновидения или воспоминания. Это чувство пытается преодолеть кононовский повествователь опытом визионера. Реально у него только внутреннее, а нереальное — всё внешнее пространство. Воспоминание становится его личным спасением, ковчегом бытия.

В разной критике на роман «Фланёр» нередко звучит имя Марселя Пруста, на удивление самому автору. Здесь можно говорить только об аллюзивном влиянии. И моя читательская аллюзия указывает не на прустовскую эпопею, а на юношеский роман «Утехи и дни» (1894), который появился в русском переводе в 1927 году. Во-первых, мотивами; во вторых, стилистическими приёмами; в-третьих, он похож структурно, каждая глава напоминает отдельную картину. Ощущение от обоих романов, что ты блуждаешь между ширмами с картинами.

«Ковчег был заперт и на земле была ночь» – это прустовская фраза из его юношеского романа могла бы описать состояние повествователя «Фланёра». На всех страницах тонкой книжки «Утехи и дни» покоится тень его безвременно умершего друга Вилли Хата. В посвящении Марсель Пруст пишет, обращаясь к читателям и к другу: «Я пожелал, чтобы на первой странице они увидели имя того, кого они не успели узнать и кем могли бы восхищаться. Я сам, дорогой друг, недолго знал вас. Я часто встречал вас в Булонском лесу; вы поджидали меня в тени деревьев, напоминая своим задумчивым, изящным видом одного из вельмож, которых писал Ван Дейк. Действительно, их изящество, так же как ваше, кроется не столько в одежде, сколько в фигуре: кажется, будто ваша душа сообщает и непрерывно будет сообщать вашему телу это изящество. Духовное изящество. К тому же всё вокруг, вплоть до этого фона листвы, в тени которой Ван Дейк часто приостанавливал прогулку короля, подчеркивало это печальное сходство. Как и многим из тех, кто позировал ему, и вам суждено было умереть; и в ваших глазах тени предчувствия сменялись нежным сиянием покорности судьбе...» И т. д.

И вот представьте, что в эту галантную парчовую прозу с изысканными картинами и философскими сентенциями вплетена грубая сермяжная нить и пролетарское словцо. «Куртуазное» в присутствии «трагического» порождает привкус иронии на губах читающего. Этот приём опробован в романе Жана Кокто «Самозванец Тома» (1922), действие его происходит в окопах Первой мировой войны на французско-германском фронте. И кстати, неслучайными кажутся цитации из книги Софьи Федорченко «Народ на войне» (1917). Истоки иронии могут быть как лекси-

ческими, так и ситуативными; они в слиянии высокого стиля барокко с вульгарным языком подворотен советской шпаны. Ирония оставляет заметные приметы тления времени, как гниlostные пятна на фруктах нежных юношей Караваджо.

В случае с «Фланёром» обращает на себя внимание один любопытный литературный штрих, указывающий на декларируемое понятие «петербургского текста» – именно на него нацелено творчество Н. Кононова. Тут вновь пригождается фигура поэта и писателя Андрея Николева, он же переводчик-эллинист Андрей Егунов, чей перевод платоновского «Федра» нам не следует упускать из виду в дальнейшем толковании концепта души и тела в романе «Фланёр».

Это потаённая фигура в отечественной литературе. Егунов/Николев уже успел вклиниться в «петербургский текст» не только романом «По ту сторону Тулы» (1931), но и в качестве пародийного персонажа Локонова, коллекционера лирических и ужасных сновидений из романа Константина Вагинова «Гарпагонниана» (1933). Эта двойственная фигура вносит в роман «Фланёр» пародийно-трагическую ноту – она подспудна, аллюзивна, едва уловима, если не знать всего этого литературного контекста.

Пародийна с точки зрения жанра и трагическая с точки зрения биографии. Н. Кононов смешивает эти повествовательные интонации. На это указывает, кстати, шершавый ноготь товарища Уленбекова! Помните, на первой странице «Гарпагоннианы» систематизатор Жулонбин разглядывает карточку: «Саратов 1922 г. Уленбеков». Тут и город указан, и год Собаки! Без намёков. Улыбнемся.

«Сейчас Локонову нужны сны лирические, – думал Анфертьев, – но со временем ему могут понадобиться сны фантазмагорические, – если его любовь окажется неудачной, – с горами, пропастями, опасными для жизни мостами, с невиданными, ослепительными белыми городами. Затем, возможно, ему понадобятся сны о мировой войне, сны политические, о революции и о пятилетке, но сейчас нужны ему лирические сны, сны о возвышенной любви».

Вот из всех этих сновидений-воспоминаний выткан тщательным рукоделием роман «Фланёр». Можно предположить,

что Анфертьев предугадал замысел Кононова, подсказал ему идею. «Сон-то и есть высшая реальность, во сне-то человек весь раскрывается», – говорит Анфертьев Локонову, который считал, что «страшно дороговато за нечто нереальное платить такие деньги». Что ж ему хотелось задешево?

«Ему хотелось утешиться снами, купить небольшое количество снов о любви с какими-нибудь прекрасными пейзажами, с каким-нибудь берегом моря, с какими-нибудь альпийскими вершинами, с какой-нибудь возвышенной и трагической любовью». Какой сложный персонаж под литерой N. ведёт нас, праздных читателей, в лабиринте своих сновидений! А что же Николай Кононов? Он чьей души случай? В чьём случайном теле его убежище? Автор, рассыпав рифы латинских литер, растворился в тексте незримым бытием, как тихоокеанская соль, в которую я окунаю свои ноги. И безбоязненно плыву...

8

«И я внутри себя созерцаю их...»

В романе Н. Кононова «Фланёр» с героями Константина Вагинова повествователя N. роднит страсть к коллекционированию и систематизации, чтобы хоть как-то удержать этот распадающийся мир в иллюзорной целостности. Если Локонов коллекционирует чужие сновидения, то N. поглощён собственными воспоминаниями.

По сути, герой романа «Фланёр» – это коллективная память эпохи. Память автора растворяется в памяти его персонажей. «Память – сумма рациональных дробных примет, в сущности, подруга распада – бубнила и неаккуратно подсказывала...» – пишет автор в рассказе «В трезвом уме» (1991). При этом память была «мерилом во всём». И там же: «Ведь помнились притупленные оттиски живых давних реакций, которые костенели со временем, становились негибкими, телесными, а требовалась сумма совпадений, чтобы то, памятное, соединилось с данным, происходящим теперь, без зазора наложилось, ну хоть и без зазора, но с коэффициентом подобия. Пародия. Пародия...» Как видим, кроме литературных

пародийных аллюзий, есть истоки пародии онтологические, они в самой памяти.

В генезисе замысла романа «Фланёр» также весьма заметен след рассказа «Два часа» (2005), опубликованного в книге «Саратов» (2013). Вот с какой сентенции начинается этот рассказ: «Время проходило, и то, что было плотным, что можно было ощупать, как плоть, как признак календарного часа, раз- воплощается, делается мнимостью и, совсем обособляясь, от- ходит от меня в какую-то зону, которая делается всё более и более недоступной». Тело приравнивается ко времени, в кото- ром память превращается в «апофеоз забвения». Чтобы ткань памяти-времени-тела не распалась, автор вынужден непрерыв- но прясть «ворсинки-мысли», как Пенелопа...

Если знать код авторской памяти, то все тексты могут быть прочитаны как один. «И я вспоминаю его, ставшего рав- ным тому уходящему времени, как апофеоз забвения, когда он соглашается быть равным моему созерцанию, не растрачивая и не расточая себя, просто как изображение, имеющее объём и податливость». Эти слова могли быть сказаны о Тадеуше. В этом же рассказе фигурирует неоднократно имя поэта Анд- рея Николева, способного своим словом «секретное свидание превратить в событие мирового порядка». Там же возникает лермонтовский образ «пришлец осиротелый», сопоставимый с образом N.

«Эпопея внутри души» — так бы я определил роман «Фла- нёр». Душа заблудилась в тенётах и кавернах сексуальности или чувственности, как говаривали в либеральную эпоху девят- надцатого столетия. Я не помню, кто автор этого несносного слова «гомосексуальность», весьма сужающего и искажающего чувственную сферу человека, вроде бы вошедшего сначала в медицинский обиход как терминологическое допущение того века. В наше время оно стало едва ли не идеологическим трен- дом. А это пошло, товарищи! Осторожно! Слова меняют созна- ние. Начинается другая коварная игра иного порядка.

Спарта с его примитивным коммунистическим общест- венным устройством, по-своему жестоким и беспощадным, держалась исключительно на этом сексуальном взаимодейст- вии его взаимно ответственных воинов-граждан, патриотов

полиса. А рядом были Афины, олигархическая демократия, которую крепили другие узы. Наш герой попадает тоже в советское коммунистическое общество послевоенного времени. «Занавешенные картинки» были убраны с глаз долой куда подальше. Сексуальный хаос разрушал идеологически цельного советского человека, а также лишал сакрального ареола саму власть. Здесь мы вступаем в область метафизического противостояния власти и сексуальности. Власть – это поле сексуального доминирования над человеком. И заметим, всякий крутой поворот в общественной жизни, от одной формации к другой, начинается с брани из-за сексуальности. Роман «Фланёр» появился именно в такой момент.

Читателю следует помнить, что повествование Н. начинается в позднесталинском времени. Это послевоенный потаённый роман. Очевидно, что роман не занимается одной темой буржуазной мужской любви, к которой оказываются причастны также сознательные пролетарии. И вовсе не столько для эпатажа общественного мнения углубляется автор вzybучую мужскую сексуальность, пугающую обывателя, сколько для анализа.

В словах о героях рассказа «Пробуждение офицеров» (1998) «и я внутри себя созерцаю их» мне видится метод писательства, при котором, держа ироническую дистанцию, автор не выпускает своих персонажей из своего лирического пространства. Например, Лев Николаевич Толстой тоже созерцал внутри себя героев, но людей «лунного света» (В. Розанов) он наблюдал со стороны, глазами офицеров в романе «Анна Каренина».

«Сколько раз нужно написать и порвать написанное, чтобы добраться до обнаженной плоти чувств», – писал Клод Дебюсси в письме по случаю завершения работы над оперой «Пеллеас и Мелизанда» по мотивам пьесы Мориса Метерлинка. Эта формула творческого метода «добраться до обнаженной плоти чувств», на мой взгляд, применима к литературе Николая Кононова, обходящейся без беллетристики, без экзальтаций и экстазов, но с паузами и молчанием между фраз, с отчуждением и петербургской холодностью.

Да, без долгих пауз, к счастью, читать прозу Н. Кононова, так же как и стихи его, не получается. Именно это торможение

в чтении даёт повод для медленных мыслей. Это называется внушением, или суггестией, на которую рассчитывал Клод Дебюсси, расставляя паузы между нот в своей партитуре...

В мышлении Н. Кононова, в изображении вещей и человека всегда присутствует вектор, ведущий от чувственного восприятия вещей к идее восприятия вещей, к абстрагированию. Идея — это как напряжённое магнитное поле с его полярностями, в котором протекает всякая жизнь его персонажей. Эта идея, которой не обладает имманентно ни обыватель, ни персонаж, сообщается и внушается автором. И эта функция ставит его по другую ось координат. Фигура N., исповедальная на страницах романа, подобна маске, за которой обнажается душа другого человека. «Маска, дай мне чутко слушать/ Сердце тёмное моё/ Возврати мне, маска, душу,/ Горе светлое моё!» (А. Блок). Исчезни оно, это поле, и всё сразу свалится безжизненными театральными масками. Маска N. — форма отречения автора от себя самого. У Александра Блока вычитал фразу Владимира Соловьёва: «Личное самоотречение не есть отречение от личности, а есть отречение лица от своего эгоизма». Ибсен выразился парадоксальной: «Чтобы быть самим собою, надо отречься от себя».

Это также один из способов отчуждения от своей самости, от телесности, когда возможно аналитическое созерцание «я» и «мира» в холодном свете иронии, лунного сияния. «Тело, полное упований, не в силах смутить безразличную душу» («В трезвом уме»). Н. Кононов может говорить даже об «идее бега» или «идее отдыха» и т. д.

Если мы поднимемся над сюжетной канвой романа «Фланёр», схватим его концептуальный замысел, то мы увидим, как его идея прорастает из мотивов прежнего писательского опыта, как она встраивает координаты других идей, и более того, увидим, какая онтология лежит в основании творчества Николая Кононова.

Векторы идей его романов и рассказов: «Похороны кузнечика», «Нежный театр», «Фланёр», «Магический бестиарий», «Саратов» — выстраивают свою геометрию «парада романов» в следующих направлениях: либидо и мортидо, отец и Бог. Попробуйте распределить эти идеи по оси абсцисс и ординат. Это будет карта его интериорного пространства бытия. А где, спро-

сите, вектор автора? Ну, если помните, есть ещё ось аппликат. В «сумме обстоятельств» всех векторов этих идей обнаружится, что все тексты составляют единый корпус, объединённый телом (конечным замыслом, монадой смысла).

Звёзды на небе и те имеют свою фигурную геометрию, хоть и воображаемая, она позволяет нам ориентироваться в тёмном пространстве звёздного хаоса. А нашему глазу эта космическая геометрия внушает ощущение логоса. Так же и в чувственном хаосе романов Н. Кононова мы способны обнаружить космическую логику, которой, кстати, сопутствует образ луны, скользящей на страницах произведений. «В окна нашей казармы пёрла луна». Даже «благосклонный толерантный читатель», не говоря уж о суровом критике, не замечающем этого имманентного логоса, поддаются внезапной панике от соприкосновения с чувственным хаосом произведений, намагниченных мужской сексуальностью.

9

«В какую скважину затынет...»

...Итак, в романе «Фланёр» авторский текст (Николай Кононов) и текст повествователя (N.) разворачиваются по линии экстериорного и интериорного бытия, внутреннего субъективного времени и времени исторического. Где-то должна быть точка схождения. В другом измерении. Есть ещё третий тип текста, это вставные листики советского календаря как способ объективации внутреннего опыта повествователя. N. перекладывает главы своего исповедального повествования отрывными листиками календаря, как бы привязывая записи к событиям исторического прошлого и текущего дня. Это неравнозначные по объёму и по функции тексты.

Этот приём помещает роман «Фланёр» в глоболокальный и временной контекст. Роман представляется чувственно-космологическим хаосом, подобно «чёрной дыре», куда вовлекается и заваливается необъятное количество зримого и незримого вещества. Быть может, «чистое бытие» в том и заключает-

ся, чтобы из этого чувственного хаоса путём логоса сотворить космос.

Автор в романе отвечает за всё внешнее оформление, за исторический контекст; его присутствие в тексте маргинально, его моральный и философский вердикт звучит в аннотации к роману и во вступлениях к четырём главам, а также к эпилогу. Автор несёт в себе признаки критика, философа, следопыта, читателя. Он напоминает читателю о личной ответственности перед лицом истории и фатумом; оценивает поведение героя («бесшабашный», «бездумный», «расплачивается», «авантюра», «неотличимый»); даёт негативную оценку историческому времени, вводит в обиход философские понятия «воля», «случай», «вероятное», «иллюзорная фигура равновесия», «существование», «парадоксы» и «закономерности», «осознание». То есть автор выступает под знаком плюс, а N. под знаком минус, и оба составляют бинарную модель фигуры повествователя. Минус-бытие и плюс-бытие. Возможна смена знаков, переполюсовка.

В предисловии к первой главе автор обращает наше внимание на «воспитание любовного чувства» героя, вольно или невольно отсылая нас к роману Гюстава Флобера «Воспитание чувств». Он напоминает также о жестокой расплате и потере «непутёвой» родины и своих возлюбленных по причине его невнимания к своему историческому времени.

N. предоставляет личный субъективный текст, сравнимый по жанру с дневником, в котором оправданы описки, шероховатости, погрешности. Сама литера, кстати, есть пометка. Выражение «марать бумагу» имело прежде обычный смысл «писать». Смысл писания состоит в том, чтобы сохранить утраченные связи не только с возлюбленным из прошлой жизни, но и в большей степени с бытием как таковым, ощущая своё существование в «чреве» небытия, состоящем из «закономерностей и парадоксов новой жизни».

Конечно, этот дневник сочиняет автор. Фигура его возвышается над всем содержанием. Этим методом объективируется некий субъективный опыт, пусть даже этот опыт будет собирательным. Где-то читал, что Владимир Набоков считал жанр дневника низким, ну, может быть, из нелюбви к Достоев-

скому, который создавал романы идей в жанре дневникового романа о своих бедных людях. Николай Кононов тоже мыслит своё детище «романом идей».

Вот с этой аннотации я начинал читать роман в поезде этим летом. «Герой романа совершает прекрасную и мучительную „одиссею“, полную желаний плоти и тончайших душевных переживаний. И брненное человеческое тело, пройдя сквозь призму времени и череду событий 40-х, представляется единственным домом души. Ведь именно в его хрупкости обретается связь души и вселенной. Ведь именно в нём – последняя обитель воспоминаний». Эти идеи, не заметные некоторым критикам романа, выражены именно здесь.

Нельзя перепрыгнуть через этот авторский текст и пуститься в безоглядное чтение за чередой призрачных событий, мелькающих, как картинки за окном скорого поезда. Все события в романе происходят в слове. Это чтение похоже на хождение босиком по горячим и острым камням. Смысловый эпитет «бранный» эквивалентен существительному «хрупкость». А триада слов «тело», «душа», «вселенная» составляет онтологию романа. Она универсальна. Эта структура обнаруживается в лучших образцах «хрупкого» жанра хайку. Говоря о телесности, автор замечает, что «именно в его хрупкости обретается связь души и вселенной».

Как «хрупкость» связывает все три составляющие человека? Отними одну из составляющих, и человека не станет. Да, мы ищем язык для понимания произведения, примериваем дискурс. Если мы прибегнем к языку Анри Бергсона, в интуитивном методе которого лежат такие его достижения, как «длительность», «память», «жизненный порыв», то представим, что эта связь триады возможна благодаря «жизненному порыву», в котором слышится семантика «разрыва». Сравните с выражением «любовный порыв мистического смысла» в романе у Николая Кононова. Утрата этих связей приводит к тому, что называется у Михаила Кузмина «чёрной японской дырой». И понятно, что «ворсинки-мысли» всечасно ткутся, чтобы залатать эти образующиеся прорехи. «Если волшебница порвёт нить, то всё падёт в Тартар уже навсегда». Воспоминание как форма длительности времени.

Роман заканчивается разглядыванием картинки на листике отрывного календаря. Эта картинка смазана плохой типографской печатью, которая обратила изображение «во всепогодный хаос»: «Меня охватывает настоящее сожаление, потому что в мешанине чёрных пятен и штрихов всё действительно застыло и стало неразличимым...» Вот этот логос бытия невозможен для автора без Спасителя, которого мы должны были бы искать на просторах его романа. Он есть вневременная точка схождения «я» и «вселенной». Без него всё завалится в небытие «чёрных пятен и штрихов», где всё «застывает и неразлично». «Неразличимым» становится и N.

Это разглядывание миллионнотиражной картинки следует сопоставить с созерцанием картины Караваджо «Усекновение головы Иоанна Предтечи» в главе «Похищение в соборе». Герой несёт в себе утрату (мелочная кража в соборе здесь не в счёт) всеобщих связей, и смысл его существования состоит только в том, чтобы не затянуло в скважину забвения. Это страх исчезновения из этого феноменального мира без следа и времени.

...Когда читаешь роман «Фланёр», тебя сопровождает чувство некоторой странности произведения. Невольно мысль пытается разобраться в этом чувстве. Это как если бы вы сели в поезд «Петербург – Владивосток» и вдруг на одной станции к вам подсел бы один человек, сразу выделяющийся из всех пассажиров мерцающей аурой. Однажды я испытал это чувство в отношении себя самого, а не другого человека, когда ехал в поезде дальнего следования. Вошедшие на одной станции люди, с виду обычные бывшие советские граждане, сразу показались мне странными. Я старался не вступать в дорожные разговоры.

Пару суток спустя они сумели «разговорить» меня за своими домашними угощениями. Они признались, что, увидев меня, тотчас узнали во мне «воскресшего» человека, которого, оказывается, ожидали встретить на своём дальнем пути, и были готовы к этой встрече. Это был не «кто-то» конкретно воскресший, а просто «воскресший». С виду не религиозные сектанты, они были из какой-то квазинаучной среды, оперировали физическими понятиями и категориями «квантового перехода».

Бывший атеистический советский человек не может окунуться в метафизику бытия без костылей физической теории мира. Я не знаю, что означает слово «воскресший» на их языке, но, будучи исключительно литературным человеком, на мгновение представил себя не без внутренней иронии воскресшим из неизвестности Тадеушем, его странствующей душой, повторяющей предсмертные и бессмертные строки императора Адриана: «Animula vagula blandula...».

Когда вам говорят, что вы «воскресший», то естественно подумать о том, кем же вы были в прошлом, захочется вспомнить этого человека. Меня осенило. Я знал этого человека. Представить себя воскресшим литературным персонажем по крайней мере не столь опасно для весёлого разума, который я ценю более всех божественных фантазий. Некоторое время я ехал с этим артистическим ощущением, пока вновь не вернулся в собственное обывательское сознание, питающееся калейдоскопом внешних впечатлений. Я прикрывался от этого странного чувства, представляя себя тем самым «воскресшим» Тадеушем...

Если бы я начал вспоминать его, как вспоминает N., то это был бы роман о любви. А как не любить воскресшую душу! Это платоновский Эрос, влечение душ. Древние греки каждый член своего тела не упоминали без слова «возлюбленный». Они говорили: «Мои возлюбленные глаза», «мои возлюбленные руки», «моя возлюбленная грудь» и т. д. Это любовное обращение не к телу как таковому, а к богу, обитающему в каждом члене тела грека. Это также далеко от переживаний Нарцисса. Роман о любви к тому, что будет утрачено по смерти. Куда ж податься возлюбленной душе в сопровождении возлюбленных божков?

То, чем занимается N. на страницах романа, рефлексировав над своими воспоминаниями, облачая в эстетические формулы, называется не чем иным, как воскрешением возлюбленного бога, Гения. Как видим, чувство странности не должно смущать читателя. Странность романа «Фланёр» проистекала также из несоответствия (парадоксальности) интериорного образа мира N., исключительно философско-эстетического, и внешних обстоятельств, которые впритык разворачиваются у «бездны мрачной на краю».

Именно эта пушкинская фраза из «Пира во время чумы» сопровождала меня рефреном во время чтения и подсказала то место на книжной полке «странных» произведений нашей литературы, куда бы я поставил роман Николая Кононова «Фланёр». По этому случаю я даже достал свою старую книжку «Маленькие трагедии» с мрачными зловещими гравюрами на дереве Ф. Д. Константинова, изданную в 1979 году в «Детской литературе». Оба произведения пришли в русскую литературу из переводной литературы. «Пир во время чумы» вышел из английской, из Джона Вильсона, а «Фланёр» из польской апокрифической литературы неизвестного автора N. Ещё придут такие исследователи, которые займутся проблемой псевдоперевода романа «Фланёр», его польской стилистикой и латинской семантикой.

От трагедии персонажи обоих произведений защищаются в одном случае разнузданным «весельем», а в другом – «эстетическим созерцанием» гибнущего вместе с ними мира. Вы, конечно, слышите иронию. Несмотря на её интонацию, речь идёт всерьёз о двойном бытии как обоих произведений, так и автора/N. «Реальное» в пушкинской драме присутствует за пределом текста, уходит в биографический комментарий, а в кононовском романе это «реальное» вплетено в ткань повествования. Как в ласточкином гнезде каждый прутик и пёрышко, чужое или свое, идут в дело. Нет нужды выдергивать эти нити и разглядывать их, чтобы понять произведение. Читая его, мы будем свидетелями того, как «любовный порыв мистического смысла» автора/N. преобразуется в метафизическое желание бесконечного и вечного, что равно спасению здесь и сейчас, «у бездны мрачной на краю».

10

«Собачий дягиль» бытия

Роман «Фланёр» населяют зрячие слова Николая Кононова. «О, если бы вернуть и зрячих пальцев стыд,/ И выпуклую радость узнаванья»... С этими стихами Осипа Мандельштама следовало бы начать вхождение в этот роман. Всякое событие

происходит в слове. Слова заменяют стыд зрячих пальцев. Мы можем потрогать или увидеть возлюбленное тело. «В прикосновении был преизбыток смысла». А как сказать без стыда о том, что видишь и ощущаешь? Глаза видят, а слова стыдятся... «Слово плоть бысть»... Сказать – значит прикоснуться словом. Прикосновение в слове. К себе самому, к себе посмертному. Прикосновение в слове равно овеществлению. Равно воскрешению.

...А что пытался воскресить Александр Блок в неоконченной автобиографической прозе «Исповедь язычника» (1918)? Да, смутное чувство, зарождающееся между двумя гимназистами. Чтобы словами прощупать чувственный и метафизический туман, ощутить на кончиках пальцев влажность это чувства, сохранившегося в памяти, чтобы понять, в чём его невыразимость. Вещь осталась незаконченной. Дмитрий, объект обожания и внезапного презрения (из-за стихов), исчезает из горизонта видимости рассказчика, но память возвращает его к событиям почти тридцатилетней давности. Какое языческое чувство надо было вспомнить Александру Блоку в Великий пост? Что осталось недосказанным в тех гибельных обстоятельствах 1918 года, что осталось невыраженным за всю его творческую жизнь?

А дело в том, по-моему, что только между «чувством» и «мыслью» возникает это намагниченное поле бытия, вне которого невозможно существования человека как сущности, а не как феноменального животного Собака. Этот магнетизм жизни всегда будет влечь художника. Собственно, в романе «Фланёр» мы наблюдаем, как зарождается и пульсирует это поле, как атомы приходят в движение, как возникают всё новые и новые связи в нервных окончаниях, в синапсах. Мы ощущаем этот напряжённый ток слов-монад, из которых ткётся незримая нить жизни.

Мы помним о функции советского календаря в романе «Фланёр». Ведь герой оказывается не только в «потустороннем пространстве», но и в другом летосчислении – в советском. Начинается «Исповедь язычника» фигурами «обывателя да бедного составителя календаря, тщетно пытающегося приспособить старых святых к новому стилю». Это же пространствен-

но-временное смещение и смятение переживается N. Его двойственное бытие, назовите его амбивалентным, преломляется как на чувственном уровне, так и на метафизическом. При внешне заторможенном описании своей жизни N. пребывает в напряжённом и турбулентном состоянии. Ретардации и экфразисы отражают это напряжение воли и сознания перед лицом ужаса в «интерьере спасения». Это как замедленная киносъёмка перед опасностью.

Любопытно для нашего сравнительного и параллельного описания, что знакомство блоковского рассказчика с гимназистом Дмитрием происходит на уроке латинского языка. Мне представляется, что этих гимназистов наверняка принуждали переводить адриановские строки «Animula, vagula, blandula/Hospes comesques corporis...». А его первой влюблённостью была девочка полька, с чувством к которой сравнивается чувство обожания к Дмитрию, при этом обнаруживалось важное отличие. К польской девочке это чувство было «тяжким», замешанным на «просыпающейся детской чувственности», а к Дмитрию это «чувство было новым, оно было лёгким и совершенно уносящим куда-то»; «и, однако, в нём был особенный древний ужас».

Этот ужас, кстати, обращаю ваше внимание, описан в Третьей элегии из Дуино Райнера Мариа Рильке (Duiniser Elegien. Die Dritte Elegie, 1922–1922). Понятно теперь, что тот ужас, который гнезвился в сердце N., нуждался в каком-то способе приручения и одомашнивания, и этим способом стало слово. Другого средства у писателя нет. Вот как произошла первая встреча с «verborgen schuldigen Fluß-Got des Bluts», с «виновным скрытым богом кровеносной реки» в незавершённом рассказе, имеющем вариативное название «История двух мальчиков».

«...Они стояли спиной ко всему классу; один из них вытер доску прежде другого, повернулся вполоборота и вдруг застыл на минуту, очевидно заглядевшись в окно. Тут я испытал вдруг ни с чем несравнимое чувство. Мальчик был высок ростом, худощав и строен, у него был нежный и правильный профиль, и волосы были не совсем острижены, так что было видно, что они завивались и на лоб опустился один завиток. Я почувствовал к

нему, к его лицу, ко всей фигуре, ко всему существу его, острое и пламенное обожание, которое залило горячей волной все моё сердце, все моё тело. <...> Дмитрий и в старших классах остался таким же нежным и стройным мальчиком. Пушок бороды и усов пробивался еле заметно на его нежном лице, на котором сквозь тонкую кожу проступал совершенно отроческий румянец. Он напоминал лицом и телом, как мне кажется теперь, Лидийского Диониса».

В сноске читаем: «В рукописи карандашом написан вариант „Антиноя“». Это имя ещё раз напоминает нам об эпитафии императора Адриана, с которыми мы входим в роман «Фланёр». Это всё косвенные аллюзии. Не хочу тянуть за уши этот блоковский текст, но в этой теме оба произведения притягиваются ворсинками мыслей. Важно только обозначить литературный вектор. Вот написанные почерком В. А. стихи из «Фланёра»: «Любимый нежный/ Как подбородок/ Ручного козлёнка/ Что по небу скачет/ И рожки растущие чешет/ Об облако жизни моей».

То, что недосказал один писатель, вынужден договаривать другой, по законам литературы, своим языком и своим опытом впечатлений. В этом смысле обращает на себя внимание следующая особенность: именно в критический период истории, конца одного и начала другого, становится важным проговаривать вещи о двойственной красоте чувств, пусть это не впрок и не ко времени. Откровения в окопах смерти, когда «все уравниены невозвратностью», ценность и острота высказанного возрастает. По сути, это воспоминание стало возможным потому, что у Фланёра нет настоящего времени, а в каждом событии отражается, как в зеркале, событие прошлого. Это ещё одна рефлексия бытия, реальность которого не в сиюминутном мгновении текущего настоящего, а в наличии рефлексии прошлого, в воспоминании, в реминисценции. Связь возможна только с прошлым. К настоящему привязанности не может быть, она возникает только к прошлому. Поэтому реальность обнаруживается в наличии связей, узелков, привязанностей к прошедшему времени, то есть в памяти.

«До меня вдруг дошло – я столь пристально приглядывался к этому бесчеловечно пьяному парню, потому что он

каким-то внутренним неразличимым узором напоминал мне Г. Не гладким безупречным корпусом, такой античной кирасой, загаженной покоричневевшей дурной кровью, не пятнами тёмных сосков, будто озарённых вспышкой золотистой поросли, а сияющим за версту ореолом любовной самоотдачи».

Мы ничего не знаем о смерти Тадеуша Гремька. Это незнание даёт возможность повествователю быть его прямой и постоянной взаимной рефлексией, его отражением во времени и благодаря этому оставаться самому живым. Без этой рефлексии нет героя. Двойное бытие. Блоковская история двух мальчиков не получила развития. Исповедь обрывается из-за стихов Дмитрия, которые вызвали у рассказчика «прилив презрения». Александр Блок не цитирует эти стихи. Это место самое загадочное в рассказе. Что же так могло возмутить ум рассказчика, познавшего обожание? Не отпускает эта загадка. Я представляю себе, как может возмутить журнального критика роман «Фланёр». Помните, однако, в руках у повествователя «собачий дягиль», с корнем вырванный у бытия. Он усыпляет.

11

«Апофеоз иллюминаций»

Факты и фантомы, образы и понятия, слово и умолчание, музыка и немота образует вербально-понятийное явление под названием роман «Фланёр». В некотором смысле это явление возможно разглядывать через зыбкое понятие-призму «сознание», проявленное в аналитически-реминисцентном нарративе. Сознание, душа, Психея... Они высказываются без понуждения, без литературного насилия того или иного жанра. Сюжет здесь неважен. Более того, его волевая логика была бы излишней, так как нарушала бы правдивость нарратива. Есть коллизия. Драматически-лирическая. Столкновение событий и персонажей. Смена декораций, блуждание в кулисах и декорациях...

Фланёр лежит рядом со мной, иногда молча, иногда что-то говорит. Я щекочу его мочку уха, переспрашиваю. Вместе отбиваемся от мух, перелистываем репродукции старинных альбомов, палимся на ленивые облака, на всю их «бутафорию

логики», прислушиваемся, как плачет горихвостка на карнизе сторожки с мушкой в клюве. Кругом таёжное урочище, где случайно встретил этого человека с долгой историей. Разве книга не человек? Исповедание, непринуждённое, с паузами, отступлениями... Мысли клубятся, воображение играет, дописывает фрагменты. Нет, не хочется укладывать эту историю в пошловатую литературную форму, с завязками и развязками и прочими диккенсовыми уловками. Я слушаю. Внимаю.

...Пациент N. лежит на кушетке, терапевт внимательно слушает и записывает, пытаюсь «понять прежде, чем он почувствует». Эти два слова «понять» и «почувствовать» порождают двойственный метод письма. Оба товарища, говорящий и слушающий, воплощают идею Автора, который находится «на перепонке самого себя и чистого несуществования». Это чувство передаётся мне, теряю ориентир в пространстве и во времени. По очереди чувствую себя то Фланёром, то исчезнувшим возлюбленным, то Автором. Это всё та же «иллюзия присутствия и свидетельство невозможности». («Гений Евгении»).

Итак, имя «Николай Кононов» – это не персонифицированный автор романа, с его биографией и воспоминаниями, которыми он щедро делится с N., это идея Автора. Время от времени пациент с реципиентом меняются местами на фрейдовско-юнговской кушетке. Возможно, они оба лежат на кушетке и по очереди интерпретируют литературный анамнез. Хотя «эмоция не может быть рассмотрена в ретроспекции». Фигура Тадеуша, молчаливая фигура или фигура умолчания. Фигура сфумато. Ему адресуется реминисцентный нарратив N. «Он не предназначался для психоанализа, в нём не искрило травматическое прошлое, так как то, чему я с испугом свидетельствовал, было им пережито без следов». А что свидетельствовал? О каком ужасе идёт речь? Кто здесь герой? Сам текст. Живой, длительный... Текст как тело, обладающее целеполаганием, телосом... Когда в «речи» творится «деяние», то в их союзе продлевается «время», пусть с «источником увечий», и ладно бы под присмотром «категорического императива».

Нарратив, превращённый в художественные повествовательные формы, становится конструктивным элементом. Ро-

ман переплавляет в своём нарративе несколько жанров – дневник, исповедь, («эдипальный») анамнез, культурологические реминисценции. И всё это сшито «иглой анализа». «Эх, память, память...» Автор (со слов В. А.) приводит на память строки Лукреция из «Природы вещей», которые могли бы описать или охарактеризовать то, как протекает художественный нарратив. «Тучи собираются там, где слетается много шершавых/ Облачных тел наверху по пространству небесного свода./ И хотя тела не очень-то цепки, но всё же/ Могут, друг с другом сплотясь, держаться достаточно крепко». Созерцая облака, созерцаем мысли. Запечатлеть бы их в синапсах ретроспекций... Кстати, цитация из Лукреция уже встречалась в одном рассказе из книги «Саратов». Дайте перелистать... Ну вот, залистал... А ведь я тоже получал у него уроки эротического просвещения в отрочестве.

Выражение «искрит травматическое прошлое» свидетельствует о фантомных искрящихся болях, которые становятся источником этого художественного нарратива. «Театр боли». Ведь «смысл истории лечебный», хотя и отчасти. Художественная терапия. Роман – один из фантомов сознания, как фотон света, мчащийся в крошечной тьме небытия (забвения), или как вспышка, запечатлённая на фотобумаге. Отпечаток. Опечатка. Оговорка. Затемнение. Случайно ли, что роман заканчивается смазанным отпечатком на календарном листке? Время стёрлось. Одряхлело. Перестало иметь исчисление. Вместе с ним затёртой оказалась «злополучная русская истина». Уплотнение. Занавес. Затемнение. Мы рассматриваем этот отпечаток, смазанные литеры. Как запечатлённый сон-воспоминание, интерпретированный языковой и художественной логикой автора.

Нет, конечно, слово «русская» здесь есть обобщение. Потому что речь идёт об авторской истине, выводимой из «травматического прошлого», которая вписывается в исторический контекст. Эта истина выводится из личной юрисдикции в социально-историческую юрисдикцию. И таким образом, эта травма несёт экзистенциальный характер.

Метод письма, видимо, меняется от того, кто лежит на кушетке, – пациент или терапевт. В одном случае повествование исходит от представления, а в другом от нарратива:

«Я подыскивал телесные объекты к словам, обозначающим мои чувства, которые беспрестанно повторял где-то в своей глубине». Говорить из глубины (*de profundis*) и говорить из представления (понятий) – вот истоки билингвистической (польско-русской) речи Н. Другой метод повествования – от факта к образу. Он подобен, кстати, методу Софьи Федорченко в книге «Народ на войне» (подложенной нам автором), вызвавший многочисленные споры о подлинности солдатской речи, обвинения автора в подлоге реальности и в обмане читателя.

Так что же является реальностью в этом произведении?

Смотря для кого. Для терапевта – факт, для пациента – боль, для автора – образ. На каком качественном скачке одно переходит в другое? Что здесь есть дискретное, а что постоянное? Факты случайны, боль постоянна. Живут не факты, живут фантомы. Ведь из фантомов воспоминаний складывается картина художественной реальности, не менее реальной, чем факты. Образ также реален, как и (случайный) факт. Н. оперирует фактами, автор создаёт образы. Иллюзия соавторства. Факт становится инструментом для создания высшей реальности – образа. Итак, нарративно-аналитический приём синтезирует художественный образ.

Так, зрительной доминантой в романе «Фланёр» является луна. Она сопровождает нас на протяжении всего повествования. Точка стяжения. Сгусток «вещества света». Линза. В её отблеске мерцает зыбкий, влажный, отражённый на поверхности воды облачный текст под плёнкой натяжения. Однако луна не астрономический объект, созерцаемый всеми, а создаваемый автором образ. Это эстетическая доминанта. Она как шляпка гвоздика, на который повешена картина. Свет этого физическое объекта не реален, но реально наше впечатление от него.

Это впечатление всячески интерпретируется автором, и всякий раз образ пересоздаётся заново, перелицовывается. Словно автор желает повернуть нам лунный объект невидимой нам стороной. Но видим только прореху. «Серо-синее облако с просветом луны, всё небо – словно плотный тёмный шёлк, перетёртый до прорехи в единственном месте – его коленом или локтем».

Истины светят в прорехи. Они сюрреальны. «Надо всем восходила упоительная луна, пересиливая и затмевая все звуки этого мира. Пока мы шли по узким полуразрушенным улицам, я не заметил, как она нагрубла из белёсого изъяна на небосводе, но вот – чуть смерклось, и изумительная ирреальная видимость, попирающая все законы, всплыла над нами. Это как в камере фотоаппарата, когда, на несколько лимбов смежая диафрагму, сгущают само существо света».

Текст искрится в тёмной воде, брызжет светом, мерцает, ослепляет призрачными лунными чешуйками, «сполохами смысла». Входишь в него, погружаешься всем телом, плывёшь, едва шевеля членами, рассекая фосфоресцирующий планктон мыслей, «много шершавых облачных тел», поток иллюминирующего ворсистого сознания...

Да, слово «роман» вводит нас в заблуждение, поскольку в этом термине много устоявшихся литературоведческих коннотаций, которые кононовское письмо методично разрушает. Неумышленно. Что поделать, таков метод. Писать изнутри опыта. Это касается всех его произведений. Я тоже поддался этому методу, пишу эти заметки, исходя не из представления о чем-либо в этом романе и его законах, но следуя имманентному логосу произведения, как мне кажется.

Вас учили когда-нибудь плавать? Рассказывали и показывали, как дышать, как задерживать дыхание, как двигать руками, сначала одной, потом другой, куда водить глазами быстро-быстро и т. п. Меня не учили. Я упал в реку, течение понесло пятилетнего мальчика, и всё, что мне нужно было, это следовать течению реки, принаравливаясь телом. Открыв глаза, я увидел каменистое дно, водную радугу, шныряющие косяки рыб, рвущихся в верховье на нерест. Необъяснимый эрос свободного движения. Течение горной реки несло в низовье, я только думал, что вот я сейчас уплыву, и меня не найдут никогда. Я продолжал плыть, помогая руками, и не хотелось выныривать. Было хорошо. Научился выныривать. Схватив глоток воздуха, снова окунался в водную радугу. «Я», «тело» и «стихия» – единое целое. Возникал страх, как бы не напороться на корягу.

Думаю, что Николай Кононов таким же способом плывёт в своём тексте-сознании, отдавшись его иллюминирующему реминисцентному течению. Где-то барахтаясь, цепляясь за коряги и царапаясь. Плыть, забыв о технике. Кто-то кричит на берегу: «Давай мастерство!» Его техника есть образ мыслей, всегда меняющийся и непредсказуемый. Так плывут взерошенные чьей-то любовной рукой облака в небе, обретая всё новые и замысловатые формы. «Я не чувствую себя автором», — признаётся писатель. Можно ли стать автором своего сознания? О, мы с ним соавторы бытия-речи...

12

«Линза одиночества»

«Несносный наблюдатель» в Николае Кононове, его писательский глаз, фиксирующий «миг, меньший, чем одно мгновение», словно «фотоаппарат с чувствительнейшей плёнкой», сам «как будто бы исключён из бытия». Как же так, а, снайпер-наблюдатель?.. Нет-нет, здесь речь должна идти о «сегменте» бытия. Он (автор или субъект его прозы) исключён не из бытия как такового, а из его целостности. Остаётся память о том «тавтологичном времени», которое уже истаяло вместе с «дешёвым антиквариатом» ценностей его персонажей. Не стало и самих героев. Что было и зачем всё было? Что удостоверяет «реальность собственного бытия» автора и его героев? А нас с вами, читателей?

Мы — «трансцендентные антиподы» и «сумеречные атрибуты» какого-то произведения, написанного невидимыми симпатическими чернилами. Что за участь такая превратиться в букву-букашку? Вот странствующий дух, случайный в своём теле, угнетаемый страстями в саду земных наслаждений, этакий субъект-прощелья с сумеречным сознанием эпохи первоначального накопления капитала... Уведи нас от искушений, святой Антоний, в африканскую пустыню духа! «Призрачно всё в этом мире бушующем, есть только миг между прошлым и будущим, за него и держись...» — поёт взбунтовавшийся репродуктор голосом Олега Даля на полустанках его рассказов...

Николай Кононов взирает на себя бесстрастно и жалостливо, на своих героев иронично и любовно, а на мир – как на иеронимо-босховский «корабль дураков», плывущий по Волге, на котором он и кормчий, и Харон, и Тот, трепетно сплавляющий «со скорбной волей» куда-то, по ту сторону луны, своих персонажей, которые возрастают в его сознании, как призраки, из череды образов, из суммы обстоятельств, из ландшафта с грозным фронтом. Взирает без тоскливости, но со средневековым мрачным весельем – и всегда через линзу луны, «как насекомое Босха с высокого жёсткого шестка», как замечено в его дивном-дивном «Источнике увечий».

Страх перед смертью – это боязнь встречи с персонажами в том подлунном мире, где достоверность покрывает ирреальный свет. Оттого, наверное, слова его должны бы только шелестеть, стрекотать, шуршать, жужжать – ну, как в японских стихах, смыслы ведь ускользающие... Ёса Бусон ведь вполз, да, вполз со своей толстозадой пчелой из пышного бутона пиона в кононовский пародийный вокабулярий, заметим, с невеликой, совсем невеликой охотой. Они, слова его, ещё умозаключают при всём их нежном и грубоватом трепете! Вдруг вспыхивает смысл, метафора, потрескивает и искрится, и тут же угасает, оставив световой отпечаток на сетчатке глаза. Наше бытие удостоверяет слово, но только в том случае, если оно включает деяние, как в японской этимологии – «кото»+«ба». Слово есть листва деяний.

Как это безнадежно! Красиво, но безнадежно. Сюжетная нить рассыпается, как сгоревший бикфордов шнур. След на земле от него вызывает иллюзию непрерывности и связанности.

Это не нить, это жизнь распадается. О «вторичность бытия», о «скарденность утлого времени»! «Мягкая анима», которая чему-то радовалась, и «твёрдая душа», которую что-то жгло, – куда вы удалились со своими печалью и радостями? В какие небытийные норки запропали и смолкли, а? В какие «японские чёрные дыры» заползли и окуклились? «Мы расползлись, как проснувшиеся по весне насекомые». Люди-насекомые. Грегор Замза плачет, Франс Кафка плачет... Отчего же? Ведь уж не одиноки! Мы тут, мы тут, насельники не-

бытия, щекочем ушко ворсистыми лапками шестикрылого серафима...

Его письму (Н. Кононова) не свойственна тотальная логика с завершённым абсолютным смыслом. Этим качеством, кстати, преисполнен его дьявольски великолепный Овечин, чьим именем отныне зовётся посмертно полный «еитыбен» русского небытия той самой «японской чёрной дыры», куда заглянул взор Михаила Кузмина. «Ничего» по-японски «му», абсолют дзэн-мышления. Из этого звука уже не проистекает смысл.

Автор сам предстаёт в разных философических амплуа. Позитивист. Агностик. Логик. Мистик. Эстетик. Персоналист. Из суммы обстоятельств, впечатлений и переживаний, но, слава богу, без «роковых наитий» пытается сложить целостное бытие под «неусыпный хронометраж» лунного циферблата. «Нет, не луна, а светлый циферблат». Бытие не суммарно. У него другая математика. И хотя герои его смыслят в математике, время также не складывается из количества часов.

Так или иначе, «число» вклинивается в его чувственную формулу бытия какой-то категориальной фигурой и в союзе с музыкой сфер вращает по эвольвенте этот светлый циферблат бытия-времени. Нам остаётся кружиться вместе с ним, селениям-суфиям небесного круговращения, в надежде суммировать в конце концов какую-то философию. Похоже, что он избегает законченного высказывания, умозаключения, окончательных выводов, результатов.

Но почему-то мне кажется, что с Габриелем Марселем, размышляющим в категориях любви, надежды и верности, у него возникла бы философская симпатия. Иначе говоря, нам предоставляется щедрая возможность рассматривать сам процесс мышления в романе под разными линзами и фокусами. Самое главное, мы оказываемся вовлечёнными в это мышление, как в «вереницу ментальных состояний» (Л. Витгенштейн «Голубиная книга»), о чем наглядно свидетельствует это разбухшее эссе. Мы ищем пути понимания. Мы, как и Фланёр, в пути, «куда влечет свободный ум».

Как бы мы ни пытались вместе с автором объективировать внутренний опыт повествователя, он остаётся для нас тай-

ной – оттого, что имя ей будет душа, *animula*. Однако тело не менее таинственно, чем душа. Это их опыт взаимодействия. Что за загадочная троица – «тело», «душа», «Я»? Где «Я» тот истинный между ними? «Дано мне тело – что мне делать с ним./ Таким единым и таким моим?», – сокрушается восемнадцатилетний Мандельштам, кстати, тоже варшавский отпрыск.

«Я должен признаться, что куда-то ушла линза одиночества, которая раньше фокусировала во мне все впечатления, собирала их ясную формулу в святящуюся точку, которая жгла и радовала» («Сумма обстоятельств»). Вот его метод, вот! «Впечатление», «линза одиночества», «ясная формула» – слова выжигают метки. Эти самые иероглифы смыслов, похожие на высохших насекомых с отвалившимися членами, усиками, обломками крыльев. Они сохнут между страниц захлопнутой книги.

Нашим чтением мы – о наивность! – способны вдохнуть в них жизнь. Нет, что-то омертвелое оживить в себе самом, ну «мягкую аниму», что ли... О насельник одиночества, углый месьяц, одинокий мистик, приобщённый к тайному смыслу! А чтобы было с кем нескучно странствовать в густонаселённом лесу на спутанных-перепутанных тропах среди «кажимостей», «мнимостей» и «достоверностей» платоновского бытия, сначала затоптанного хайдеггеровскими башмаками, изношенными на лесных тропинках, а потом подобранного и оттертого до прорехи его же сюртучным локтем. Идём на авось. На закорках у нас луна. Тяжела поклажа влюблённого.

13

«В каждом пустом месте обитает абсолютный дух»

«Линза одиночества» прочитывается как метафора отчуждения в существовании N. Однако отчуждение от бытия, в которое он стремится укорениться словом, стать «неотличимым», «почти своим», вовсе не метафорическое, а трагическое переживание, близкое всякому, кто чувствует себя заброшенным в этот мир (в этом мире). В состоянии отчуждения и одиночества он то влечётся былинкой по течению жизни без озарения, то предаётся

мышлению. Мышлению предшествует фиксация или фокусировка внимания. Порой глаза, что называется, разбегаются, или фокус слова, оправленный «линзой одиночества», наводится настолько близко, что мысль ускользает. Изображение размывается.

Мысль фокусирует зрение. Ведь «мысль соотносится с бытием, как зрение со светом», – фундаментально говорит философ и драматург Габриэль Марсель. Фланёр есть авторская фигура речи, вопрошающая о бытии. Инструмент. Фланёр как модус бытия, как Existenz. Этот классический вопрос о бытии от (упоминаемого) Аристотеля до (умалчиваемого) Хайдеггера начинается с рассмотрения «бытия вопрошающего», а в нашем случае с Фланёра, пребывающего в пространственно-временном и лингвистическом отчуждении. Иначе говоря (языком Лейбница), Фланёр есть зыбкое бытие монады, заброшенной в мир. Он смертен и покинут. Вот параметры его одиночества, увеличенные «линзой луны».

Отчуждение от бытия – по Ницше, укоренение в бытии – по Кьеркегору. В экзистенциальном смысле Фланёр застрял между «укоренением» и «отчуждением». Где его подлинный человек? Его существование «на краю бытия», «перед лицом мгновений». Чувство «чёрной японской дыры» не вызывает «страха и трепета» у японского поэта, поэтому оно не экзистенциальное. Всё, что остаётся человеку в ситуации или/или, это созерцать шершавые бока облаков, всю трепетную красоту ускользающего бытия или «экзистировать», как трудно выражаются философы, то есть делать выбор в пользу своего подлинного «я». Фланёра спасает его изначальное понимание, что «в каждом пустом месте обитает абсолютный дух». Отчего, риторически спросим, так пристально всматриваются в пустоту дальневосточные созерцатели? Отчего же, отчего же... Ждут озарения.

У Эмиля Чорана мимоходом выхватил фразу: «Проплывали облака. В ночной тишине можно было слышать шуршание, которое они второпях издавали. Зачем мы здесь? Какой смысл может иметь наше ничтожное присутствие?» Вы, конечно, вспомнили цитату из Лукреция в романе. Если Лукреций только видит «много шершавых/ Облачных тел», на что обращает

наше внимание Фланёр, цитируя строки поэмы «Природа вещей», то Чоран проникает глубже: он слышит их. Он слышит, как облака касаются шершавыми краями, издавая шуршание. Фланёр будет слышать «бессловесный гул» в себе самом. Он заговорит с нами «почти на языке гула». А что пишет Ролан Барт о «Гуле языка»? Насыщенный множеством смысловых монад роман буквально шелестит и шумит отдалённым океанским гулом многих словарей. «...Гул языка – это смысл, позволяющий расслышать изытость смысла...»

Восточный созерцатель понимает ничтожность своего присутствия в этом мире, но не будет задаваться вопросом о смысле своего присутствия. Потому что смысл его созерцания в том, чтобы приблизиться к своему подлинному «я», которое укореняется в этической категории долга. Однако для Чорана существование предназначено исключительно «для того, чтобы принять муки, и более ни для чего». Фланёр говорит о своем ничтожестве: «Я всегда чувствовал себя мушкой или жучком» – даже «пред самим собой».

С его чувством онтологического ничтожества в пору называться японским поэтом с его пристальным взглядом к насекомым и нюансам бытия, призывающим: «Yoku mireba...» – «Внимательно взглядишь...» (Мацуо Басё). «Море тихо гудит и облизывает прозрачными губами парাপет набережной, и я ничтожен пред его вечной работой, почти так же, как пред самим собой». Что бы он сказал, оказавшись пред лицом Тихого океана! «Мне было не нагнать его смысл», – говорит Фланёр.

С одной стороны, верно, что отчуждение произошло в силу исторических обстоятельств, военных действий польской армии в Тешинской Силезии, «как бы» объективных, которые привели к расставанию с возлюбленным. С другой стороны, это отчуждение несло «как бы» случайный характер, когда Фланёр оказался в советской зоне отчуждения от своей польской родины. Из этого «как бы» прорастает «кажимость» себя в мире. Ты в этом мире случай или иллюзия. Тогда на что дана воля? Случай («Нас всех подстерегает случай./ Над нами – сумрак неминуемый», – говорил Александр Блок в «Возмездии») в двадцатом веке замещает античный Рок греческой

трагедии. Тем не менее это всё то же возмездие и воздаяние. За что? Вспомнить бы, за что...

Это выражение «как бы» есть великая загвоздка всего существования человека, чья воля должна противостоять как «объективным», так и «случайным» обстоятельствам. Здесь всюду возникают проблемы: куда направить волю? Единственно верным ответом остаётся – на спасение. Воспоминание, которому предаётся Фланёр, становится актом воли, направленным на преодоление отчуждения.

И наконец, это отчуждение от языка, а следовательно, от самого себя. Вспомнить возлюбленного, значит также вспомнить себя, восстановить связь с самим собой. В обстоятельствах советского отчуждения Фланёр становится имморальной фигурой, но не нищенским типом нигилиста, хотя живёт он в эпоху, когда объявлено о смерти Бога. Он ведь не отрицает моральные христианские ценности, понятие души. Отнюдь.

Фланёр – это, на мой взгляд, эстет-иммориалист кьеркегоровского толка, застрявший где-то «на стадии Дон Жуана»,двигающийся куда-то к «ложной бесконечности» своей чистой чувственности, в меру циничный, страстный и созерцательный. Нет, не в силу убеждений, а по обстоятельствам своего незавидного положения. Душа его, заметим, всё-таки «душенька», пока ещё маленькая душа, *animula*, каким-то образом сплетена с телом, где-то в каждом члене тела она обретается как маленький божок.

Страх метафизического отчуждения души от тела усиливает внимание героя к телесным акциям. Недостаточно спасти только душу, предаваясь зыбким воспоминаниям, вступающим во взаимодействие с гуттаперчевым временем – то растяжимым, то сокращённым. Необходимо спастись физически, ибо тело носитель физической памяти, физиологических реакций, эмоций. Они реальны. Это то, что связывает нас с реальностью как таковой, данной в конкретных ощущениях.

Имморальное эстетство означает отсутствие связи с реальным бытием, обрыв ценностных связей. Эстетское пиршество на краю бездны. Именно в связях обнаруживается целостность, которая утрачена. Форма одиночества. Это не ментальная позиция, не социальное бездействие, это состояние разо-

рванного духа, рождающего экзистенциальное отчуждение, на преодоление которого направлена художественная воля автора произведения.

Надо понимать, что «экзистенция» героя и «экзистенция» автора не одно и то же, но они переплетены между собой. Здесь другая иерархия. Разные интенции. Различие проходит по линии «подлинной» и «неподлинной» экзистенции – возможность быть собой и невозможность быть собой. Эта линия разрыва пролегла через фигуру повествователя. Не своё имя, чуждый мир – вот что делают его существование неподлинным, но весь его рефлексивный акт воспоминания направлен на преодоление отчуждения от самого себя. Обрести подлинное существование. Поди-ка справишься с этой задачей, читатель!

Эстетическая избыточность заполняет моральный вакуум одиночества. А что считать моральным в положении N., если не долг? Воля как формализованный долг. Долг перед чем? Опять же, долг верности себе самому, своей памяти, своей любви, сильной эмоции. Ворсинки-мысли должны быть цепкими и хваткими. Воспоминание как воля к обладанию самой реальностью, когда дух в повествователе живёт в притяжении к ней и отталкивании. Теистическое отчуждение в мире преодолевается через эстетическое восприятие. В этом смысле моральная шкала героя соотносится с «подлинным» и «неподлинным». Читая, мы пытаемся «нагнать смысл» по следу автора, по следу его повествователя.

Странствующая душа его, *animula*, всюду проникая феноменологическим взором, обладает интенцией о бытии, подлинном или неподлинном, перед угрозой всеильного «ничто», а мы, автор и читатель, созерцая её в повествовании, кое-как, кое-как «экзистлируем» в сторону онтологии, чтобы спастись здесь и сейчас, с Богом или без Бога, как получится. Как получится... Да, в любом случае, у нас есть выбор, и в этом наша свобода духа, возвышающая над пустотой.

И потому, что странствие Фланёра есть побег, он пока ещё не «стражник», пока ещё не «пастух» бытия, каким представляется человек у позднего Мартина Хайдеггера. Он эскапист от бытия. Перед нами эпопея бегства героя из «ничто» в «ничто», где время, будучи экзистенцией человека, прочиты-

вается как условный промежуток, прореха в бытии. Оттуда сквозит духом...

14

«Воллюст зрительного луча»

Вот ещё одна идея, погружающая нас в сфумато творчества Николая Кононова, остаётся в романе «Фланёр» не прояснённой, затушёванной, как заволжские степные пейзажи, сочетающие в себе «благодать и непристойность», написанные кистью его саратовских художников. Я уклонялся от неё, поскольку и до сих пор не знаю, каким образом мыслить эту идею. Тут моё пугливое око впиливается в бездну чёрной дыры приватного опыта. Эта идея отсылает к «de profundis» или к «детской глубине».

Я же не психоаналитик, чтобы укладывать творчество Николая Кононова на фрейд-юнгговскую кушетку и выпытывать из него детские травмы, водить хороводы в «лабиринтах детской памяти». Отнюдь. Однако мы должны помнить, что художник говорит за нас всех, говорит за наши травмы. Важен его эстетический опыт. Важно его орфическое переживание. Я, читатель, хочу быть единым с ним в его орфическом чувстве. К нему мы возвышаемся через фантомную боль.

Другой путь – это нисхождения по аналитической лестнице в пещеры подсознания, чтобы вывести оттуда нежную аниму-Эвридику. Волей-неволей он обращает внимание на наши собственные забытые, зарубцованные травмы, ведь каждый – если не со своим увечьем, то с диагнозом («Забудь всяк входящий сюда о здоровье, а диагноз тебе найдётся сам собою»). Это не по нраву такому литературному критику, который чувствует покушение на его «тактильные тотемы» и предпочитает преодоление страха подменять забвением страха.

Не всякий текст у Николая Кононова написан для того, чтобы что-то сообщать, доносить и прояснять какой-то внятный и завершённый смысл. Тот смысл приватного опыта, который расщеплён в произведении на эстетические и философские фракталы. У его текстов есть другое назначение. Шиф-

ровать что-то для памяти. Брать на заметку. Замечать отметины судьбы. Шифровка как засечка. Как зарубка. Как шрам на теле. Текст как рубцевание. Шрам указывает на какое-то событие, не обязательно раскрывать его смысл во всей наглядности и непристойности. Шифруется нечто травматическое, о чём и вспоминать мучительно и говорить тяжело, но и не помнить невозможно. И не сказать нельзя. Остаётся шифровка. Вот где пригождается лингвокоррекция наряду с люцидоткоррекцией. Говори, говори. Пой, пой. Ной рана, ной.

Вспоминается любезная моему юношескому разуму идея «разорванности духа», по Гегелю. *Zerrissenheit*. Аккуратно заштопана травма, пусть белыми нитками. Вот, видите, торчат концы! И шрам не шлифуется. «Я болен, болен, Офелия и прочие мои друзья». Наверное, с Офелии всё началось в новом искусстве... Не страдание и не безумие актуальны у него, а «лечение и исцеление», «роль диагноста и анализанта», «участь больного и анализатора» – вот с чем мы становимся соучастниками в его произведениях. Это парафраз из эссеистической книги «Критика цвета» (2007). Заметим, что цвет есть расщеплённый свет.

А какой цвет преобладает у Николая Кононова в романе? Понаблюдайте, как расщепляется свет и синтезируется цвет в его романе или других произведениях. Понаблюдайте над «цветовой интригой», над «ходами колористической мысли», как выражался Александр Бенуа. Это повод еще для одного эссе. Расщепление света, стало быть, есть прямая дорога к художественному анализу. Цвет увлажняется слезами в катарсисе со светом. О, это есть «соболезнование и плач о целокупности».

Вот догадка. Невесть какая. Именно травма связывает «мягкую аниму» с телесностью. Это напоминание им обоим о связанности. Если, как говорит автор, «тело оказывается равным зрению», то повреждение (рана, боль, травма), прочитываемое как орган зрения, который уподобляется сладострастной «фрикции зрительного луча», кроме прочего позволяет прозревать душу в её телесности. Боль всечасно напоминает нам о существовании души, о её фрустрации. Эту боль не затушить оргазмами и эйфориями.

Тело – культурное, культовое, интимное, соматическое («от болящего до исцеляющего») – это тело становится объектом шокирующего изображения. Вопрос не в изображении как таковом, а в нашем восприятии: почему изображение тела в литературе во всей его обнаженности и «тлетворной выразительности» шокирует зрителя-читателя, окутанного облаком фобий, перерастающих ныне в социальные страхи, нежели изображение тёплой крови на экране? Мы должны исследовать это чувство шока. Чувства приязни и неприязни. Это не в произведении, а в нас самих.

Итак, имя этой идеи – травма. Эта идея лежит в подкладке авторской экзистенции, она конвертируется в эстетический акт. Если боль настолько невыносима, что невозможно помыслить, и только вера снимает боль, то разуму от этого будет только польза. Автор утверждает травму не как приватный случай, а как сущностный разрыв в бытии. Мы становимся свидетелями на протяжении всей писательской акции, как происходит конвертация травмы в смысл.

Это не означает эстетизации травмы и, тем более, её обожествления. Разрыв. Разорванность. Рана. Трещина. Разлом. Раскол. Щель. Прореха. Складки... Травма в экзистенции человека – это то, что эквивалентно идее времени в бытии. Вглядываясь в травму «Николая Кононова», я судорожно пытаюсь расковырять свою травму-ущерб, чтобы полюбить её, как само бытие.

Самое упоминаемое литературное произведение у Николая Кононова, как легко заметить без лупы, это «Волшебная гора» Томаса Манна, автора, скажу, знакомого мне с пионерского детства, однажды найденного мной на пыльном чердаке «в моей родной даурской стороне» среди других книг и всевозможных толстых советских журналов на этажерках и в сундуках, свозимых родственниками каждый год в дом бабушки. Чердачное чтение Томаса Манна из собрания сочинений издания 1961 года подобно погружению в тайны детского тела, познаваемого также опытом чтения. Травма – это сущностный недостаток Другого, нехватка Другого.

И вот в книге «Критика цвета» мы находим пассажи о травме Ганса Касторпа, которые во многом проясняют ситуа-

цию, разворачивающуюся на страницах произведений Николая Кононова, в том числе проясняют художественный замысел романа «Фланёр» как «пространства тотально субъективного», в котором отражается, как в многогранном зеркале, много чего из идей мировой литературной истории в преломлённом свете личного опыта.

«Всё-таки что же произошло с добрым Гансом? Чему он, наивный бедняга, так искренне ужаснулся? Конечно, братцу Иоахиму на дне своей души. Мужественному брюнету, каковым он, Ганс, если бы не ранняя смерть брата (*другого*), вообще-то хотел быть сам. Он ужаснулся собственной незаполненной, «бесцветной» половине внутри себя. Он словно до этого момента не догадывался о том, что в своём теле содержит зияние, давшее о себе знать на спиритическом сеансе, особого *дорогого другого*. В гиблых эдипальных топях вязнет дальнейшее действие «Волшебной горы». Ганс бьётся скользкой тусклой рыбиной в сетях Закона. Лишившийся с малолетства папы, он оказывается в зависимости от Отца, во сто крат более сильного и всепроницающего. И сражается с пригрезившимся ему богом андрогиногенеза на лестнице Якова-Иоахима».

Далее автор упомянет проблематику в «лакановском психоанализе Большого Другого», куда я не заглядывал. Вот вам стратегия прочтения. Попробуйте этими отмычками открыть скрытую волю (воллюст, страстное желание) Фланёра, столь откровенно описывающего пространство субъективного. Идея отца в романе не проговаривается вроде бы, но идея идеального «я», как Другого, в образе возлюбленного Тадеуша Гремыка, «бога андрогиногенеза», уводит роман из категории «гомосексуальных травм». Речь идёт о травме как зиянии в собственном теле, нехватке Другого.

Так или иначе, в романе выстраивается экзистенциальная парадигма травмы и разума. Травма как разрыв. Этот разрыв может прочитываться в драме веры и разума. Разрыв – вот что сопровождает мысль Фланёра. Его жизнь, однако, не «на разрыв аорты». Его путь к спасению в бегстве.

Разрыв между верой и разумом преодолевается через образ, он как бы выводится, извлекается, экзистируется в писательстве. Этого недостаточно для прочтения понятия травмы.

Другое имя травмы – время. Время, отождествлённое с сознанием, становится субъективным феноменом, а потому чувственный опыт автора может быть перенесён с лёгкостью в любое историческое время – как кристаллическая решётка души в любой другой раствор времени, с ущербом или без ущерба. А как бы мы прожили нашу жизнь в другой эпохе с нашей душой? Любопытный опыт, не правда ли! Роман предоставляет нам такую возможность альтернативного психо-исторического опыта странствия с нашей маленькой душой.

Перед нами не исторический роман, хотя и погружающий в реалии эпохи мировой войны и советских послевоенных реалий. Опыт субъективного переживания, помещённый в очерченные границы исторического времени. Опыт эстетического переживания выводит за пределы истории. Это ещё один способ объективации травмы. А с другой стороны, это способ погружения в субъективное время сознания, которое актуально здесь и сейчас.

15

«Per oculos perit ipse suos»

«Небыстрое кино» повествования «Фланёра», кстати, не перегоняющее по скорости течение романа «Медленное возвращение домой» (1984) немецкого писателя Петера Хандке, отсылает читателя к образцам греческого и латинского романа, а вслед за ними и к понятию «эроса» в этих средиземноморских культурах. Речь идёт не о чувственности как таковой. Я говорю о понятии эроса в романе, как говорят философы о понятии бытия. По крайней мере для меня это более любопытно, чем перипетии эротического чувства героя.

Нельзя сказать, что диалоги Платона «Лисид», «Пир», «Федр», «Государство», трактат Аристотеля «Никомахова этика» напрямую как-то связаны с понятием эроса в романе «Фланёр». Вовсе нет. Однако метаморфозы этого понятия на страницах романа весьма любопытны, и проследживать их невозможно без обращения к этим произведениям. Это путь от эроса как первоэлемента, воссоединяющего бытие в единое целое к

тому божественному эросу, который стремится стать духом Абсолютного. Фихте, например, понимал эрос как «влюбленность в жизнь, аффект бытия». Эрос между аффектом и понятием – вот как вибрирует мысль в романе Николая Кононова. Такой вектор, вскользь начертанный здесь, нельзя не исключать. Так или иначе, образный ряд романа выстраивается по линии бытия-эроса-времени.

Я думаю, что в связи с этой интенцией романа автор имманентно преследует цель к достижению той «универсальности» в искусстве, которая выявлена Фридрихом Шлегелем. Она заключается в том, чтобы устранять границы между художественными формами, поэзией и живописью, прозой и философией, феноменом и тайной, восстанавливая непрерывное пространство бытия во времени, где только и возможно спасение человека. Это ещё один момент, сближающий роман Кононова и Хандке.

Как ни странно для писателя, «случайность воспоминаний», этот «эмпирический хаос», этот «феноменологический сумбур» обретает целостность, единство, закономерность и непрерывность и длительность бытия не в его буквенном тексте, написанном слева направо или сверху вниз, не в повествовательном жанре, а в «эстетически соразмерных рядах» синематографа, в котором «последовательность мгновений» и «полузабытых призывов сердца» восполняет само время, утекающее в «чёрную японскую дыру». Так кажется ему, но не утверждается. Каждое искусство создаёт свои формы времени. Без художественной воли не обойтись.

Здесь обнаруживается сходство художественных задач и приёмов с романом «Медленное возвращение домой» с его насыщенным кинематографическим способом восприятия и приёмами описания. Этот прочитанный мной десятилетие назад немецкий роман вспомнился в первую очередь, когда я взялся этим летом за чтение «Фланёра» в таёжном урочище, слившись с полной атараксией произведения, иногда именуемой отрешённой мудростью. «Он, кто искусно жизнь из волнений таких и такой темноты непроглядной в полную ввёл тишину, озарённую ярким сиянием», – бормотал мне Лукреций.

«Amat qui scribet, paedicatur qui leget» – «Тот, кто пишет, содомизирует; тот, кто читает, содомизирован» (Септумий). Волжский ропот тростника и робкий шелест эротической меланхолии на фоне громящихся опасностями событий сквозит на страницах романа «Фланёр». Это настроение сопровождается сельское сытое кудахтанье куриц, зернышко по зернышку склевывающих ноты клавесина с партитуры Жана-Филиппа Рамо. Ему подыгрывают то охотничий рожок, то средиземноморские волны, то жужжание мух, то Скарлатти, Люлли, Гендель, инвенции Баха и менуэты Моцарта из-под пола соседней квартиры, то грохот вагонов, то песенки Козина на железнодорожных станциях, то Малер с Шёнбергом... С Коновым ухо держи востро, а глаз приучай склевывать мельчайшие детали и блики...

Меланхолия имеет отношение к эфемерности эротического наслаждения, которым наполняется время больших странствий и исторических событий. Время, словно живое существо, только что оправившееся от тенёт кокона, едва-едва выпорхнуло на свет, чутко реагирует на настроение автора, ещё субъективно, ещё инфантильно, ещё живёт в такт с его дыханием, с его душой, начинающей странствовать в большом историческом времени. Это время как будто бы выпускается из рук автора. Он им уже не владеет. Владеть временем означает владеть образом возлюбленного. Речь, письмо отправляются вслед за ним, вдогонку, чтобы вновь овладеть его образом. Остаётся созерцать только следы времени и возлюбленного. Поэтому глагол «зреть» самый ходовой в романе. Гераклит научает, что «глаза – свидетели более точные, нежели уши».

Числом описываемых живописных полотен, а также самим живописным повествованием роман всё больше напоминает картинную галерею, подобную пинакотеке в романе «Сатирикон» Гая Петрония Арбитра. Это неслучайно, так как автор предлагает нам параллельное прочтение, держать под рукой сразу обе книги. Гораций сравнивает поэзию с живописью. «Ut picture poesis», – говорит он в «Послании к Пизонам». На самом деле таких греческо-латинских книг наберётся целая стопка. Полистаем хотя бы, если не прочитаем...

Чтобы понять характер повествования «Фланёра», необходимо помнить некоторые греко-латинские представления о литературе. Симонид, например, говорил, что «поэзия – звучащая живопись, живопись – молчащая поэзия». На пире Тримальхиона один из участников пиршества молвит: «Наша жизнь короче мушиного полёта». Пожалуй, именно эту меланхолическую фразу из «Сатирикона» должны были чертить мушиные крылья в пыльном волжском воздухе холостяцкой комнаты патологоанатома, приютившего беглого арестанта Фланёра. Это пришлось к слову к тем главам эссе и романа, где мы созерцаем малахольных мух, назойливых насельников домашнего альпийского пленэра.

Фланёр всечасно живёт с оглядкой назад. Он живёт воспоминанием, стремясь вывести из забвения-смерти не только возлюбленного, но и свою «мягкую аниму», тоскующую по вечности в будущем, коль время ускользнуло, оставив мерцающий на пальцах прах. Он спускается в пещеры сновидений-воспоминаний, как в известном греческом мифе о боге всех поэтов.

Оглядываясь назад, повествователь обрекает своего героя на вечное пребывание в застывших образах воспоминаний. Мы не владеем нашим телом, так же как и душой, в полной мере. И то и другое дано нам в нашем сознании посредством зрения. Чувство смерти у зрячего человека совсем иное, чем у слепого. Прозрение наступает у слепого, видящего тьму, а зрячий человек ослеплён светом (заворожённый образом).

Писательская деятельность сопровождается постоянным чувством голода по образу, наталкивается в своём вождении на конфликт *libido* и *lingua*. Идеальный образ, завораживающий или пугающий взгляд всякого, независимо от его культурного и социального статуса, возраста и пола, один на всех, он первородный. Однако смех снимает чары. Этот образ в латинском языке именуется «фасцинусом». Им пишется Книга. Его влагой пропитана литература. Книга (*libros*) есть дом (*domus*) желания (*libido*). Эта формула в большей степени подходит к роману «Фланёр».

В романе происходит то, что связано с понятием «эроса», которое в культуре имеет свой длительный генезис. Мы можем

различать эрос греческих полисов, метаморфозы эроса в Римской империи, христианский эрос, эрос эпохи барокко, эрос городской буржуазии, а также советский эрос, выраженный в брошюре доктора А. Б. Залкинда «Двенадцать половых заповедей революционного пролетариата» (1924). Мне вспоминаются повесть «Жестокость» замечательного советского писателя Павла Нилина, в которой юные комсомольцы, преследуя в сибирской тайге врагов советской власти, в свободное время читают не только брошюру Ленина «Задачи союза молодёжи», но и зачитываются книгой немецкого психиатра Августа Фореля «Половой вопрос», постигая природу любви и сексуальности через призму классовых противоречий, а также смотрят американские фильмы и влюбляются в американских актрис. Азы полового вопроса дети октябрьского переворота изучали по «Азбуке из 36 букв от А до Ижицы» в эротических акварелях кисти Сергея Дмитриевича Меркурова (1881–1952), создателя советской азбучной «камасутры» и многочисленных монументов коммунистическим вождям, лауреата Сталинских премий.

Чувство, данной природой каждому индивидуально, детерминировано историческим временем. Это чувство оказывается глубоко социальным. Идеальный эрос не значит регламентированный. Английское слово «fascinate» (восхищать, очаровывать) восходит к латинскому «fascination» (завораживать), которое в свою очередь укореняется в слове «fascinus», греческий коррелят слова «phallos». Эти завораживающие образы фасцинуса никакого отношения не имеют к тому, что современный редуцированный язык сводит к гомосексуальным видениям.

Паскаль Киньяр в книге «Секс и страх» и отмечает: «Греки проявляли крайнюю стыдливость (euphemie) в назывании фаллоса: они обозначали его словами Physis (природа), Chans (радость),Pragma (вещь) или Deina (прекрасный мучитель). Артемидор свидетельствует, что женщины часто называли мужской член to anagkaion (истязатель)». Песни, посвящённые фасцинусу, называли «фесциннами». От них происходит жанр римского романа «satura».

В стиле романа «Фланёр» мы наблюдаем, как происходит переплавка исторических феноменов, выраженных в понятии «эрос» и «satura». Я думаю, что всякая эпохальная ломка начи-

нает проявлять себя в конфликтах представлений об эросе. Из этих конфликтов зарождаются различия в идеологиях. Вот в эту идейно-художественную колею попадает роман «Фланёр», который наряду с «Похоронами кузнечика» и «Нежным театром» образует на концептуальном уровне трилогию, где мы можем проследить эволюцию понятия эроса в творчестве отдельного писателя.

Эмоционально понятие эроса окрашивалось у греков в радостные тона, у римлян в меланхолические, у христиан в краски страха и кары. Изображение фасцинуса стало самым оскорбительным в культуре как рудиментарное проявление храбрости, а также угрозы противнику. В нашем длительном времени эти краски смешались и померкли. Страх перед будущим подавляет человеческий эрос. Борьба продолжается не за эрос, а за страх. Кто управляет страхом, тот владеет империей. В ней эрос редуцирован до женской эротики или порнографии.

Эрос непрерывно связан с понятием смерти. Однако не как с тотальным свойством бытия, а всего лишь мигом в бытии. Это внезапное ослепление зрячего, внезапное озарение слепого. Этот миг смерти завораживает древних греков, созерцающих смерть Прометея, древних римлян, знавших доблесть в бою, классическую японскую поэзию, самурайскую этику, творчество Юкио Мисима, «замороженного дьяволом», христиан, созерцающих ежегодно смерть Христа.

В романе «Фланёр» этот миг смерти, куда направлен «труд зрения», представлен в созерцании картины Караваджо «Усекновение головы Иоанна Предтечи» в соборе Св. Иоанна в Валетте на Мальте. И вот на какие мысли наталкивает героя случайный воришка, заговоривший с героем. «...Белый, какой-то неистовый мазок гения, сверкающий посейчас на кромке клинка, которым перерезали шею Иоанна, не отражался нигде – ни в глазах палача, ни на потускневшем золотом блюде, – так как именно смерть, беспощадная и неодолимая, нехристианская (подумал тут же я) – является сюжетом этой картины, поэтому она, эта картина, совершенно безнадежна. <...> И вообще, она вся, эта картина, – надругательство над временем, выпад, только этого никто не понимает. Такое торжество мгновенного».

Рефлексия над понятиями времени и эроса в романе возможна в присутствии «торжества мгновенного», мига смерти, который стал впоследствии гегелевской идеей смерти. Эрос — только репетиция смерти, попирающей мораль в любви, как говорит герой. Миг смерти в мифах связан с взглядом и подглядыванием, как в мифе о Нарциссе, в которого был влюблён Тамирис, песнями своими положивший начало истории однополой любви (Аполлодор, «Мифологическая библиотека»). Вспомним первые сцены любования героев в речной воде, ставшей символом отражения смерти в романе. Эта сцена очень прозрачно намекает на греческую мифологию влечения и смерти.

Да, именно, пишет тот, кто любит, а тот, кто читает, тот соблазнен и Эросом, и Танатосом возлюбленного, живого или мёртвого. Написанные на русском фронте тайные дневники 1914–1916 годов Людвиг Витгенштейна, чья служба проходила на реке, на воде, свидетельствуют о том, что место эросу будет даже в присутствии смерти. «Написал Дэвиду. Уже тоскую по письму от него, чтобы не утратить чувства связи со своим прошлым», «Вчера онанировал первый раз за три недели. Почти ничего не ощущал. Раньше я постоянно представлял себе беседу с другом, теперь же такого не происходит почти никогда», «Снова и снова я говорю в духе слов Толстого: «Человек безвластен над плотью, но свободен посредством духа». «Дух да пребудет во мне!», «Много думаю о Дэвиде. Увижу ли я его ещё когда-то?..», «Я очень несчастлив, тоскую по Дэвиду: если бы я мог ему, по меньшей мере, писать...», «Я тоскую по порядочному человеку, потому что меня здесь окружает непристойность. Дух не покинет меня и укрепитесь во мне», «Письмо от Дэвида!! Я его целовал», «Мне не хватает человека, которому я мог бы выговориться», «Я могу умереть через час, два, через месяц или через несколько лет. Я не могу знать этого и ничего не могу поделать с этим: такова жизнь. А как я должен жить, чтобы пережить следующее мгновение? Жить в добре и красоте, пока жизнь не прекратится сама собой», «Человеку нужен только Бог»... Вся эта ситуация с Витгенштейном на русском фронте зеркальна с ситуацией Фла-

нёра в русском пленении. Перед лицом смерти и обостряется чувственность, и прозревает мысль, и создаются великие произведения, и узревается Спаситель. «...И узрит всякая плоть спасение Божие» (Ис. 40:3–5). Вот почему тень Витгенштейна проходит между героями романа по улицам Саратова, обозначая некие отношения, возникающие за пределом текста, в невербальном поле. «Образ может выражать отношения, которые не существуют!!!» (Витгенштейн. Дневники 1914–1916)

У Платона в «Алкивиаде» читаем: «Когда мы смотрим в глаза того, кто находится перед вами, наше лицо отражается в том, что зовётся куколкой, как в зеркале. Тот, кто смотрит в них, видит свой образ. Таким образом, когда глаз останавливается на лучшей части чужого глаза, он видит самого себя». Не о самолюбовании, не о любви к себе, но о смерти, сквозившей в отражении глаз его неузнанного двойника, этот миф – именно он «обнуляет время». Взгляд как торжество мгновенного.

«Его собственные глаза несут ему гибель» – «per oculos perit ipse suos». Это миг смерти, в который мистические поэты чают постичь единство всего сущего. Роман как созерцание своего метафизического прозрачного (призрачного) двойника, который становится «нарциссическим хранителем» автора – то ли его римским гением (*genius*), то ли его греческим ангелом (*angelos*), – отсылает к этому мифологическому содержанию. «Филос» – платоновский «любезный», то есть «друг» – будет замещать философического двойника автора, то есть философа, «друга знания». При этом мы, как бы ни погружались в онтологию эроса, не должны забывать, что эрос древних не индивидуализирован и не психологичен. Эрос – это то, что мистически связывает «всё в одно».

Каким бы «атомарным» индивидом (монадой) ни изображался повествователь на страницах романа, чьё застывшее время воспоминания, приближающееся к вечности, противопоставлено большому изменчивому времени истории, он представлен в бытии как частица целого своим нарциссическим двойником, в которого всматривается с очарованием и смертным ужасом.

«Оробелые смыслы» времени

В одном устном высказывании Николай Кононов характеризует своего «Фланёра» как «роман идей». Кое-кто из критиков, приходилось читать отклики, их в упор не различает, восклицает саркастически: «Да какие там идеи!» Идея ведь не вещь, которую можно заложить в банке под проценты, или чтоб на неё указывать пальцем, ведь она не улика, чтобы призывать Пинкертон.

Каким должен быть читатель, чтобы внять идеям романа, этим «оробелым, интимным смыслам» времени? Образ такого читателя я обнаружил с эссе из книги «Критика цвета». Вспоминая заволжский пейзаж в картинах одного саратовского художника, Кононов пишет, что «природа не страдает без нас», что «ей не нужен аналитик или читатель, извлекатель смыслов», что «ей нужен тотальный читатель». Кто он? Где он?

«Где человек воли, смерть для которого помеха... Где он, чувственный, пассивный, смилившийся с наваждением и ничтожеством, но не со смертным физиологическим ужасом? Кто остался? Мистический, экзистенциальный, не присматривающийся к себе, без умственной меры своих дел и поползновений...» («Похороны кузнечика»)

Идеи распознаются умом, хочется сказать этим критикам, даже если это идеи цвета, запаха, линии, ну и т. д. На них, кстати, указывал чувствительнейший из философов Джон Локк в «Опыте о человеческом разуме», этой настольной и отчасти спародированной книгой ранее упомянутого затейника и ленивого пастора (сочинил только две проповеди!) Лоренса Стерна, «несносного наблюдателя», который вырастил европейский сентиментализм на его трактате. Эти идеи не проходят бесследно в чувственном времени Фланёра.

Лоренс Стерн предвосхитил динамический метод киномонтажа, экспериментируя с нелинейным, неравномерным, скачкообразным течением времени в его повествовании. Кононова загнал время внутрь, вглубь, заставил его пустить корни. Они разрослись в разные стороны, выползли за пределы романного повествования, торчат отростками в сносах.

Этим свойством, получившим название анизотропия (anisos – неравный и tropos – направление), объясняется приём ретардации, известный древним греческим романистам. Анизотропия была известна даже философическому юнцу коновского стихотворения из книги «Пловец» (1992): «Я вчера заслушался, как мальчик весь в прыщах, горящий от смущения,/ Излагал, перевирая Рейхенбаха, всем позитивистский взгляд на вещи». Хотя бы идею времени можно было бы за-приметить этому журнальному критику с двойной фамилией! Несчастный, как можно мыслить без идей в голове, состоящей из мозга, в котором столько разных отделов! А сколько ассоциативных связей возникает и гаснет ежесекундно в синапсах, одаривая нас вспыхивающими смыслами!

Тень просветительских идей «осмнадцатого» столетия, не лишённых весёлого чудачества и пародии, волочится за «Фланёром», как стерновский денщик Йорик за кургузным Ла Флёрм. Николай Кононов всечасно взбалтывает свой речью душистую квантовую пену времени, превращая её в пористую мягкую губку – подобно той, которой вы пенитесь и моетесь в ванне. Отныне, погружая своё возлюбленное тело в ванну, дорогой читатель, вам есть о чем поразмыслить в связи с романом «Фланёр»!

Автор романа прогрызает в структуре времени узкие «кротовые норы», чтобы пролезть в своё замедленное прошлое червяком или плавуном, боком-боком, щекоча нежнейшую эпидерму, обдирая коленца до крови, до сукровицы. Товарищ, умом зри идеи! С лупой не пролезть в «кротовые норы» времени! С малой «придурью», пожалуй, можно пролезть куда угодно, как знать, и на тот, и на этот свет, «преодолевая гравитацию времени», а также в мир идей, и здесь нужно поучиться хотя бы у Тристрама Шенди, будущего джентльмена, хоть и болтливо-го, наделённого английской причудливостью!

Фланёр – это и персонаж, и сам образ мышления. Уследить за обоими непросто, но увлекательно. Увлекательны эти извивы и муравьиные лабиринты мысли, блуждающей по тропам неравномерного времени. Время... оно теряет и цвет, и звук, и запах... И кажется, что вслед за ними растворяется и самая «шаловливая» идея, которая ещё недавно клевала

изнутри ваш мозг, как пленённый скворец Стерна. Одним словом, время теряет все те «оробелые смыслы», которыми оно всечасно наполняет наше бытие. Поэты всяких наречий пытаются удержать эти «оробелые смыслы» своим словом, впитывают их как губка, с тем чтобы выжать их, пусть со слезами и потом, на лист бумаги.

Так вот это время, утрачивающее структуру, вызывает к помощи уже не просто художника с кистью или пером, а с резцом в руках! Призывает гравёра, чтобы он вычертил эти самые идеи, купающиеся в квантовой пене кононовского языка и синтаксиса. Этот синтаксис романа раскачивает читательскую ладью то вниз, то вверх, бросает его то в «возвышенное», то в «низменное», по амплитуде микро-и-макромира, убаюкивает, замедляет...

Автор несколько не заботится о моральном самочувствии своего читателя, заглядывающего в такие тёмные дыры, такие глубокие норы, такие непристойные отверстия человеческого организма, ануса, бытия, сновидения, структуры времени, куда даже сам Готфрид Вильгельм Лейбниц с его монадологией не удосужился бы проникнуть – ни в окно, ни в дверь его монады. А напрасно! Ведь литературный герой не только алхимический гомункул, «состоит из кожи, волос, жира, мяса, вен, артерий, связок, нервов, хрящей, костей, костного и головного мозга, желёз, половых органов, крови, флегмы, желчи и сочленений...» (Лоренс Стерн)

Так монада смысла остаётся наглухо запертой на все двери и окна, вещью самой по себе. Проходящий мимо Кант и то не достучался! Вот и Фланёр, оказавшись в советском пленении, по умыслу автора, Николая Кононова, попадает в «отечество карикатур и пародий», как сказал об Англии Александр Сергеевич Пушкин (читаем в «Литературной газете», 1830, № 12, в отделе «Смесь». Москва, «Советская Россия», 1988). Фланёр (N.) оказывается в плену этой закрытой карикатурной советской идеологической монады, словно тот стерновский скворец, собеседник писателя, яростно вопящий из клетки о Свободе.

В этом «сентиментальном путешествии» весь эффект литературной пародии кононовского романа с его куртуазно-гривуазными гетеро-и-гомо-сексуальными сценами в чуланах,

парковых сарайчиках, кабинетах следователя и железнодорожных вагонах, достойными юмора Уильяма Хогарта, кисти которого выпрашивал для своих персонажей Лоренс Стерн.

Короче, пользуясь выражением Н. И. Надеждина, который однажды всё-таки буквально посадил талант Пушкина «в свою тарелку», скажем вслед за добрым критиком, что «Фланёр» тоже достоин-достойн «истинно гогартовской» кисти. Этой фразой грянул критик по поводу одной главы из «Евгения Онегина», кажется, седьмой, загляните в набоковский комментарий. Разумеется, я хоть и намекаю на серию хогартовских картин «Карьера распутника», но не свожу их в родственный клан персонажей, ведь Фланёр, хоть и избежавший любовных авантур, вовсе не беспутный малый и не легкомысленный поляк. Отнюдь, отнюдь.

Он не «шут печальный» и не «поэт бульварный». Хоть и не целомудренный, как Донкихотов конь Росинант. Напротив, он жертва обстоятельств советского пленения, жертва авторского вымысла. Мы следим за «дзуйхицу» его мелко-убористых мыслей, как читали бы интимные дневники Мурасаки Сикибу или Сей-Сёнагон. Сюжет его жизни, однако, можно поведать через серию пантомимных гравюр. Конечно, он философического склада ума, Фланёр, «мнения» его представляют не театральный задник романа, так же как и «мнения» стерновского героя Шенди, а... основное его содержание.... Всё интересное происходит в области идей, облечённых в чувственную форму. Жизнь их поразительна и увлекательна! Они овладевают нашими умами и повелевают ими. Бедный разум! Он думает, что это он владеет идеями в своей голове, как ребёнок игрушками. У них собственная жизнь, идеи используют нас, как блоха использует пса.

Итак, «То Гогарта схватив игривый карандаш/ (Который за десять из новых не отдашь),/ Он, с русским юмором и напрямик с натуры,/ Из глупостей людских кроил карикатуры./ Бесстрастное лицо и медленная речь...» — живописал князь Пётр Вяземский о Михаиле Дмитриеве, который предупреждал потомков, что писателей надобно рассматривать в отношении времени. Он имел в виду эпоху. Что касается Кононова, то его взаимоотношения со всяким временем виртуозны. Он то растя-

гивает, то сжимает, то жамкает время. Уж диссертанты выстроились в ряд у времени выдернуть прядь. Пожалуй, «напрямик с натуры», то шифруя, то микшируя, пишет и Кононов своих персонажей в разных произведениях, начиная с книги рассказов «Саратов», не чураясь, правда, и язвительной карикатуры. Кто-то уже обиделся... Они узнали себя...

А вот ещё у Вяземского из неоконченного стихотворения «Поминки»: «...Певец луны и плача/ Дурачась, иль других с беззлобием дурача,/ Весёлости своей не полагая мер/ Был... и Гогарт и Гомер,/ Фантазии своей предавшись своевольно,/ Он шутки подсыпал своею крупной солью».

А кто ныне у нас «певец луны»? Ну конечно Кононов! С его образами луны соперничают образы японских средневековых поэтов. Ну что там японцы! Стерн тоже, когда не смог продать знатному читателю своего посвящения к роману «Жизнь и мнения Тристрама Шенди» задорого, посвятил его задаром богине ночного неба, Селене! А кто у нас «сыплет крупной солью» шутки ради? Снова-таки Кононов... Да-да, на пару с В. Жуковским. Напомним, что Василий Андреевич переводил «Пояснения» Лихтенберга к гравюрам Хогарта о походе лондонского повесы Тома Рейквела, промотавшего отцовское наследство. Это цикл картин из девяти гравюр: «Получение наследства», «Женитьба на вдове», «Тюрьма», «Жизнь и падение Тома Рейквела», «Сумасшедший дом», «Сцена в кабачке», «Игорный дом», «Арест за воровство», «Утренний приём». Одним словом, роман в картинах, бери и снимай кино!

От классики Николай Кононов никогда не отрекался, хотя никогда и не облизывал её молодые залысины. За какую фразу ни потяни у него, обязательно вытащишь за ногу какого-нибудь классика, русского или зарубежного. Раздолье для филолога! Паника для читателя! Имя Хогарта вошло в моё сознание в отрочестве через биографию и живопись Павла Андреевича Федотова, когда, вкушая запах гуаши и акварели, ломая карандаши над портретами Лермонтова, лелеял мечту стать живописцем. В то время картины П. Федотова мог рассматривать при помощи лупы на советских марках, которые до сих пор храню в том же самом альбоме, оттого у меня такие лёгкие и свободные ассоциации. И как жаль, что мы никогда не прочтем роман «Поручик

Федотов» Юрия Юркуна, который также ценил гравюры Уильяма Хогарта. Эту жалость отчасти оттеняет сейчас чувство удовольствия, что в подростковом возрасте попала в мои руки книга В. Шкловского о жизни и творчестве Павла Федотова в серии ЖЗЛ (1965). В далеком 1976 году вышла серия марок, посвященная художнику, и я подсчитывал копейки, экономя на школьном завтраке, чтобы их приобрести. «Свежий кавалер» стоил 2 копейки, «Игроки» – 10 копеек, «Разборчивая невеста» – 4 копейки, «Завтрак аристократа» – 6 копеек, «На прогулке» – 16 копеек. Портрет художника стоил 50 копеек. В день я мог тратить не более 15–20 копеек на школьный буфет... Стакан компота стоил 6 копеек, а коржик под названием «рогалик» стоил 9 копеек. Это сколько же компотов недопил, это сколько же рогаликов недоел мальчик! Вот вам задачка из советского быта, современный либеральный школьник! Напомним, что Фланёр влюблен не только в магию слова, но и в цифры.

С Хогартом я бы сравнил Кононова в следующем смысле: если Хогарт опирается на повествовательные приёмы сюжетного времени в комическом английском романе, то Кононов, напротив, актуализирует в своей прозе приёмы живописания и гривуазной карикатуры. Уильям Хогарт признавался в «Автобиографии»: «Я старался разрабатывать свои сюжеты как драматический писатель, картина для меня была сценой, мужчины и женщины – моими актёрами, с помощью движений и жестов разыгрывающих пантомиму». Он утверждал, что «в живописи, как и в литературе, первое место должно быть отведено комическому жанру...».

Гравюру как художественный объект представляет в романе «Фланёр» персонаж с инициалами Ю. Ю. Однако на саму идею гравюры, на роль её в романе меня натолкнуло описание листика отрывного календаря, который символизирует линейное время, с его конкретной датой 8 октября 1948 года, со смазанным типографским рисунком.

«Ещё невятная там картина: вроде дальний план, слабенький сельский пейзаж, кажется, там есть речка и стога, какая-то злополучная русская истина, что там ещё изображено и начиркано в подробностях, неясно, так как плохая печать всё оборотила во всепогодный хаос. Меня охватывает настоящее

сожаление, потому что в мешанине чёрных пятен и штрихов всё действительно застыло и стало неразличимым, – но это не потому что картина бездарна и прокатана печатным станком миллион раз, – вдруг доходит до меня пронзительный укол, а потому что – Спасителя нет».

Вот к этой календарной картинке, реальной, приложите-ка гравюру Уильяма Хогарта «Время, окурывающее картину», написанную в самом конце его жизни. Она была бы хороша на этом отрывном листике, но автор оказался правдив, описывая конкретный календарь из фонда библиотеки им. Салтыкова-Щедрина в Петербурге.

Стерн, этот йоркширский Скворец (так переводится с диалекта имя Стерна), однажды выпустил на волю из клетки своего литературного двойника, скворца, с которым коротал досуги в романе «Сентиментальное путешествие». Ну, глядь, и долетел этот скворец до берегов Волги, и пропел песню поэту Николаю Кононову, и обернулась перелётная птица в воображении автора саратовским художником-гравёром Александром Скворцовым, чья печальная тень упала на человека по имени Ю. Ю. Помните, он ещё таскался с «собачьим дягилем» в руках на тот случай внезапного самоубийства, если его арестуют.

А что делает кенарь в романе? Ирония подсказывает идею аллюзии. Эта парочка, Скворец и Кенарь, шлют друг другу литературные приветы, словно каждый из них – альтер эго своего автора. «Маленький кенарь, задирающий свою дурную головушку, вторящий радиоточке, он словно зашивает прореху во времени, куда я попал не по своей воле. Под его высокий свист я чувствую время словно на ощупь, как оно, это время, делается ворсистым, задевает меня, наличествует». Вот такая ирония! Птички штопают дыры в ткани времени. Этот Ю. Ю., замечу мимоходом, может намекать также ещё на один типаж под инициалом Ю. из «Сентиментального путешествия» Лоренса Стерна. «Один шустрый французский маркиз за столом у нашего посла спросил мистера Ю., не он ли поэт Ю. – Нет, – мягко ответил Ю. – Tant pis, – сказал маркиз. – Это историк Ю., – сказал кто-то. – Tant mieux, – отозвался маркиз. – Мистер Ю., чудесной души человек, сердечно поблагодарил его за то и за другое». Автор, конечно, может легко опровергнуть эти совпа-

дения. Tant pis pour Monsieur Kononov. Ну ладно, пусть это будет шутливым литературоведением, если не авторской зашифрованной шуткой.

Я не поленился заглянуть в комментарий по поводу этого диалога. «Стерн имеет в виду обед у английского посла в Париже лорда Гертфорда в начале мая 1764 г., на котором присутствовал он сам и известный английский философ Давид Юм; один французский маркиз принял его за английского писателя Джона Юма, автора нашедшей трагедии «Даглас» (1754)». Ага, вот еще один ход для мысли, рыщущей в поисках идей в увлекательном «Трактате о человеческой природе» Давида Юма, так славно растормошивший от спячки сознание кенигсбергского умника Иммануила Канта! «Не спи, не спи, сапожник, чужих сапог заложник!» Здесь делаем закладку на память, чтобы вернуться к главам о происхождении наших идей и о других качествах наших идей пространства и времени.

...Однако вернёмся к более сходным и очевидным моментам в прозе Кононова, представляющейся, как видится теперь, единым метатекстом «другого Я». В эссе «Предварительные замечания» из книги «Критика цвета» есть пассажи о «гравёре и рисовальщике сухой иглы» Александре Скворцове (1894–1964), схожие, буква в букву, с пассажами о художнике Ю. Ю. из романа «Фланёр».

«Оробелые интимные смыслы его „нутряного“ рисования словно были заложены в ровности слабого материала, на котором остался ничтожный тираж его приволжских пейзажей. На поверхности целлюлозы эти оттиски предстают корневым свойством самих бумажных волокон. Будто бы, печатая тираж, художник легко повернул листки в единственно возможном направлении, как электрическую пыль, сделав на миг видимым сопряжение своей душевной жизни...» И т. д.

В романе, в обширной сноске читаем: «Я перебирал листки и слышал оробелые смыслы различных погод. Мне казалось, что его незаурядное художество произрастало только из ровности слабой желтеющей бумаги, на которой черкотня сухой иглы собиралась в силовые линии из самих волокон целлюлозы. Будто он проворачивал листки в единственно возмож-

ном направлении, как электризуемую пыль, щетинящуюся на школьных уроках по свойствам электричества». И т. д.

О соотношении реальности и вымысла, о прототипах и образах, о зазорах между ними – это другой разговор, от которого сейчас уклоняюсь, поскольку в данном случае я прочерчиваю линию ироничной литературной игры от Стерна и Хогарта к «Фланёру». В эту игру приглашается читатель, способный предаться созерцанию эллипса художественных идей, странствующих своими замысловатыми и неисповедимыми маршрутами, подобно йоркширским скворцам.

...Слушайте, пожалуй, вот это и есть та самая «линия красоты» в литературе, которая изящно огибает, не связывая в тугие узлы, и брачные узлы, все ходячие сюжеты, блуждающие идеи, мерцающие образы всех художеств. Наша мысль шла «извилистым путём, играя в разворотах» (Мильтон)... Эта словесная «линия» в литературе была бы эквивалентна той «линии красоты и грации» в живописи и гравюре, о которой так горячо радел Уильям Хогарт, «пытаясь закрепить неустойчивые понятия о вкусе» в своем знаменитом трактате «Анализ красоты».

...В том числе любопытна извилистая линия Евгения Онегина. Я спрашивал себя: «А зачем Онегин в романе «Фланёр», пусть даже оперой Чайковского?» Вспомним, что возраст Фланёра на тот момент, когда он приступил к повествованию, достигает 25 лет, – нетрудно подсчитать от года Собаки. Через год он закончил своё повествование. Это как возраст Онегина, когда он отправляется скользить по России «июля третьего числа» 1821 года. «Онегин... Убив на поединке друга,/ Дожив без цели, без трудов/ До двадцати шести годов...» – то есть полных лет ему было тоже 25 ко времени действия изъятой восьмой главы «Странствия».

И Фланёр, и Онегин, молодые люди одного возраста, оба ментально инородные тела в русском пространстве, каждый по своим обстоятельствам, но, лишившись друга, оказываются в странствии по России. Их дороги приводят к берегам Волги. Кроме этой сюжетной параллели напомним слова Пушкина о

роли календаря в 17-м примечании к «Евгению Онегина»: «Смеем уверить, что в нашем романе время расчислено по календарю». Кононовский роман, перемежаемый листками советского календаря, также расчислен на целый год: 1947–1948. Напомним, какими виделись Онегину волжские берега.

«Тоска, тоска! спешит Евгений/ Скорее далее: теперь/
Мелькают мельком, будто тени,/ Пред ним Валдай, Торжок и
Тверь./ Тут у привязчивых крестьянок/ Берёт три связки он баранок/
Здесь покупает туфли, там/ По гордым волжским берегам/
Он скачет сонный. Кони мчатся/ То по горам, то вдоль реки,
Мелькают вёрсты, ямщики/ Поют, и свищут, и бранятся./ Пыль
вьётся... Тоска! Евгений ждёт погоды./ Уж Волга, рек, озёр краса,
Его зовёт на пышны воды,/ Под полотняны паруса./ Взма-
нуть охотника нетрудно./ Наняв купеческое судно,/ Поплыл он
быстро вниз реки./ Надулась Волга; бурлаки,/ Опершись на баг-
ры стальные,/ Унывым голосом поют/ Про тот разбойничий
приют,/ Про те разъезды удалые,/ Как Стенька Разин в старину/
Кровавил волжскую волну...»

Пожалуй, необходимо привлечь ещё одно эссе Николая Кононова из книги «Критика цвета». Это эссе под названием «Скука как желание перемены», в которой автор размышляет о философии скуки через образ Евгения Онегина. В сочетании с реставрированной кропотливыми усилиями пушкинистов восьмой главой нам приоткрывается экзистенциальный и духовно-философский феномен Фланёра в дополнительных аспектах писательского мышления Кононова.

Как в романе, так и в эссе он продвигает идею художественного текста как тела, а тела как текста. «Тело ведь может быть рассмотрено как текст – во всяком случае, в нём реализуется и тип телесности, оборачиваемый «материей» мысли, и само напряжение мысли, предшествующее изъяснению». Вообще, это эссе также обнажает идею и замысел романа «Фланёр».

Николай Кононов, характеризуя роман «Евгений Онегин», пишет: «Огромное „тело“ русского романа в стихах, не могущее само с собой управиться, так как оно, это „тело“, уже и есть сам мир, – и мы в нём, не могущие освободиться в своих суждениях от этого „тела“, так как выросли из него и являемся его частями. То есть мир. Перебираясь из тумана в туман, мы не

можем отделить себя от него („Е.О.“), так как наша не в меру чуткая совесть ничего не может простить своему нравственно-му я, и этого увлечения тоже: „Евгений Онегин“ – та особенная телесность, от которой невозможно очиститься».

Однако, в романе «Фланёр» нет смерти. Есть только чувство смерти. Оно сопровождает Фланёра. Смерть предположительна. Возможна. Ожидаема. Она идеальна. Смерть – это «мир чистых видимостей, где смерти нет». В романе нет завершения. Открытый финал. Перед Онегиным и Фланёром открылась безмерная пустота. «Личность, одержимая идеей завершения, окончательно формируется смертью; она приобретает конечную, неумолимую четкость, возводя беспрерывный диалог между собой и нами в те Среды, где помех уже не существует. Остаётся только не прерывать речь и не нарушать скучного тождества между всеми нами» – так завершается этюд Кононова «Скука как желание перемены».

А вот для бедного гениального гомосексуального и суицидального юноши Отто Вайнингера «скука» есть «крайне неэтическое чувство», потому что «оно определяется только тем, что в нем кажется уничтоженной односторонность времени», «отказ, отчаяние придать жизни смысл». («Проблема времени». Из книги «Последние слова». Киев, 1995).

И так как-то раз «дождливой скучною порой» Онегин «проснулся Патриотом» и пустился в ипохондрическое странствие-побег по всей России. Он достигает берегов Волги, где волей автора поселяется йоркширский скворец, Фланёр... И что? Что нам делать со всеми этими оробелыми смыслами? А ничего! ...Однажды, а это было в далёком 1982 году, развитой социализм, Транссиб, я, не чуждый тоске Онегина, сдав экзамены в институт иностранных языков на немецкое отделение, отправился к волжским яблочным берегам, это выше Самары, двигаясь от самых берегов Тихого океана...

Спустя тридцать лет тем же Транссибом, уже в петербургскую сторону. Колеса пассажирского поезда отстукивали в моем мозгу гумилевские строки «Сентиментального путешествия» – то на немецком: «Meine Fedel halt' ich. Mein Herz/ trauert einsam. Niemand vermag/ mir zu helfen im tiefsten Schmerz», то на русском: «Я один, и перо в руке,/ И никто не может помочь/

Безысходной моей тоске». В запыленном окне – то «Месяц черный, как черный ад...», то кононовский «еитыбен» – волочится истории вспять унылый либеральный обесмысленный пейзаж из горелых, как спички, таежных деревьев и разрушенных селений с умершими советскими лозунгами и подмалеванными вождями. Этой дорогой мчался Фланёр на Восток... И снова: «Keuche, Zug, auf den Berg hinauf!» – «Паровоз упрямый, пыхти!» – «Klirre, Wagen, und knirsche laut!» – «Дребезжи и скрипи, вагон!» – «Endlich endete unser Lauf unter Himmeln, uns längst vertraut». Две последние строки в немецком переводе нравятся больше, чем в оригинале. Так бывает... И теперь вместе с автором романа «Фланёр» я ностальгирую по тем давним временам юности, по Яблочному Спасу, по заплывам в цветущих октавах волжских зеленеющих вод тридцатилетней давности. «Другие дни, другие сны». А печали все те же. «...färbte schwarz sich des Mondes Licht».

Роман «Фланёр» как тело в некотором смысле может прочитываться как запоздалое любовное послание возлюбленному другу, живому или мёртвому, в честь их аде́лфопо́ззиса, то есть христианского обряда братотворения. «И поцелуй их прозвучал над Волгой звонко и свежо». А это эхо – откуда, читатель? Из каких поэтических тенёт выскользнуло оно незамутнённое? Из какого-то моего дальнего далёка, из детской книжки Некрасова...

17

«Путешествие в ладье чужой души»

*Не так ли я, сосуд скудельный,
Дерзаю на запретный путь,
Стихий чуждой, запредельной,
Стремясь хоть каплю зачерпнуть?*

А. Фет

От печальника страстей до художника страстей – вот тот путь, который проделал Фланёр, пленник времени и пространства, заложник любовного чувства и вечности. Что ему остается делать в предложенных автором обстоятельствах, как не преда-

ваться созерцанию эпизодов лирического (любовно-эротического) прошлого, любимой музыки барокко, театральных сцен, опустевших подмостков жизни, живописных полотен, а в особенности пространства и времени.

Трудно сказать – то Фланёр совершает дальнейшее «путешествие на ладье чужой души» или Николай Кононов по авторскому праву умастился в ладье души своего созерцательного героя Фланёра? Они едины в своем движении, как человек и его тень. Направляется эта ладья не в сторону небытия или Валгаллы. Нет же! Они движутся так, как движется Ра к своему Ка. Роман Николая Кононова движется в стремлении «преодолеть и изжить смерть», как удивительно выразился Юрий Юркун о Михаиле Кузmine. Здесь, вдруг, формулируется для меня еще одна грань в идее романа «Фланёр», да, пожалуй, и всего творчества Н. Кононова в целом: изживание смерти.

Название этой главки я позаимствовал у саратовского художника Владимира Алексеевича Милашевского (1893–1976), входившего в группу «13» вместе с Юрием Юркуном. Он тоже не помнит, у кого взял этот оборот. Читатель, прояви эрудицию, подскажи нам. Его графика оформляет шестую книгу Михаила Кузмина «Занавешенные картинки» (Амстердам, 1920). Стилистика «спонтанного рисунка», вся динамика подсмотрена художником у динамического рисунка Хогарта, имевшего привычку записывать на своих ногтях подмеченные линии движения и жестов уличных персонажей в форме иероглифических черт. Еще более я бы отметил сходство его раннего стиля с японским литературным дневниковым жанром «дзуйхицу» – «следуя за кистью».

В. Милашевский говорил, как бы выражая свободный характер этого жанра: «Пусть перо, обмакнутое в тушь, „резвится“ на бумаге, как счастливая молодая девушка в танце, пусть оно „острит“, улыбается, иронизирует, словом – пусть оно „живёт“, не оглядываясь, не озираясь на „авторитеты“, и не боится ошибок!» Кононовское лирическое письмо, тщательно продуманное и изысканно мистифицированное литературными судьбами, с личными кодами и шифрами, сохраняет следы легкой дневниковой небрежности, усиленной легкой авторской забывчивостью. Его роман, я знаю, выполз из записных книжек, за-

полнявшихся непринужденным карандашом, как бы спешащим за временем. В этом смысле он ориентируется на ценимый им дневниковый опыт письма Лидии Гинзбург.

«Как называется стиль рисунка, в котором „Время“ выступает как некая эстетическая категория?» В. Милашевский, пройдя школу у мэтров «Мира искусства», а после вдохновлявшийся «развратным» рисунком французов восемнадцатого столетия, отвечает на свой вопрос: «Стиль 13» с его «свободным жестом, свободным нанесением штриха на бумагу». Он говорит, что «эскиз, как бы сыр он ни был, всегда обладает этим чувством Времени». От эскиза к синематографу – один прыжок. Уж что-что, а кино овладевает временем в реальном текущем режиме.

Фраза и синтаксис Кононова замедляют это время, растягивают мгновение, но не останавливают. Зрение надолго фиксируется на деталях, делает время дробным и подробным, а само письмо при этом выглядит орнаментальным, рукодельным, «вышивальным». Эта тщательность вытекает из замедления. «Необходимо, чтоб все импульсы мозга были запечатлены, передача сигналов в руку и их след на бумаге...» – формулирует стиль художников «13» Владимир Милашевский, открывший для себя каллиграфию рисунка при помощи спички в «саратовском Арле».

В книге «Критика цвета», в статье «Считаю до тринадцати! Кто не спрятался, я не виноват» есть пассаж, посвященный стилю «рисовальщика, соблазненного лишь своей возможностью быстроты». Стиль этих художников из группы «13» помечен эротизмом самого времени начала двадцатых прошлого столетия. Кононов пишет: «Странно, но яркая экспрессионистическая линия выдающихся рисовальщиков всегда производила на меня впечатление их предсмертия, прощания со спутниками, со временем, с самим собою». Именно эти чувства сопровождают меня как читателя романа «Фланёр» и вызывают сочувственный отклик. Эта стилистическая линия кононовского письма должна как бы настигнуть «убегающее животное время».

Среди живописных полотен в романе есть потаенные альковы (чуланы, сарайчики, кабинеты) с гривуазными зана-

вешенными картинками. В эротических сценах Кононов как будто следует наставлению Владислава Ходасевича, писавшего в статье «О порнографии» (1932), что «пределы стыдливости должны быть сужены, а пределы дозволенного бесстыдства расширены». Пределы эти определяются автором, а они, в свою очередь, глубиной эротического переживания персонажа, цель которого не в возбуждении читателя, не в разрушении его целостности как человека, а в пробуждении его познавательного эроса.

Кононов пишет, что этот «рисовальщик занят только собою, своею способностью клонировать собственное чувство, пока еще... не „схваченное“ кавычками закона». Есть уже критики, которые пытаются «закавычить законом» творчество писателя. Для них я процитирую Ходасевича: «Все сюжеты дозволены. Нет дурных сюжетов, есть лишь дурные цели и дурные приемы». Для меня веселые эротические описания в романе «Фланёр» стилистически отсылают тотчас к «Занавешенным картинкам» Михаила Кузмина. Кстати, В. Милашевский, дописавший после гибели Юркуна его утраченный роман «Нелли» («Волга». Саратов, 1991. № 11), почему-то не обмолвился о своей работе над этими иллюстрациями, правда, весьма уступающими в технике и виртуозности Обри Бердслею.

Избранны те, кто любит нас, а не любящие нас, пусть любившие нас когда-то страстно и с преклонением, сбиваются в стаю, сбиваются в свору. Пусть рычат на полях романа критики. Пусть злобятся. Любящих Фланёра в чуждом ему пространстве на радость много. У него нет личных врагов. Он желанный безответно. Вслед за Фланёром, этим лунным печальником, мы странствуем в семиосфере романа – Белосток, Ла Валетта, Волга... до Тихо Моря (стародавнее именование Тихого океана). Этот путь не всяким человеком одолевается, но душа ведь художница. У этого пути есть вектор – к мышлению знака и символа. Через страсть и страдание – к образу, к мысли...

Образ конвертируется в идею, в понятие. Желательно (или важно), чтобы читатель, следя за фабулой, за томлением духа,

за зрительным волюстом, за телесными движениями героя, увлеченного страстями и образами воспоминаний, не упускал из виду этот вектор движения мысли к тому, что выходит за пределы телесного бытия, его чувственного орнамента. Пусть тело – это форма и способ движения во времени-пространстве, тогда душа – движение сквозь время-пространство. Не будем забывать, что у романа есть авторский коэффициент искривления пространства-времени. Искривление идет в сторону эллипса, подобно «молниевидному крылу» ласточки из стихотворения Афанасия Фета. Математики знают эту формулу.

Таким образом, категория времени обретает телесную форму движения. Созерцание тела становится способом созерцания времени. Это созерцание-воспоминание сродни любовному томлению. Душа и тело являются отражением времени и пространства. Отражение через различные формы искусства. Чувственная метафизика романа, «интимного до оскорбления», как выразился Виктор Шкловский о произведениях Василия Розанова, создает свой собственный стиль и форму.

По форме и по стилю роман «Фланёр» напоминает «гобелен из иллюзий, смыслов, слов». Это цитата из «Фрагментов речи возлюбленного» Ролана Барта. У него же, в этом же фрагменте, есть пассаж: «Иногда мне представляется: я принимаюсь подробно исследовать любимое тело (как рассказчик перед спящей Альбертиной). *Исследовать* подразумевает *раскапывать*: я копаюсь в теле другого, словно хочу увидеть, что внутри него, словно в противостоящем теле кроется механическая причина моего желания (я похож на ребенка, который разбирает будильник, чтобы узнать, что такое время). Процедура эта производится холодно и изумленно; я спокоен, внимателен, словно перед странным насекомым, которого внезапно перестал бояться».

В этом пассаже обнаруживаются некоторые ключики к роману Н. Кононова. Тело как желание, как страх, как созерцание, как время, как объект, как насекомое – все это наличествует в романе мотивами и идеями. Роман воплощает телесность. Кроме физической телесности роман обладает телосом, то есть имманентным целеполаганием, на которое не может рассчитывать порой даже сам автор. Он имеет свой замысел и цель, однако они не исчерпываются сюжетом. Это свойство

письма, рождающего свою поэтику тайнописи и шифровки – роскошный подарок для лингвистов-филологов. Это не значит, что автор тщательно вкладывал в сдобу своего романа, как изюм, все смыслы, которые мы извлекаем в процессе чтения. Роман как срез бытия, а его годовые кольца формализованы в перекидном календаре.

А теперь примерим мысль «формалиста» В. Шкловского из статьи «Литература вне „сюжета“» (1921) к роману Н. Кононова. Революционный «опоязовец» сказал, что «душа литературного произведения есть не что иное, как его строй, его форма», а также прибавил: «содержание (душа сюда же) литературного произведения равно сумме его стилистических приемов».

Эту плодородную тему я с радостью отдаю на растерзание литературоведам, это их насущный хлеб, я же не добытчик, а бесприбыльный читатель.

Нам важно, чтобы борозда – хогартовская «линия красоты и грации» – была не слишком глубокой и не слишком мелкой. Чтоб зерно проросло, чтоб птицы не склевали. Сумма стилистических приемов достигает некоего определенного числа. Значит ли это, что душа исчислима? Я сомневаюсь, что арифметика стилистических приемов подходящий для этого случая метод. Строй и форма есть душа, а форма есть сумма стилистических приемов. Анатомия романа, по Шкловскому, очевидна, но с душой по-прежнему нет ничего очевидного. И к счастью!

Чтение всякой книги тоже есть «путешествие в ладье чужой души». С таинственной категорией «души» – «*anima, animula*» – начинается роман «Фланёр». «*Animula vagula blandula/ Hospes comesque corporis...*» – «Душа моя скиталица, тела гостя...». Николай Кононов предлагает только две строки из эпитафии императора Адриана в переводе Сергея Кондратьева (1872–1964), переводчика романа Лонга «Дафнис и Хлоя» (1935). Здесь отметим, что наш герой Фланёр был знаком, скорей всего, с романом Лонга в русском переводе, а не в польском. Ведь польская версия в переводе Яна Парандовского появилась только в 1948 году. Однако герои «Фланёра» могли быть знакомы с его романом об Оскаре Уайльде «Король жизни» (1929) или с его очерком «Антиной в бархатном берете» (1921).

И еще одно примечание: союз трех любовников – Тадеуша, Фланёра, Хлои в первую очередь должен напомнить немой фильм Абрама Роома «Третья Мещанская» (1927) по идее и сценарию Виктора Шкловского. Кино как искусство – один из ведущих мотивов романа, и если начинать раскручивать целлулоид повествования, то следует начинать с этого выдающегося фильма. Как видим, громкое имя В. Шкловского, автора автобиографического романа «Сентиментальное путешествие» (1923), с его «теорией романа» и его работами о Лоренсе Стерне нам следует держать в уме в разговоре о форме и поэтике романа «Фланёр». Один экземпляр книги 1921 года о Стерне Шкловский подарил В. Милашевскому, узнаём мы из его книги воспоминаний «Вчера, позавчера...» (1989).

В первом издании книги Шкловского была такая фраза: «Таким образом, сюжет „Евгения Онегина“ не роман героя с Татьяной, а сюжетная обработка фабулы, произведенная введением перебивающих отступлений. Один остроумный художник (Владимир Милашевский) предлагает иллюстрировать в этом романе главным образом отступления („ножки“, например), – с точки зрения композиционной это будет правильно».

В другом издании книги «Евгений Онегин (Пушкин и Стерн)» эта же мысль варьируется: «Истинный сюжет „Евгения Онегина“ – это не история Онегина и Татьяны, а игра с этой фабулой. Главное содержание романа – его собственные конструктивные формы, сюжетная же форма использована так, как используются реальные предметы в картинках Пикассо. Сперва по-стерновски мы получаем фразу из середины, потом описание обстановки героя, обстановка разворачивается и оттеняет его, входит тема „ножек“, наконец, поэт возвращается к своему герою».

Да, «бывают странные сближения», как суммировал Пушкин мысль-наблюдение Стерна. А сближает рассматриваемые произведения метаструктурные задачи, которые стоят перед авторами в исторические периоды, когда ломаются прежние устоявшиеся литературные формы и структуры. Форма романа, придуманная Кононовым, обманывает ожидания читателя, который привычен к развернутой фабуле с движением персонажей и развитием их характеров. Мы созерцаем движение и са-

модвижение мысли, как созерцали бы движение клубящихся облаков. Мне всегда было интересно рождение мысли. Если мысль не событие для читателя, то это не его книга. Единственная в своем роде форма романа, эксклюзивная, как «Фрагменты речи влюбленного» Ролана Барта, вряд ли пригодится для повторного опыта другим авторам, вынужденным создавать собственную форму или плыть в чужой ладье души...

...Итак, вернемся к эпиграфу романа. Эпитафией, сочиненной императором Адрианом, открывается роман Н. Кононова. Чтение книги следует начинать с прочтения эпиграфа. А мы завершаем им наш беглый-беглый экскурс в роман, обоняя его в укромных местах. Заметим, у романа нет посвящения. Будем считать, что имя этого человека зашифровано в имени Тадеуш. Кто он, этот таинственный «дальний» друг литературного аде́льфо-поззиса? Какой бы фигурой он ни оказался, братотворение происходит с душами, а не с телами. Если одна душа узнает в «дальнем» родственную душу, то они воссоединяются друг с другом телами – ведь книга тоже тело. Узнавание – вот подлинное влечение, именуемое эросом. Есть еще исцеляющий эрос. «Душу свою на устах я имел, Агафона целую,/ Словно стремилась она переселиться в него» (Платон. Перевод Л. Блуменау).

Эпиграф к роману с первой страницы возвещает тему смерти. Получается, что книга, замещая телесность автора, превращается в ковчег души, странствующей в нашем изменчивом мире благодаря способности проникать в кровь читателя каждой своей буквой, в кровь, омывающей органы нашего любимого тела, к которому мы привязаны безнадежно, как яблоко на кроне яблони. Созерцание наготы – это первый шаг по направлению к anima-душе.

И хотя мы говорим о аде́льфопоззисе, душа в понимании императора Адриана вовсе не христианка. Она, скорее всего, трактуется в понятиях аристотелевской метафизики. Читаем его трактат «О душе». Тем более что имя Аристотеля фигурирует в романе неоднократно. Здесь необходимо сформулировать еще одну, пожалуй, основную, идею произведения: «концепт души» в

романе «Фланёр» Николая Кононова. Читатель, не пасуй! Чтобы развернуть этот вопрос, следует если не задействовать, то хотя бы чуть оттенить «идею» души тенью горной вершины сочинения «О началах» Оригена. Вот где нам грозит быть занесенными снежной лавиной лотмановской семиосферы!

Как известно, Ориген – у греков, а Тертуллиан – у латинян. В главе «О свидетельстве души» тертуллиановой «Апологии» сообщается, что душа не рождается христианкой, а становится ею. «Откуда это у тебя, нехристианки?» – обращается к душе сын карфагенского центуриона, бывший римский адвокат, когда она восклицает: «Бог видит все! Вручаю Богу! Бог воздаст!» Он призывает душу, которая нехристианка, в свидетели существования Спасителя, и находит для нее убедительные доводы быть Его свидетельницей, быть пророчицей, а не противницей. Когда Тертуллиан обращается к душе как собеседнице, когда он ее уговаривает, увещевает и убеждает логикой мысли с чувственными доводами в ее причастности к Богу, думаю, он обращается в том числе к душе-материалистке Тита Лукреция Кара, также цитируемого в романе автора. Приведем темы из Третьей Книги «О природе вещей»: «взаимосвязь души и тела», «душа не живет после смерти», «не живет до рождения», «не живет вне тела», «нелепость страха смерти и страха загробных страданий». В романе Н. Кононова идея «души» не греческая «психе» или «пнойма», не латинская «спиритус», не еврейская «раух», не индийская «атман», а именно латинская «*anīma*» и даже «*anīmula*». Она хоть и простушка, но все-таки художница. На этом пока остановимся. Переведем дух пока...

...А вот как поет душа одного анонимного автора в одном из русских стихотворений семнадцатого столетия в записи П. А. Квашнина: «Износил свою молодость для друга, для милого,/ истаскал красоту свою./ Много гулено, много-то видено,/ такова же друга не наживано/ краше был красного золота,/ дороже был чистого жемчугу,/ нраву был послушного,/ слова был утешного,/ очами был как ясен сокол,/ лицом он был как белой снег,/ чёрны кудри шапкою./ Оставайся, мой милой друг,/ разживайся, мой недруг!» (Демократическая поэзия 17 века. Москва;

Ленинград, Библиотека поэта, 1962). «Много гулено, много-то видено» – герой этой эпитафамы тоже немало пофланировал.

Элий Спартиан, оставивший нам жизнеописание императора Публия Элия Траяна Адриана, приводит пять строк эпитафии, это девятнадцать слов. «Animula vagula blandula,/ Hospes comesque corporis,/ Quae nunc a bibis in loca/ Pallidula, rigida, nudula,/ Nec, ut soles, dabis iocos...» Опыт перевода этого стихотворения на русский язык невелик, прямо скажем с прискорбием, ничтожен. В то время как английских переводов насчитывается сорок – сорок три наиболее удачных (Molle (1625), Henry Vaughan (1652), Alexander Pope (1712), G. G. Byron (1806), Charles Tennyson, Turner и др.).

Русских переводчиков, как правило, никто не помнит, не собираются помнить. Ольга Седакова переводит первую строчку: «О душенька, неженка, беженка...». Елена Шварц надгробную надпись интерпретирует близкими ей самой авторскими словами: «Душенька странная бродяжка/ Гостя тела и собеседница/ Где ты теперь блуждаешь/ Смутным испуганным облачком,/ И уж шуткам своим не смеешься ты...». В романе Маргерит Юрсенар «Воспоминания Адриана» процитирован перевод Сергея Кондратьева из книги Элия Спартиана: «Душа, скиталица нежная,/ Тела гостя и спутница,/ Уходишь ты ныне в края/ Блеклые, мрачные, голые,/ Где радость дарить будет некому...». М. Ваксмахер предлагает такой вариант: «Душа скиталица нежная,/ Телу гостя и спутница,/ Уходишь ты нынче в края/ Унылые, голые, блеклые,/ Где радость дарить будет некому».

Разберемся сначала с латинскими словами.

Animula – душонка, душенька. Vagulus – a, um [demin. к vagus I] несколько непостоянный. Blandulus – a, um [demin. к blandus] нежненький. Hospes – чужестранец, чужеземец, чужак, чужеземный, иностранный. Comesque (comes) – спутник, попутчик, провожатый, сопровождающий. Corporis (corpus) – тело, плоть, мясо. Quae, qui – кто, который, какой, что, этот, каковой, чем, на что; quis – кто, который, какой, что. Nunc – теперь, в настоящее время, ныне. A – от, из окрестностей, из; вслед за, после; происхождение, побудительная причина: от, из, из-за, вследствие, в отношении (чего-л.), в смысле от, у (при глаголах со смыслом брать, получать, узнавать и т. п.), отделения, отсеечения (ab-

gumpo). Bibis, bibo – пить, bibo, ōnis m. [bibo I] кутила, бражник, любитель выпить. In – в. Loca, pl. к locus – место – loco – помещать, размещать, расставлять; расквартировывать. Pallidula, pallidulus – a, um [demin. к pallidus] бледноватый, побледневший. Rigida, rigido – делать твёрдым, непреклонным, rigidus – жёсткий, твёрдый; застывший, замёрзший, леденящий. Nudula, nudulus – nūdulus, a, um adj. [demin. к nudus] – голенький. Nec – v. I. = neque. Ut – как (усил. ut primum), как только. Soles – sol – солнце; soleo – иметь обыкновение, solo – sōlo, āvī, ātum, āre [solus] опустошать, делать безлюдным. Dabis, do – давать, даваться или быть данным, разрешаться, быть возможным. Iocos – шутка (?).

Исходя из этого понимания латинского вокабуляра, я предлагаю собственный перевод эпитафии (надгробной надписи) к роману «Фланёр».

Animula vagula blandula,
 Душенька моя скудельная, неженка,
 Hospes comesque corporis,
 Бродяжка чужестранная, подружка плоти моей,
 Quae nunc a bibis in loca
 Где ты бражничаешь отныне,
 Pallidula, rigida, nudula,
 В каких краях постылых и пустынных,
 Nec, ut soles, dabis iocos...
 Где шутку некому, как прежде, бросить...

18

«Убегающее животное время»

И, теряя

связь с явью, силуэты полусна

Струились.

Фернандо Пессоа «Антиной»

...Идеи в романе «Фланёр», блуждая путем воображения автора, проплывают, «как облако... как легкие ладьи.... как тень...» – говоря словами страдающего Иова. Я подобрал их не в синодальном переводе, в эпитафии «Замогильных записок»

Франсуа Рене де Шатобриана. «Sicut nubes... quasi naves... velut umbra». Объясняется с читателем он следующими словами: «Поскольку мне не дано заранее знать час моей кончины, поскольку в мои лета каждый дарованный человеку день есть милость, или, вернее, кара, мне необходимо объясниться».

Николай Кононов избрал свою форму объяснения с миром, форму романа, то есть зашифрованного воображаемого. Это объяснение, может быть, даже не с широким читателем, а с единственным читателем или даже со временем как абстрактным альтер эго. Фланёр не столько персонаж, сколько фигура речи автора, то есть любовный дискурс, а само слово «дискурс» понимается мной вслед за Роланом Бартом в значении совершать действия – «бегать туда-сюда». Фланёр, как влюбленный субъект, по воле случая совершает всякие телодвижения в пространстве, но ему нигде нет места. Он неуместен. Атопия. В этом смысле французское слово «фланёр» раскрывает замысел романа как дискурса/планирования. Перемещения героя не только в пространстве, но и в текстах разных жанров – философских, музыкальных, живописных, театральных... Фланёр выступает как фигура речи, как внезапный «приступ речи» влюбленного, как любовный дискурс.

Если мы уместимся на этой утлой лодочке понятия «дискурса», то наше чтение обретет иной контекст и горизонт прочтения. Бегать туда-сюда, бегать от чего-то к чему-то – этот дискурс свидетельствует о случайности, нелогичности, жестикуляции, повествовательной аппликации. Здесь не предполагается нарративного письма. Каким же образом из случайных фрагментов речи, дневниковых записей рождается тело текста и текст удерживается как целое? Что является его поверхностным натяжением? Длительность чувства, которое способно сжимать и разжимать эластическое время, сохраняется в эросе. Причем речь имеет односторонний вектор. Она направлена к возлюбленному объекту, который с каждой фразой удаляется от нас, как линия горизонта, которая или символизирует смерть, или олицетворяет возлюбленного. Заволжские бескрай-

ние пейзажи и гравюры с этими пейзажами продолжают с нами речь, обращенную в сторону спотыкающегося горизонта.

Фигура Тадеуша находится на самом краю авторской речи, к которому движется Фланёр усилием слова, толчками фразы. Это движение напоминает парадокс Зенона. Извлечь возлюбленного из горизонта смерти, перескочить пропасть личной утраты, а также утраты целостности самого времени – вот что движет словом и питает пафос романа. У Стендаля в трактате «О любви» различается несколько родов любви. Это любовь-страсть, любовь-влечение, физическая любовь, любовь-тщеславие. В этот список я добавляю еще один род любви, в котором пребывает Фланёр и его двойник. Это любовь-утрата. Она наполняет все мыслящее существо романа. Сколько нужно вербального вещества, чтобы заполнить эту утрату? Как ни странно, это вещество не приближает к нам образ Тадеуша, а удаляет его – в область сфумато. Его образ размыт. Сам текст как будто затормаживает его движения, фигура Тадеуша будто движется в рапиде или пребывает в некотором фотографическом оцепенении. Его фигура – как стаффаж в картине или как точка фиксации, от которой разбегаются круги авторского воображения, подобно флибустьерам, захватывающим чужие корабли с произведениями искусства. Коллекция реминисценций в романе избирательна, обладает своей идейно-эстетической логикой.

В книге «Фрагменты речи влюбленного» Ролана Барта высказывается мысль о дереальности мира страдающего и ожидающего влюбленного субъекта (глава «Оцепенелый мир»). «Иногда мир ирреален (я говорю о нем по-другому), иногда он дереален (я говорю о нем с трудом)»; «ирреальное изобильно высказывается (тысячи романов, тысячи поэм. А вот дереальное не может быть высказано; ибо если я его высказываю (если я отмечаю его, пусть даже неумелой или слишком литературной фразой), значит, я из него вышел». Выражение «я из него вышел», то есть провалился в «дыру дереальности», в некотором смысле может прочитываться как устранение автора из его текста. Когда же авторское «я» выплывает на поверхность соз-

нения, он вынужден штопать эти дыры в реальности своим писательским усилием, чтобы восстановить утраченные связи со временем, а также с возлюбленным человеком.

«Длительность» романа как свойство бытия или как горизонт событий, эта длительность, продиктованная любовным томлением, ожиданием воскрешения возлюбленного, эта длительность, проявленная в замедленной речи, в синтаксисе, затормаживает время, в котором пребывает влюбленный объект как застывший фотографический образ, удвоенный нарциссическим узнаванием своего двойника (*Doppelgänger*); эта длительность притормаживает действие и законов, и моральных запретов, и *дереализует* мир, который, однако, не перестает существовать, поэтому длится уже в иллюзорных образах и воображаемых знаках, которыми наполняется текст, нуждающийся в обратной дешифровке, в наведении оптики.

Время не собиратель. Время пожиратель смыслов, разоритель смыслов, ну а писатель только склёвывает эти щедро рассыпанные смыслы по зёрнышку, как курица в пьесе Жан-Филиппа Рамо. Писатель скрупулёзно фиксирует в дневнике приватные подробности, где личное, как мушка, залетевшая в паутину культурологического пространства и ассоциативных связей, натягивает нити интимности, заставляет их трепетать и содрогаться всеобщим чувством узнавания. Эрос, исцеляющий время Фланёра, есть одно из условий удержания романного текста под пленкой натяжения, удержания его от разрушения на фрагменты речи.

Ролан Барт различал два типа дискурса: «дискурс влюбленного» и «дискурс волокиты»; один лелеет Образ, сидит дома, шлифует Образ, другой непоседлив, постоянно ищет свой Образ; созерцатель и искатель; Вертер и Дон Жуан; он различал также два типа текста: «текст для чтения» и «текст для письма». Диффузия ролан-бартовских «дискурсов» и «текстов» в вербальной алхимии Николая Кононова завершается кристаллизацией чувственного континуума романа «Фланёр», который уже своим именем определяет повествовательный жанр. По хими-

ческому составу и по химической структуре он полупроводник. Идея кристаллизации любовного чувства анализируется в трактате «О любви» Стендаля. Эту идею можно экстраполировать на процесс воссоздания образа в художественном произведении, если оно будет равно дискурсу влюблённого субъекта.

Кристаллизация тела романа начинается с фрагмента в стиле непредумышленных и внезапных записей мыслей, которые можно именовать также фрактальными объектами. Логика поэтического воображения выстраивает/достраивает фрагмент до целого, до структуры. Это поэтический способ письма: от фрактала к целому. Так пишутся японские дзуйхицу, фрагментарные записи Софьи Федорченко «Народ на войне», будущий логико-философский трактат Людвиг Витгенштейна, выросший из дневников 1914–1916 годов, в котором есть и смрад, и озарение, и эрос, и слёзы, и тоска по другу Дэвиду. Хайку, кстати, не фрагмент, а целое законченное, образ с устойчивой структурой, говорю я Ролану Барту. Он вспоминает Андре Жида: «лучше бессвязность, чем искажающий порядок» («Ролан Барт о Ролане Барте»). Текст, пребывая в знаковой системе, имеет свойство сам себя достраивать, как ящерица «умеет» отращивать себе хвост в случае его утраты.

Другой способ воссоздания текста – это когда имеешь в замысле представление о чём-то целом. То есть из представления, или из воображения, или из воспоминания. Автор по частям восстанавливает воображаемый объект на бумаге, как завожжённый его волей, так и от страха пустоты, ибо она нестерпима. Пустоту символизирует в романе завожское пространство. Фланировать – значить заполнять пространство знаками и символами, а в тёмных складках графического изображения пространства искать проявления его смыслов. Объективно смысла нет ни в складках пространства, ни в складках времени, ни в складках ануса, сколько ни вглядывайся вслед за Н. Этот смысл вносится переживанием созерцателя. Здесь, на мой взгляд, заключена в романе идея фланирования/дискурса как имманентного переживания, во время которого роится и ткётся смысл. Смысл, не будучи веществом, есть продукт прошедшего

времени, как избыток или преизбыток бытия, как отзвук, как послевкусие. «Нам созвучно всё то, что избыточно» – утверждает Мандельштам. Этот преизбыток есть метафизика текста.

Если рассматривать роман «Фланёр» через призму эстетической категории, которую можно назвать ещё суггестией смысла, то кажется восхитительным, как фраза (сама по себе как целое и как фрактал) в романе Кононова буквально изнывает и утопает в избыточном чувственном содержании. Чего стоят только один образ луны! С кем можно сравнить в русской прозе, подскажите?

Вспоминается из ранней советской литературы: «Всё убито тишиной, и только луна, обхватив синими руками свою круглую, блестящую беспечную голову, бродяжит под окном...» Это заглядывался после сражений на небеса конармеец Исаак Бабель.

Этот мой длительный эссеистический «загул» в роман «Фланёр» можно было бы назвать формой праздного флиртования в Воображаемом Авторе – по тексту, в текст, за текст – с блужданиями, откровениями, заблуждениями. С одной стороны, автор фиксирует внимание всецело на одном образе воспоминаний Тадеуша, что затормаживает ход повествования, а с другой стороны, он отдается ловитве случайных эротико-экзотических впечатлений и сиюминутных ощущений, волочится за беглыми ассоциациями, вкрапленными пуантами в текст континуального повествования.

Текст как утоление страсти, исцеление от страсти, опустошение страсти. Любовный текст рождается из чувства утраты, которую необходимо восполнить. Что мы утрачиваем: время или возлюбленного? Время не само по себе, оно связано с субъектом любовного чувства, они целостны в единении, в аде́лфопо́зисе.

Если изгнать возлюбленного из длительного чувства, представить его на мгновение исчезнувшим или мёртвым, то время обнаруживает прореху, свою неполноту, дискретность, поэтому воспоминание в какой-либо форме тщательной штопкой рождает текст, и возвращающий возлюбленного, и исцеляющий время – возвращающий возлюбленное время субъективного бытия.

И чтобы его сохранить, необходимо поместить в историческое время³.

³ Эта сноска должна претендовать на отдельную главу или статью, но издатель умыкает из моих рук эссе, и я успеваю сказать следующее. Обилие метафорического театрального реквизита в романе «Фланёр» — занавес, кулисы — сначала настораживает, потом свыкаешься с этими театральными образами, а затем всё это вновь наводит на мысль о роли самого театра как жанра в структуре романа. Мы уже знакомы с формой «театрального романа» в русской литературе, но у Николая Кононова этот жанр формально не обозначен. Вещь без названия. Театр присутствует в романе как здание, как сцена, как кулисы, как метафора. Вообще, вся эта театральная бутафория кулис, сопровождающая описание заволжских пейзажей, то есть открытых пространств, более всего намекает на травестийный характер кононовского романа, герой которого размещается автором в замкнутых театрализованных местах — комнатах, вагонах, кабинетах, конторах, сараях, соборах. Если прочитав «Фланёр» как роман-травести, то именно любовная гомосексуальная тема должна ярче работать на идею жанровой травестийности, как никакая другая. Идея романа как травестийного жанра. Не думаю, что именно с этой идеи зародился замысел романа, но роман воплощает идею игры на границе литературных жанров, что характерно также для поэтического творчества Николая Кононова. Эта идея подсказана также главой «Застёгивая ему манжеты», в которой неслучайно упоминается и обыгрывается новелла Оноре де Бальзака «Саразин», великолепно проанализированная в книге Ролана Барта «S/Z». Вся текстура романа вышивается по логике личных ассоциаций то ли автора, то ли героя, поэтому нюансировкой своей он труден для восприятия, тем не менее эти связи должны создать образ того, кто отсутствует на сцене романа, но вокруг которого происходит всякое движение — как мысли, так и сюжета. Так образ Тадеуша воссоздается через ощущение от прикосновения к манжетам, которые напоминают рассказчику бальзаковского Саразина, переодетого в соблазнительную женщину, а также голос последнего кастрата Морески, услышанный автором в граммофонной записи. «...Меня тогда ошеломило, что это не похожее ни на что — ни на мужское угрюмство или женское всеохватное желание. Просто звучащее ничто, что никогда не обратится в нечто, — такая философская неглубокая полость, — но это был настоящий звуковой портрет Тадеуша, итальянское пение будто извлекало из оптической тьмы на пару минут моего друга... Я знал — таким голосом, нет, это не совсем верное слово — тембром, нутром — звучало его тело, это был звучащий смысл того вещества, которое было только его и больше никого не будет...». Отсутствие Тадеуша передаётся через травестийный голос кастрата, который сравнивается с философским понятием «ничто», которое уже не обратится в «нечто». Образ небытия. Итак, от этих аналогий сделаем ещё один шаг. Спросим: какой же театр наиболее был бы

P. S.Фланёр осторожно намекает нам про «даль свободного романа» или проговаривается о направлении своего дальнейшего пути – куда-то к берегам Тихого океана... Когда-то он зачитывался «Прозой о Транссибирском экспрессе и маленькой Жанне Французской» Блеза Сандрара, который никогда не совершал этого путешествия по самодержавной России в канун Русско-японской войны. И сейчас его поэтические страницы оживились в фантастической памяти Фланёра. Заманчиво стать и Блезом Сандрамом, и его маленькой Жанной в новом странствии – ведь это тоже один из способов отчуждения от себя и от пространства.

В романе упомянут порт Владивосток, но по другому поводу, мимоходом, как о возможности бегства нашего героя из советской страны. Мне легко представить его блуждающим берегом Амурского залива за чертой отчуждения в пригороде Владивостока, так называемом 27-м километре. А где бы он ещё мог надёжно затеряться с подложными именем и паспортом среди ему подобных «неграждан» советской страны, беглых от репрессий или пораженцев в гражданских правах, отсидевших свой срок в дальневосточных лагерях? Перед моим чи-

подходящим для этой травестии? На мой взгляд (и это имя возникло в первую очередь), любопытно было бы прочитать роман в свете всего театра Жана Батиста Расина, в котором обнаруживаются не просто сходные элементы, но структурные совпадения, антропология человека. Неоценимую услугу в прочтении нам дает снова Ролан Барт своим этюдом о Расине, его анализ расиновского человека — *Nomo gasinianus*. По некоторым наблюдениям, структурная матрица романа «Фланёр» накладывается на структуру расиновского театра. Чтобы найти язык, выражающий страх перед лицом мира «запертого человека» Расина, а именно таким предстаёт перед нами фигура Фланёра, Ролан Барт избрал приём личного присутствия, помещения себя самого в текст расиновских трагедий. И Фланёр, и человек трагедий Расина оказываются в одних сходных с теми или иными вариациями экзистенциальных обстоятельствах, из которых должны найти выход. Здесь мы должны пуститься в сравнительную антропологию: человек Расина и человек Кононова <...>.

тательским воображением предстала следующая картина. А что, если...

Будучи человеком начитанным, Фланёр, гонимый страхом быть разоблачённым, а также влекомый эстетическим чувством, мог двинуться – «А, была не была! Что будет, то будет!» – по следам отчаянного путешественника Антона Павловича Чехова, к каторжанам, на остров Сахалин. Нужно вспомнить его любимца диктатора Пилсудского, оставившего след на этом рыбьем острове. Вот он стоит на высоком ветреном мысу Белой горы, воткнувшейся в Амурский лиман, в нивхском селе. Молодой нивх, рыбак из рыбколхоза Пуир, показывает ему в сторону белёсой полосы острова Сахалин. Рукой подать. Фланёр произнесет вслух фразу из Маяковского: «Если бы я был маленький, как Великий Океан». А ещё, стоя на вершине этой горы, он вдруг вспомнит свое прощание с Мальтой и вспомнит стихи Байрона: «Прощай, смешная Ла Валетта! Прощайте красные мундиры/ И лица красные военных!» Кинематографический монтаж перенесет нас в прошлое...

Что ж мы не вспомнили одного польского поэта, Константы Ильдефонс Галчинского? «О ты, мой Низдесънитам! Ты слишком порхал. Увлекался вздором. Избыток цветов, недостаток мысли тебе, как водится, боком вышли. Пришлось заплатить по всем векселям. Итак, всё кончилось полным позором». Зимой он переедет на грузовике залив по льду, это 27 километров. А весной двинется на юг. Там, в южной половине острова ещё оставались доживать встревоженные своей участью японские семьи, не эвакуированные на родину, собирающие пожитки, ожидающие распоряжения местных властей.

Допустим, он устроился счетоводом в тамошний леспромхоз или на шахту в Дуэ. Его поселили в доме одной молодой японской вдовы, в отдельной комнате с соломенными половиками. Вот его взгляд упёрся в нишу на стене с «какэмоно», на которой начертано стихотворение Ёса Бусона. Да, хайку именно о той самой пчеле, что неохотно выползает из пиона. Иначе откуда бы появиться этой аллюзии в его прозе! На низком столике наряду с приборами для каллиграфии стоял, отсвечивая на солнце, портрет её мужа, морского офицера, погибшего в тихоокеанской войне.

Настольной книгой этой японской женщины был – о, не поверите! – чеховский томик пьес на русском языке, а её любимым чтением «Вишнёвый сад». А чего ж не поверить, так и было! Комаки Исада, так звали вдову, говаривала, что в этом произведении выражен образ мыслей, родственный японскому дзэн-мышлению. Она подчёркивала значение несемантических звуков в пьесе, лопнувшей струны, шум травы, звон кузнечиков... Время от времени она роняла фразы из пьесы: «Все нас бросают, мы стали вдруг не нужны». Что-то знакомое было в её имени. И он вспомнил плавучие деревянные домики рыбаков на Волге со всякой домашней утварью для жилья, кроватью и колодезем посредине. Эти плавучие домишки волжане называли «исада».

Другим её любимым чтением было четырёхтомное куртуазное сказание о блистательном принце Гэндзи знаменитой придворной писательницы конца хэйанской эпохи Мурасаки Сикибу. Это было время, когда рушилась жизнь придворной аристократии, на смену приходило грубое самурайское сословие, из которого происходил род её мужа. Именно в этом японском доме, в сахалинском имении семьи Исада, в атмосфере покоя и эстетического эскапизма был начат и завершён автобиографический роман Фланёра. Здесь зародилась новая любовь нашего героя к японской женщине, так похожей на изображение Накамура Дайдзабуро «Читающая», напечатанное в журнале «Nippon Geijutsu».

А ещё они слушают пластинки Вадима Козина и японский фокстрот и танго тридцатых годов. Дама устраивает чайную церемонию, и каждый, согласно правилам, должен произнести что-то изысканное, беря в руки фарфоровую пиалу. Фланёр вспоминает три строки из стихотворения Михаила Кузмина. «Сквозь чайный пар я вижу гору Фузий,/ На жёлтом небе золотой вулкан./ Как блюдечко природу странно узит!» Тревожное счастье, пугливая любовь, внезапное прощание. Однажды, когда наш герой, носящий имя покойника, был на службе, пришли военные люди и внезапно эвакуировали женщину. Мужчина мчался в порт, на корабль с японскими семьями... Это была страстная любовная драма с мучительным расставанием и долгой перепиской, которая длилась десять лет.

Эти письма, написанные по-русски и по-японски, попали в мои руки при случайных обстоятельствах, когда меня занесло в один таёжный посёлок «Тигровый», на 94 км, вместе с группой бывших японских военнопленных, которые проводывали кладбище соотечественников. Чёрная шкатулка с двумя перламутровыми маньчжурскими журавлями на заснеженном поле, из их запрокинутых вверх клювов струится дыхание. Авторское клеймо японского мастера. В шкатулке сложены письма. Изысканная иероглифическая вязь, грубая советская почтовая печать на конвертах. Рисовая бумага с прожилками растений и лепестками фиалок. Я догадываюсь, что не все письма были поняты буквально Фланёром, но он знал, он чувствовал, что каждый иероглиф, начертанный женской рукой, дышит любовью к нему и тоской по утраченной любви...

Я чувствую, что эта роль подходит для советско-японской актрисы, которую знают у нас по фильму «Мелодия белых ночей» и другим. Для чего-то используются в романе «Фланёр» приёмы киномонтажа. Однажды при встрече, этой осенью, на кинофестивале, я предложил ей эту историю. «А что, я ещё го-жусь? А что, уже есть режиссёр?» – смущалась актриса Комаки Курихара. Это история повествует о женщине, которая вспоминает своего польского возлюбленного и возвращается на место любви в Россию.

Видимо, мне ещё не хочется расставаться с героем. Вся эта история мне понадобилась для того, чтобы завершить японские мотивы моего эссе, чтобы я смог наконец процитировать фрагмент из романа Мурасаки Сикибу о природе писательского творчества, о соотношении вымысла и правды в художественном произведении. Вот так это звучит в русском переводе моей коллеги Татьяны Соколовой-Делюссиной.

«Предметом повести не является жизнь какого-то отдельного человека как она есть. Повесть рождается тогда, когда человек, наблюдая за всем вокруг него происходящим – хорошим ли, дурным ли, – видя то, чем никогда не надоест любоваться, слыша то, к чему невозможно остаться равнодушным, в конце концов оказывается не в силах хранить всё в своём сердце, и у него возникает желание поделиться своими наблюдениями с

потомками. Когда хотят, чтобы рассказ произвёл впечатление, выбирают и описывают только что-нибудь хорошее.

А иногда, стараясь угодить вкусам читателей, собирают воедино всё самое невероятное, дурное. Однако всё это – хорошее ли, дурное ли – равно принадлежит одному и тому же миру. А разве иначе сочиняются повести в других странах? Впрочем, повести бывают разные, даже у нас, в Ямато, старые значительно отличаются от новых. Не говоря уже о том, сколь велико различие между произведениями глубокими и неглубокими. Однако утверждать, что все повести – сплошная выдумка, значит искажать истинный смысл явлений».

25 сентября 2013 – 22 января 2014. Владивосток

«ПЛОВЕЦ»

Эссе о поэзии Николая Кононова

1

«...между / Воздухом и водой»

Пловцам я пел...

А. С. Пушкин

Из рук автора прибыла в мой дальний край, к тихоокеанским рубежам, книга «Пловец» (1992) спустя двадцать лет после ее публикации в издательстве «Советский писатель. Ленинградское отделение». Все теперь становится значимым. «Безгонорарное издание. Субсидировано автором» – это уже примета нового постсоветского времени, ставшая ныне обиходной. Издательство разваливалось вместе с Союзом писателей и советским государством. «Страны такой нет в помине». «Погиб и кормщик и пловец». Кормщик тот был неумный. А мы?

«Едва противясь натиску злобных волн, / Уж захлестнула палубу сплошь вода; / Уже просвечивает парус, / Весь продырявлен. Ослаблены скрепы», – пел своим обреченным на гибель пловцам Алкей.

...А пушкинский Арион, «таинственный певец», тоже продолжал петь всем поэтам нашего смутного времени. Вторая поэтическая книга Николая Кононова после его «Орешника» (1987), изданного в коллективном сборнике «Дебют», стала едва ли не последней в этом издательстве. Это рубежная книга на водоразделе эпох. Книга оказалась в бурлящем фарватере времени.

Хотел этого автор или нет, но так получилось. Когда стихи с долгим дыханием, «с тактовиком зеленеющим, нежным дольником, лагоэдом» собирались в новую книгу, в которую не вошло ни одно из «ладных» стихотворений «Орешника», большей частью созданных в его родном Саратове или вынесенных оттуда в Ленинград, автору исполнилось тридцать три года.

На желтом фоне обложки в зачерненной букве «О» высвечен скандинавский петроглиф ладьи с падающими вверх

тормашками в бездну пловцами. Их символизирует рассыпающаяся во все стороны кириллица. Только автор, «беспечной веры полн», не отступает от своего предназначения, оставаясь в одиночестве на непонятном берегу новой эпохи, которая тоже уже подходит к концу. Его лирический голос редко возвышается над голосами его персонажей. «Сердце слышишь в груди? С орешек оно. Прогони зверька этого, белочку, / Что в лапках его вертит...»

Сама книжка представляется скандинавской ладьей на петроглифах, преодолевшей испытания дальним странствием, с выжившими персонажами. Возможно, этот петроглиф изображает драккар-лодку. Это книга-путешественница. Нет, пусть это будет книга-триера. С тремя рядами вёсел. «Волны грудью синей рассекая, / Море Критское триера пробегала, / А на ней к угрозам равнодушный / Плыл Тесей, и светлые красю / Семь юниц, семь юных ионийцев...» Так начинал прославлять своих жертв Вакхидид. Питерское хмурое межсезонье, февраль-март, не очень благоприятствовало моему читательскому плаванию – от самых берегов Тихого океана до берегов Невы. «Покидают меня чувства дорогие, покидают, будто корабли, задаваки-парусники, / Греческую гавань».

С каким же предчувствием поэт выходит на этот бытийный берег, ускользящий из-под ног? «...ухающий / Черноморский шум подслушал, откатывающийся, сердечный. / Какое-то нежное чувство добавилось к слуху ещё. / Жив ли я, ответь?..» Кто-то отвечает ему: «Безусловно, – шумит... Конечно». Раньше или позже приходит осознание жизни как не-смерти, а потом как памяти. «Помню, в детстве тянулись свинцовые тяжкие дни... / Незалеченный ужас, трудолюбивый испуг».

Все же кто-то ведет бормочущего, лепечущего певца, Николая Кононова, наследника эллинско-латинской просодии и синкопы. Кто же это? «Сползает ихтиоловая повязка темноты. О, натужное старание / Январского утра со следами высокого полнолуния. / Если есть у меня муза, так это тяжелолюбая Урания, / Школьница-переросток, завзятая троечница, лгунья. / Что с того, что глобус под мышкой, на уме глупости. / Если встречу её, так в лицо, пожалуй, не признаю. / Двоюродная сестра плани-

метрии – сплошные углы и выпуклости, / Какая-то крушина, привалившаяся к сараю».

Как видим, муза его – муза неба и пространства. Она двоюродная сестра планиметрии. Пространство это заселяется двумерными фигурами его персонажей, каждый со своим именем, а сам автор предстает перед нами в образе школьного учителя математики Николая Михайловича, у которого в ученицах ходит муза. Каждый из них разыгрывает пьесу из своей жалкой жизни. И там, где они присутствуют, стихотворение читается как сжатое повествование, которое могло бы быть развернуто в добродушный рассказ в стилистике Антона Чехонте с язвительным юмором эпиграмм Марка Валерия Марциала. Ведь без смеха, без слез не рассказать о жизни. Песнь его птичья – для неба, а повествование – для пространства.

Если «щекотливый мотивчик смертельный» – для исчисленного пространства, полного пауз, прорех и прогалов, то для неба звучит музыка. Усилия поэта направлены на то, чтобы словом своим дать новое измерение двумерному пространству. «Если честно присмотреться, так ничего ведь – ни высокого, ни низкого – / Вовсе в жизни нет. Лишь мотивчик неотвязчивый птичий так прирос / К лёгкой скрипочке сознания, тренькает себе он над тарелками и мисками. / О, без смеха выдержать как это всё? Без смеха выдержать, без слёз...»

Из того количества инструментов, которые звучат в его стихотворениях, можно составить симфонический оркестр. У пловца – душа нимфы, испуганной жизненными звуками. «Разве слышатся по ночам дальних саженцев вздохи, жалобы, бред? / Разве я привык к этой жизни? Но какими же узами / Узаконен на древе растущем, если нет меня, нет-нет, / Кровь толчками твердит – прорастающая музыка».

Вопрос в том, что если ты узаконен на древе жизни, то откуда этот испуг? «Страшно, страшно даже с милой музыкой умереть». И тогда все стихи, «бледнолобые», прощально машут нам или жизни «пухлой ручкой». Этот страх и трепет двуязычен. Он тихий, почти безмолвный. «В каждой фразе двусмысленность, страх / Перед собственным телом, губами, кто выжил из двух / Пламенеющих чувств из пяти? От любви в двух шагах».

Это не столько вопрос, это не столько вопрошание, это скорее недоумение его музы. Хотя само дискурсивное письмо наводит на философскую рефлексию – в экзистенциалистском или позитивистском духе, но какая-нибудь птичья трель или еще что-то, какая-то безделица, красные ссадины на небе, тотчас обрывают эти поползновения речи. «Я вчера заслушался, как мальчик весь в прыщах, горящий от смущения, / Излагал, перевирая Рейхенбаха, всем позитивистский взгляд на вещи. / Мне не сердца жаль обидчивого, на растравы тёплой, а другого ощущения, / Признака его вторичного. О забалтывающийся ум, дурной, крошечный!»

Этому забалтывающемуся уму противостоит в стихах Николая Кононова Алкеева синкопа, знак препинания, шум тростника параллельных в тетрадах, Шубертовы щебетания птах (воробьев, щеглов, синиц, пеночек, трясогузок, горлинок), пауза в речи как безмолвное вопрошание. «Лирика / Розовато-горячая не напрасна, и пауза длится жалко так, уныло».

Даже гудок волжского катерка наполняется для него невыразимым смыслом, и потому неизбежны ассоциации. «Если бы я был катерком, таким гудящим безнадежно, выкрашенным / Белой нитрокраской, с крупным номером на правой скуле, если... / На жизнь глядя близоруким иллюминатором вытарашенным...»

Я так и вижу этот отважный катерок, я так и слышу, как бормочет он про себя сапфические строфы: «Колыхается океан ненастный, / Высь небесную кроет сумрак серый, / Удалой пловец держит путь опасный / С твердою верой» (Каролина Павлова).

Вода потому стала одной из стихий его поэзии, что его бытие зыбкое. Вот еще один автопортрет. «Как пловец, оставивший на берегу скомканную одежду, / Тихо вхожу в непрозрачную, обжигающую, мёртвую и глухую / Едва шевелящуюся Волгу. Держу зыбкое равновесие между / Воздухом и водой и вижу свою нагую / Птичью утлую фигуру с растопыренными слабыми руками. / Вот и новой жизни дождался пловец, ныряльщик, / Сдерживающий рвущееся дыхание, ко дну словно камень / Идущий – лишь круги расходятся безвозвратно – всё дальше и дальше...» Скорее вода будет символизировать небытие, волны которого подмывают хлипкие берега. «Достигнет ли пловец роди-

мых иль желанных берегов, усыпанный галечником мыслящим?» – невольно проплывает тютчевский вопрос.

У Афанасия Фета читаю стихотворение «В степной глуши, над влагой молчаливой», в котором изображается образ «пугливого пловца», боящегося заглянуть в свою судьбу. В этом стихотворении поэт предъявляет нам «цветочную» оптику своего взора: «Любуюсь я давно, пловец пугливый, / На яркие плавучие цветы. / Они манят и свежестью пугают. / Когда к звездам их взорами прильну, / Кто скажет мне: какую измеряют / Подводные их корни глубину?» – и это свойство смотреть на мир чужим глазом, оптикой других вещей обнаруживается у Николая Кононова.

«О, совсем забыл – глаза ещё / у безумной есть». Бабочка, она же Урания, муза, сестра – вот кто его «союзница зрения»! Бабочка – муза бессловесная, но зрячая! И кажется, эта бабочка, Антигона, все-таки нашла в поэте Николае Кононове «горькие уста», чтоб говорить о смертном и не только... Он смотрит на мир ее зрением: «Посмотрю сквозь твой ночной зелёный окуляр!» – и говорит ее губами: «я нервный разговор без логики люблю», «заиканье, невнятица, нежность». Вот в чем фокус его поэтического зрения. «В комарином глазу, присмотрись, азартное золотое безумие».

Любовь к предметам и деталям выдает в Николае Кононове визионера. Глаз – один из ключевых образов. Когда «на замочек заперто теперь немецкое / Пианино подсознания», когда молчит «скрипочка сознания», когда «пропадает звук дождливый, больше не томит, не нежит, не полощется / В мелкой раковине слуха», внимание поэта всецело занимает предметный вещественный мир, будто в нем запрятался тайный смысл бытия. Оттого зрение его зоркое. Он перебирает на ощупь вещи, «поэтические простыни», будто ищет что-то важное, какое-то «забытое влажное слово». А смыслы ходят «кромкой звука». Ах, «кем в небритых словах сладкая боль похоронена?»

Выпуклые и объемные предметы, избыточные в двумерном пространстве Николая Кононова, вытесняют на край бытия его персонажей, сталкивают их в пропасть, в бездны. Да и сам автор, которому не спится по ночам, как алжирскому экзистен-

циалисту, который предпочел бы из всех философий заниматься «гносеологией насморка Ницше», порой не уверен в собственном существовании. «Так никогда и не разберусь, в самом деле есть ли я, / Или только проявляюсь внезапно от случая к случаю?»

Большой поэт, ростом метр девяносто шесть, точно Тезей, сопровождающий семь юных ионийцев, ночной десант Эребов, курсантиков, новобранцев, а также светлых красой семь юниц-школьниц, он любит представляться маленьким, крохотным, утробным. «Не отлежаться жёлтым эмбрионом мне, желтком, живущей каплей сумрака, / Брусникой где-нибудь в глуши», «Я ли, цикада в тесной гимнастёрочке с документами перепроверенными, / пробираюсь к югу?», «Кто я – муравей в смирительной курточке, / шмель в умалишённой чалме?», «Нет, улиткой был, бабочкой»,

«Сердце моё, кто ты? Ондатра у ручья рыжеющая или мельничная / напудренная мышка?» Он же Грегор Замза. И теперь понятно почему. Что говорить о сердце: «заснувшая рыбка, жучок-бокоплав, розовая улитка виноградная».

О, такому маленькому легко затеряться в складках странства! «Разбежались все, а он остался посреди враждебного, железного, чужого / Расползающегося мира». С таких выражений-зачинов, как «Устрашает даже то...», «Ужасает даже то...», «А в смятенье, что на ум приходит...», «Больно так, что даже...», «Жалко мне...», «Откуда боль такая?», могут начинаться стихотворения, в которых окидывается всеохватным – то бинокулярным, то телескопическим – взором мир накануне утрат. «Так холодно жить стало, и звезды ни одной...»

«Ну, а нежность?» Однако, заметим, без этих страхов не было бы и его спутницы-бабочки. «„Я жизни не боюсь“ – когда б сказал бы так, вмиг пропала бы, / Застыла б на лету сестра моя, исчезла без возврата». Это чувство даруется жизнью и дарует вдохновение. Она – как Жанна д'Арк: «бабочка, вот ты / Возле лампочки сгорела...» И при всем при том – «смерть в конце не кажется избыточной, / Просто сон сморил на солнце-пёке, легковесный, сладкий».

К бытийному он радостен, «когда б не смерть вдали». Глаз впитывает подробности бытия с любовью и нежностью

вместе с ненавистными ему номенклатурными атрибутами и замусоленными вконец дисциплинарными уставами родины, и чтобы они не рассыпались в прах, слово его кристаллизует их атомарное вещество по какой-то свойственной ему логике.

«Чёрная вишенка света», «бледная комета ума угрюмого», «дни растут, собой не владея», «звезда к звезде окалиной прильнёт, прилипнет, сжалится», «смерть прижалась милым снегирём», «галечник мыслящий», «за окнами тяжелеет свет фонарей», «душа как трикотаж распускается», «свет набухает за тучами», «ночью ноют звёзд суставы», «нежности лёгкие гнутые алюминиевые саночки», «сом во сне сома целует», «хлебный мякиш сердца», «возраст, старость, постыдное тление», «нелепой, лишней складкой стала смерть»....

Слова бытия, в которые вначале почти не верил, он пишет на чёрной школьной доске, поскрипывая цветными мелками, осыпаящимися в крошку и пыль. И что ж он пел пловцам? Аллилуйя, Воскресе, Гряди, Сияй...

2

«Вот лира – жалкое железо»

Пловец – это, конечно, романтический герой. Он отсылает читателя к череде образов не только русской поэзии – Батюшкова, Жуковского, Языкова, Аксакова, Бенедиктова, Козлова, Апухтина, Сологуба, Клюева, а также Адама Мицкевича, Генриха Гейне. Романтический образ пловца смикширован иронической интонацией всей книжки. Эта интонация принадлежит другому персонажу, имя его – «Николай Михайлович». Он просветитель по своему социальному статусу школьного учителя.

«Вот уж не гадал, что учителем стану...», «В тучный ил педагогики погружаюсь, вот даже, извините, ученика / Репетировать взялся...», «Полуотравлен, полуотравлен дикими восьмыми классами...», «О педагогика, частая гребёнка, / Расчёсывающая чуть заметные прокуренные молочные усики / Недорослей...»

Николай Михайлович (как образ) видится носителем просветительской идеи XVIII века, перекликающейся с просвети-

тельской идеей поздней советской эпохи, уже готовой свернуть себе шею и отказаться от идей Просвещения. Он учитель математики, кстати, как и поэт Ф. Сологуб (Фёдор Кузьмич Тетерников), преподававший математику девицам в гимназии. Вся речь его от первого лица, и легко можно принять за авторскую речь стихотворца Николая Кононова. Однако будем делать различие между ними, так сказать, дифференцировать.

Это и сам автор, Николай Кононов, который верит в то, что литература еще способна удержать смыслы бытия от разложения; это и его литературный персонаж Николай Михайлович, позднесоветский человек, который разуверен в этих смыслах, для которых он «не приберёт ни одного довода веского»; это и сам лирический герой Пловец, которого никогда не покидает надежда на спасение и обретение обетованной земли. «Там, за далью непогоды, / Есть блаженная страна: / Не темнеют неба своды, / Не проходит тишина», – внушал Николай Языков.

Читатель взаимодействует сразу с тремя реальностями. У каждой из этих реальностей есть своё время и пространство, своя вещественность, свой музыкальный инструмент, свой стилистический ценз. Как они взаимодействуют друг с другом в тексте – отдельное повествование. Скажу только одно, реальности его дифференцированных персонажей не поддаются простому математическому сложению в «сумму обстоятельств». «Реальность... не поддаётся суммированию», – говорит Габриэль Марсель. Дихотомия его реальности такова: она делится на мир профанный, советский, отрицаемый, и мир сакральный, дохристианский, библейско-эллинский.

Досужие околотературные разговоры я веду с Николаем Кононовым, больше слушаю, гуляю по Петербургу, напоминающему по уличному говору окраины нарождающейся ордынской империи, захоживаю в кафе и книжные магазины.

Он создатель художественных миров. Одет в перелицованное папино светло-зелёное пальто на меховой подстёжке, румынское, купленное на целине в начале восьмидесятых, в перешитый папин тёмно-синий финский костюм начала семидесятых. Элегантно. Знаменательно. «Я люблю винтажные вещи с семейной историей».

Я вспоминаю фразу из его романа «Нежный театр» (2004) о татуировке на папином плече. «Я хотел получить в своё распоряжение скромный лоскуток... Татуировку с его плеча...» Завладел ли он этой военной реликвией отца? Отпечатал ли он её на своём плече? Прощаемся «на углу Литейного и Невского». А с Николаем Михайловичем уединяюсь и беседую, исследую его мирозерцание. Это два разных разговора, два способа общения. Сатира и Элегия – вот две интонации, которые сопровождают их стихотворную речь. Однако тоска по Эпосу уже ощущается в длиннотах и периодах речи, уползающей со страницы за край горизонта.

Мне представляется, как в старшие классы входит учитель Николай Михайлович, бормоча про себя, допустим, стихи Михаила Муравьёва: «как малая ладья в свирепый понт несусь», – вынимает учебник алгебры, таблицы «слабовольного» Брадиса, наставляет вслух, строго, грозя пальцем, свою музу-восьмиклассницу Уранию и прочих словами бессарабского юноши Антиоха Кантемира: «Уме недозрелый, плод недолгой науки». Если у Николая Михайловича муза Урания, то тайной музой Николая Кононова, хоть ни разу не названная, подозревается мной веселушка Эвтерпа... Эх, вот бы с ней закутить!

Загулять бы с ней, да академический статус не велит. Поэтому он усердно натаскивает свою нерадивую музу, равно как и другого дальневосточного оболтуса с Курил, за пять рублей. Кроме того, автор вынужден давать уроки просвещения и читателям. «Где-то вычитал, что Гёте к гренадёрам пристраивался», «где-то прочёл, что под старость совсем задремала душа, уснула...», «вычитал случайно, ужаснувшись, в малой советской энциклопедии...»

Весёлая Эвтерпа частенько сбивает его с карьерного научного пути философа-картезианца, фрейдиста («На горячем галечнике, нежась, Фрейд, как сон, лежит. О хаос / В подсознании пляжный...») позитивиста, заражённого несоветскими экзистенциальными переживаниями, отрывает от «корытца науки»: «О как бы я хотел, как бы я хотел аспекты лёгкого недомогания / Нежно так в Институте врачебной физкультуры / На кафедре лени изучать», тянет его за рукав в свою сторону, «поближе к сумасшедшим флоксам».

Урания и Эвтерпа по-ученически ревнуют к учителю Николаю Михайловичу. Вот почему «аналитический» Кононов, как его характеризовала Ирина Роднянская в императивной статье «Назад – к Орфею!» (Новый мир. 1988. № 3), сбивается на фетовский лепет, на лирический алогизм сумасшедших флоксов. Когда поэт говорит, что «само писание стихов – это не анализ, это транс», в этом нет отрицания одного способа мышления за счёт утверждения другого, а скорее он выражает предпочтение или допущение ещё и другого способа, избегающего линейного логоса. Смешение способов мышления – обычный путь поэтов. Здесь слово «смешение» необходимо заменить на «синтез» вещественной предметности и метафорической абстрактности. Эти качества мышления были отмечены Лидией Яковлевной Гинзбург...

Всё-таки как бы ни тянули его музы, он ведёт их за руки своей собственной дорогой, пусть даже ещё неизвестной. Сделаю предположение, что поэтическая мысль его прокладывает путь к «новому орфизму» в духе уже названного католического философа-экзистенциалиста Габриэля Марселя, возвращающего обоюдравных для него поэзию и философию к «сырой реальности», к первичной данности человеческого существования, к синтезу философской рефлексии и поэтической интуиции. Приводит ли это к мудрости, на которую уповал Габриэль Марсель, наделяя это ключевое понятие своей орфической философии эпитетом «трагическая»?

Аналитику предпочитает Николай Кононов, а транс – Николай Михайлович. Именно «аналитический» Кононов всегда озабочен идеей поэзии, а его поэтический альтер-эго «Николай Михайлович», впадающий в психоделический транс (музыка), вынужден давать уроки Просвещения нерадивым малолеткам. Идея поэзии выражается через идею телесности и идею вещности. Слова его осязаемы. Стихотворение его по большей части вылепливается, чем отливается или проливается. Иначе говоря, речь его сродни ваянию, пластична.

Николай Кононов называет книгу «Пловец» ещё *советской*. В его устах это негативная оценка. Дело в том, что он намеренно водит свою музу Уранию по советским и партийным инстанциям и бюрократическим коридорам в назидание

легкомысленной провинциалке Эвтерпе за её красивую любовь к музыке в дворцовых парках, за странствия по пенатам любимых поэтов и даже китайским опочивальням. Правда, бывали случаи, когда он приводил Эвтерпу в коммунальную квартиру, а то и на баржу «Коминтерн», заставлял слушать самодеятельный заводской вокально-инструментальный ансамбль по телевизору...

Если дебютная книга «Орешник» (1987) наследует акмеистическую идею вещественного слова и классическую просодию Анненкова, Мандельштама, Кузмина, то в книге «Пловец» слово заковывается в кандалы, будто его ссылают на каторгу в Сибирь по длинному тракту. Это чувство тяжести передает дух позднесоветского времени.

Встроенные бытовизмы и вульгаризмы ещё более удлиняют строку до такого прозаического периода, когда рифма угасает уже к середине речи, как редкая птица на середине Днепра, и становится почти рудиментарной или избыточной. Иначе говоря, красота внешняя, орнаментная, легкодоступная всякому взору, уходит на второй план, затушёвывается, а в новых стихотворениях за бытовым советским фасадом, разрисованном сатирическими красками Кантемира и Олейникова, уже чувствуется, как надвигается метафизическое грозное облако «бездны мрачной на краю».

Идея поэзии, изменив валентность в результате химических опытов на уроках, обрела свойства нового элемента, легкого металла, мягкого, щелочного, серебристо-белого цвета, лития, легко вступающего в реакцию с водой. Стих, поправ достижения ломоносовской силлаботоники, устремился к польскому силлабическому стихосложению, к виршам. Вот так Николай Кононов хитро избегает большого советского стиля, возрождая поэзию речи. Он уплывает от него на самодельной книжке «Маленький пловец» (1989), состоящей из десяти стихотворений, которые через несколько лет вольются в объёмную книжку «Пловец».

На всё «советское» отбрасывается библейский ответ. Появляются стихи с библейскими сюжетами. Как тут не процитировать Псалом 106 (23–30), из которого произрастает образ

Пловца. «Сходящие в море в кораблях, творящие дела в водах многих, тии видеша дела Господне и чудеса Его во глубине. Рече, и ста дух бурем и вознесошася волны его, восходят до небес и низходят до бездн, душа их в злых таяше: смятошася подвигошася, яко пьяный, и вся мудрость их поглощена бысть. И воззваша ко Господу, внегда скорбети им, и от нужд их изведе я. И повеле бури, и ста в тишину, и умолкоша волны его. И возвеселишася, яко умолкоша, и настави я в пристанище хотения своего».

И тогда понимаешь, стилистика этой речи, почти прозаическая, была порождена чувством библейского конца советской эпохи, рассматриваемого теперь как библейский проект без церкви. «О, вавилонский развал, иерихонская разруха: пропадает всё и нет никакого дела...». Ещё не смерть (чувство), а только идея смерти (понятие) наполняет уходящий быт, гуляет по страницам книги. «И поэтому я праздную всеобщий упадок, гибель академической гребли, / Приветствую труб гаснущие труды, горнов умирающие рулады, / Ведь даже стягов наших поникшие пыльные стебли / Не вызывают во мне ничего кроме смертной, почти библейской прохлады».

Смерть как идея, находясь на службе отчуждения, только в конце книги обретает глубоко чувственный неотчуждаемый характер, когда автор и его персонаж сливаются в одно полное имя – Николай Михайлович Кононов. Это стихотворение о смерти отца. «В глубоком мешке полиэтиленовом, крепко так коленями зажав, / Уронить в такси боюсь и расплескать весь этот тёплый, дымный звук, / В керамической невзрачной урне невесомой, остывающий... Прохлады не узнав, / Он остынет, смёрзнется, прах легчайший, воробыный пух».

Этот оксюморон «остывающий прах» отца и не остывающее чувство утраты бытия принуждает цепляться сознанием за каждую деталь, за каждую соринку и за каждый вздор обыденной жизни-времени. «Так, наверное, с эпохой говорят, на что-то похожей... Комнатный век всё топчется в прихожей...» «Песенки: листва и щебет, дрянь мушиная, мусор, барахло».

Образ отца и образ времени накладываются друг на друга, это двойные образы, они воссоединяются – с ними обоими и

язык найти трудно, и не разговаривать невозможно. Речь о старом папином пальто «За интеллигентно-серое папино пальто, что по такому, по такому / Блату достали, в комиссионке прежней цены дают лишь треть... Речка рукава обмелела, загнулась каким-то крылышком индпошива» (вспомним Петра Андреевича Вяземского: «Жизнь наша в старости – изношенный халат») превращается в сумбурный и уклончивый разговор с отцом о времени и о смерти. «Трубочка, по которой слабая моча течёт, жизнь – вот с чем ты / Поладила, недотрога... Полоса отчуждения скомкана, кончена, / Ничего не болит».

И это прощание с отцом – как прощание с эпохой. «Разве ещё что-то светит / Нам впереди?»

Четверть века назад сочинялась книга «Пловец» (1992), стилистически новая после дебютного «Орешника» (1987). Тогда я только робко пробовал на ощупь непредсказуемую воду Поэзии. И вот эта книга выплыла, как бутылочное послание, к моим рукам уже на гребне нового исторического водораздела, когда склоняешься над альбомом с марками и повторяешь вслед за автором: «Страны той нет в помине».

3

«Месяц, снег, сумрак, смерть»

Кто-то считает стопы, кто-то считает икты в многоколенчатых стихах Николая Кононова. Читать смыслы – занятие не праздное, но заманчивое. Имя «Кононов» восходит к древнеславянскому смыслу «кон», обозначаемому буквицей «О». Это круг. В этот круг заключена Мысль. Всё, что выходит (иллюминирует) за предел круга, становится Словом.

Всякое слово у него – метафора или образ вещи. Стих его как бы состоит из многих колец, сцепленных друг с другом по сложному ассоциативному принципу, подобно петлям, которые набрасывают на спицы вязальщицы. У них есть такой приём: сбрасывать одну петлю. Эта петля называется «пустой». Похоже, что так же вяжет свой длинный стих Николай Кононов, сбрасывая после некоторого количества слогов ключевое слово, вокруг которого набрасываются следующие сло-

ва. Стихотворение строится всякий раз на отсутствии некоего корневого слова.

Мы должны угадать этот «снятый» смысл. Так вяжется узор его поэтической речи. В его имени катятся три «О». Корень «кол» и «кон» рифмуются по смыслу – «круг» и «сбор». К корню «кон» восходят слова «книга», «исконный», «испокон», «конь», «конец», «князь» и т. д. В нём также сочетаются женское и мужское начало. Речь его выстраивается на собирании смыслов, но никак не на размыивании этих смыслов, как случается у поэтов постмодернистского толка.

Получается, что некий утаённый смысл стихотворец намеренно укутывает в вербальный кокон. Это авторский приём, один из многих, затрудняющий чтение и толкование. Понятно, что поэзия меньше всего стремится к тому, чтобы что-то *сообщить* напрямую. Мы имеем дело с поэзией не открытого высказывания.

То, что поэзия хотела бы сообщить, тщательно скрывается, камуфлируется, заговаривается, утаивается. Поди-ка отгадай все секретники, отыщи тайны! В этом её кокетство и жеманство. Кажется, что каждый стих мы, будто слепые, должны перебирать на ощупь пальцами, чтобы ощутить фактурность узора, тяготеющего к... иероглифу. Что это, барочный имажинизм?

Рельефность образа наводит на мысль об «эмблемном» содержании, в котором преобладает оценочный признак и статичность изображения, как в чеканке. Иначе говоря, образ в стихах Кононова больше тяготеет к эмблеме, чем к символу.

Так книга «Лепет» (1995) открывается пространством стихотворением без названия с единственным образом-персонажем Месяц, характеристика которого занимает основное содержание. Это мегаобраз. Мало того, что этот образ размахнулся на всё стихотворное полотно-шпалеру, от первой строчки до последней, но и география небесного коловорота самого Месяца охватывает от сопки Ключевской на Камчатке, через Хинган, до Карпат.

Вот куда выплыл Месяц (другое именование Пловца) на своей утлой ладье из безбрежной темноты, простёртой над странством-страной-родиной-государством, которому посвяща-

ются последующие стихотворения четвёртой книги Николая Кононова.

«Месяц из тумана», «месяц гордящийся», «месяц милый», «месяц нежный», «месяц грозный», «месяц усердный», «месяц розовый», «месяц, занятый самим собой» – за всеми этими развёрнутыми определениями прочитываются эмблемы: время, любовь, страх, музыка, автор.

«Вышел месяц из тумана, вынул ножик из кармана» – детская считалка, знакомая каждому ребёнку, играющему в прятки, чуть ли не первый поэтический образ, поразивший и моё воображение и мерещившийся за каждым тёмным углом, в стихотворении Николая Кононова разрастается в метафорическое сказание о стране, которой уж нет в помине.

Итак, образ родины и страны сопряжён с детством. Иначе говоря, если изменить оптику, это стихотворение о стране, в которой Месяц расхаживает с ножичком в руке, есть иносказание о детстве, уже прозревающим будущее со всеми его угрозам. Что может ребёнок противопоставить этим страхам, кроме лепета?

Да, поэт, склонный задавать философские вопросы естествознанию, ретроспективно становится похожим на ребёнка с полным ртом ещё невнятных слов в поисках одного-единственного. Нет, он *обращается* в ребёнка.

Я полагаю, что слово «Бог» («Боже на небеси») в его словаре ещё пока отсутствует. Нет под языком ещё глагола «спаси». Вокруг этого отсутствия возникает мир, полный всякого – нежного, грозного, розового, усердного, гордого, туманного. Вещности ещё предстоит произрасти. В этом состоит основная забота поэта. А пока: снег, сумрак, смерть, гул, шелест, рёв, лепет, тарирарирам. «Нет, – говорю, – не верю, но может быть, дай Бог, ещё уверю / В то, что сладко претерпевать этот переход, под рев труб ликуя, / Под гул пламени, шелест дыма, плеск поцелуя».

Это из другого, пронзительного стихотворения об отце, в котором география снова становится метафорой отца, а следовательно, утраченного и умерщвлённого отчества, над которым склонился уже не Месяц с ножичком, а прозектор со скальпелем. Пожалуй, я вернусь к началу этого стихотворения:

«Оттого, что прощается всё – и сердце ледовитое, и слова косные / О том, что мне снится, папочка, твое тело неоперенное, поверженное, безволосое, / И серую тундру живота, не вспугнув оленьей упряжки срама, / Надрезает прозектор, как северный ангел сгустки бурана. / И вот мне видеть больно, как проступает, словно дыба уральская, / Из твоих недр каждая железка, каждая жилка, связка мало-мальская. / И я виню себя, что ненавидел песцов Таймыра и лаек Уэлена, / Когда ты, пеленая, меня леденил, опуская в снега постепенно».

Всё смешается в книге с разнонаправленным вихреобразным вектором времени: незнание, лепет, сумрак, страх, прозрение, золотой рожок ангела и дикая труба архангела. Тема книги «Лепет» прежняя, что и в «Пловце»: это переход из мира явного в мир неявного, из яви в навь, в то слово, которое угаивается, замалчивается, вокруг которого всё плетётся и всё сплетается в зримый узор, как на гобелене...

У меня в детстве тоже был такой фантазмагорический ворсистый ковер на стене, полный причуд и тайных замысловатых троп, оживавший только по ночам, когда внезапно вползал синеглазый месяц из окна, освещая тканые хребты и горы... Это была моя география вымышленной страны.

Говоря, что слово у Кононова осязаемо, вспоминаешь восклицание Мандельштама: «Не требуйте от поэзии сугубой вещности, конкретности, материальности... К чему обязательно осязать перстами? А главное, зачем отождествлять слово с вещью, с предметом, который оно обозначает? Разве вещь хозяин слова? Слово – Психея». Конечно, слово его фактурно и порой даже тучно. «Зачем?» – спрашивает Мандельштам. А что делать, раз «плоть может так легко присоединиться к легчайшей Психее», как бы вторит ему Н. Кононов в стихотворении из цикла «Психея» (книга «Пловец»). Он несколько не спорит с высказыванием Мандельштама, но вступает с ним в диалог на тему обживания, срастания плоти и души, предмета и слова. Вот именно!

С р а с т а н и е – вот какое движение задействовано в кононовской поэтике. «Живое слово не обозначает предмета, а свободно выбирает как бы для жилья ту или иную предметную значимость, вещь, милое тело. И вокруг вещи слово блуж-

дает свободно, как душа вокруг брошенного, но незабытого тела» («Слово и культура», 1921).

Во всякой предметности, пусть нелепой, отыскать Психею. Поэт становится похожим на своего персонажа. «Немолодой человек работницу вневедомственной охраны / Теснит в объятьях, мнёт её ночной бушлат форменный, / Обжигаясь о пуговицы». Слово Кононова пытается уберечь от тлена или оживить нечто мёртвое, всячески, даже к Н. Фёдорову обращается, к его идее воскрешения из мёртвых.

...А мы уже знаем, над чьим милым телом склонился прозектор, с чьим прахом на коленях трясётся в такси автор этого стихотворения, вдруг ощутивший себя мальчиком из далёкого отрочества. «Возлюбивший в себе каждый атом / Должен плоть на пространство рассечь, / Для того ли безумный анатом / Точит бритву большую как меч» («Баллада», 1980. Из книги «80», 2011). О том трепет его слова, о том его беспомощно-детский лепет.

4

«Ангел ангелу никто...»

Поскольку «Маленький пловец» (1989), занырнувший в волжские воды, ускользнул из моих рук, сверкнув худыми лодыжками и сбитыми голеньями, обратимся к книге стихов «Змей» (1998), изданной в «Инапресс», без указания тиража. Моё знакомство с творчеством Николая Кононова началось в 1987 году с книги «Орешник». У неё самый большой тираж, десять тысяч. И прошло ещё четверть века, прежде чем я смог обозреть его стихи целиком. Читающему подряд его стихи не может не броситься в глаза переменчивость его музыки-искусительницы. Кажется, в своём плавании поэт то и дело меняет стили – то брасом, то кролем... В новой книге автор предаётся свободному горному течению речи, куда запускает своих форелей.

Горизонталь поэтического дискурса, заползающего за край страницы, не оставляя места для маргиналий, а вовлекая эти маргиналии собственно в текст, сменилась вертикалью по-

велятельного наклонения, не терпящего ни интроспекции, ни ретроспекции.

Всё происходит здесь и сейчас, в сию минуту, в мгновение ока, в нашем присутствии. Повелительное наклонение его глаголов никак не согласуется ни с кантовским «нравственным императивом», ни с гётевским (фаустовским) призывом: «Мгновение, остановись!». В них, в глаголах, есть что-то от армейской военной субординации. Неслучайно появление стихотворений из армейской жизни.

«Мурка, мучай жилку, жми, Трезорка», «взлети валторной», «сгореть изволь», «мстя мсти», «спите-спите зимородком», «дрейфуй», «Лилинька, возьми в зев», «смотри – стада купальщиц», «в три погибели, в самые стропила бей», «плыви, грей сестра Адели, ёрзай», «дай карамельку», «сверкни десною», «лётчик, лечи эпидерму», «бейся, ликуй, мой мышонок», «лампа луна, лей», «пошёл ты» и т. д. Да, это глаголы эротического доминирования и принуждения. Замечательно вот что: внезапное преобразование маленького героя стихотворений Кононова в повелительной речи, сметающей то, что автор называет «интеллектуальным стилем» и «малодушным самоанализом».

Одним словом, нас увлекают в эрос музыки, влажных звуков, то есть в переживание сугубо эротического момента, который не остановить чувственному Гёте, не помыслить девственному Канту. Тут, согласитесь, не до разговора с ангелами, этими бесполоми существами христианской мифологии, призванными для чего-то быть проводниками в потусторонний мир.

Впрочем, ангел тоже познал трепет плоти: «Неисправимо пылкий ангел...» Заметим, что плоть человеческую – «цветущую, невесомую» – Бог собирает в свою щепоть и никогда не бросает в качестве приманки – известно кому. Эзотерический язык эроса книги «Змей» напоминает язык поэмы Михаила Кузмина «Форель разбивает лёд», а стилистически даже авангардные «загибоны» Андрея Белого.

В эротическом трепете всегда есть «намёк на смерть как будто». Да, трепет сопрягается со смертными судорогами. Из книги «Пловец» вошли несколько стихотворений. Одно из них «Над мёртвым кузнечиком». Автор утешает: «Умрёшь не весь»,

а в другой раз говорит: «Ведь я весь – смерть, / Оживший лишь, / Чтоб бок согреть / О твою тишь».

Однако, несмотря на то что мгновение не поддаётся «малодушному самоанализу», вступительное стихотворение к этой книге посвящается некой картине мира, которую мы должны собрать в своём внимательном уме из разбрызганных по холсту мгновений бытия.

...А вот между рассыпающимся смыслом и звуками протекает, бормочет, клокочет, лепечет, захлёбывается – «ро-ра / Без слов», «нет-нет, да-да», «у», – сказать во тьму», «я, я», «тот кто / как бы / в Никто / забыт», «о жизнь / моя / смежи / края», «Е! Ух!» – речь кононовского героя тоненькой книжки «Поля» (2004). А какую оду поёт жаворонок, взметнувшийся над полями? Можно ли выразить её словами?

Пожалуй, эти слова «из букв про смерть», которые могут восприниматься как маргиналии на полях книги «Лепет», представляются некими криптограммами, ребусами, загадками, кроссвордами. В слове, разбитом эхом на звукообразы, мы узнаём Державина, Фета, Блока, Кузмина, Кручёных, Маяковского, Елену Шварц. Узнаётся также герой из повести Толстого «Смерть Ивана Ильича», перешедший на язык фонем с родными: «У, у»... «Не смей / Тут петь, / Орфей, – / Спит смерть». Если непозволительна речь, если запрещена песня, в которых рождается «Я», то что же остается самому поэту, призванному только петь? Что-то безглагольное, «напев могил», Эол, нимфы, какой-то лепет с ангелами, «ай-ай», «у»...

В «Афоризмах эстетика» Сёрена Кьеркегора читаю: «Моя душа, моя мысль бесплодна, и всё же их терзают непрерывные бессмысленные, полные желания родовые муки. Неужели же мне никогда не сообщится дар духа, который бы развязал мой язык, неужели я навеки осуждён лепетать». Язык связан страхом. Язык немеет. В этом смысле поэтическое слово призывает поэта к мужеству быть здесь и сейчас.

Та трудность чтения стихотворений Николая Кононова, трудность, передаваемая вербально, ритмически, фонетически, свидетельствует о том мужестве, которое осуществляется в каждом акте его речи. И только после этого метафизического

понимания акта речи как мужества-к-Слову мы можем говорить с филологической дотошностью о формальных признаках стихотворчества, однажды поправшего юношескую страсть к перфекционизму «Орешника» (1987). Этому перфекционизму противопоставляется рана, травма, ущерб, расщелина духа – именно им делегируется речь. Речь как зияние.

У Пауля Клее есть цикл рисунков, изображающих ангелов. Ангел, бредущий на ощупь. Скорее птица, чем ангел. Ангел плачущий. Некрасивый ангел. Осторожный ангел. Забывчивый ангел. Ангел, исполненный надежды. Ангел, взрослый не по годам. Последний шаг ангела в этом мире. Жалкий ангел. Ангел с колокольчиком... Японский поэт Сюнаторо Тоникава написал цикл стихотворений на тему этих рисунков. Его ангел взывал с небес, а в ответ слышался «шорох облаков и невнятное бормотание людей».

У Николая Кононова «ангел ужом в санки впряжён». «Ангел тяжкий», «Мрачно Ангел / Смотрит исподлобья», «Ангел мой робкий», «угрюмый ангел» («Пароль», 2001). И вот в какой-то момент в моих глазах совмещаются образы: я вижу глумливого, обольстительного, женоподобного, порнографического, эрегированного *Angeloincarnate* (Ангела во плоти), этого хитроватого дьяволёнка на рисунке Леонардо, которому позировал его подмастерье Капротти по прозвищу Салаино, – таким представляется у Николая Кононова «ангел инцеста», «ангел гнилья», которых уносит державинская «Река времён»...

«В Бездну / Безвременья / Падай, – / –Из бездны / Безвременья, – / –Непеременною сменой, – / Кольцо / Бытия! / Прядай, / Седая / Струя – / Из безвременья – / На бытие моё! / Ты, – незнакомое / Время, / Обдай мне лицо / Своей / Пеною! / Мертвенный немень, – / Рыдая, / Я / Падаю! / Времени / Нет уже... / Падаю / В эту же – / – Бездну / Безвременья» (Андрей Белый, 1929).

Да, скорее птица, чем ангел... Даже не жаворонок в полдневном небе. Нет, всего лишь «Кенарь / Впотьмах / Дремлет, Ах-ах!» Позвольте в моём повествовании по вольности ассоциации эти птичьи звуки над полями поэтической книги облечь в слова из длинной некротической оды Алексея Ржевского (1737–1804). «Миг умаляет / Здесь бытие / И приближает / То житие, / В коем забудем / Прелести зреть, / В коем не будем /

Страсти иметь. / ...Всё то минется, / Всё то пройдет: / Счастье прервется, / Смерть как придет». И вдруг, в торжественный строй одностопных стихов Николая Кононова, которые вызывают в памяти оды восемнадцатого столетия, врывается голос из другой песни, из другой эпохи: «Ангел зимний, ты умер... Ангел, ангел, ты умер» (Владимир Нарбут, «Плоть», 1920).

Речь натолкнулась на предел, слово рассыпается на глоссы, за которыми открывается великое невыразимое неизрекаемое Ничто. От речи поэта остается эхо, звук, воздух, дыхание, вдох, выдох – и пока есть какое-то клокотание звуков в горле, глоссолалия, мы надеемся, что ещё продлится жизнь, ещё можем надеяться на Слово – не предельное, не последнее, а изначальное.

5

«На полступени ниже лимба»

– Куда двинемся? – спрашивает Николай Кононов.

Мы, отступив в сторону от Невского проспекта, «топча утробу марта», тихо удаляемся от примет ордынской империи, от Апраксина двора, от запахов шавермы, от песен-курлы муэдзина из динамиков ржавого советского «жигулёнка».

Место действия новой книги «Пароль. Зимний сборник» (2001) ирреально.

Город не город. Страна не страна. Инфернальное место. Инфернальное время. География этих стихов, как карта Тартарии, необъятна: тут и «жалобы турка на дровнях», и бани Стамбула, и Давос перед Первой мировой, и советский заполярный город Мончегорск, тут и «Караганда – Армавир», и «Барнаул – Кишинёв», и Ростов, и Берн, и Тамбов, и Борисоглебск, и Арденны, Фермопилы, Сталинград, и подмышка Литейного, и пристань Михайловского дворца, и т. д.

Не ищите на физической карте мира, пусть даже Пири-рейса, эти топонимы. Все действие в стихах происходит «на полступени ниже лимба» – туда спускаемся мы вместе с автором вслед за Данте, вслед за Вергилием. Вот ещё нас не хватало в этом аду! Наберитесь мужества!

Где-то здесь застряли незабытые нами Пловцы, шептавшие псалмы, не достигшие обетованных берегов, не встретившие ни пророков, ни царей, к которым снаряжал челн богомольный Николай Ключев в одноимённом стихотворении, как вы, конечно, помните.

«В страну пророков и царей / Я челн измученный направил / И на безбрежности морей / Творца Всевидящего славил. / Рукою благодный Господь / Развеял сумрак непогодный / И дал мне светлую милость / И пояс, радуге подобный... / Молниеносен стал мой лик / И ясновидящ взор туманный, / Прозрев за далью материк / Земли, пловцу обетованной...»

И вот что мы наблюдаем в одном из петербургских каналов: «В дымящейся крещенской полынье / синхронно тонут юноши-пловцы, / Прекрасные как лёд, они в него вмерзают...»

У здания с надписью на фасаде «Цирк на Фонтанке» Николай декламирует строки: «Свети, свети сюда – как в цирке Чинизелли / взлетает интегралом акробат, / И формулу небытия под золотым платком / выносит фокусник, / Меня распиливая трижды».

Я не узнаю этих стихов, они напомнили мне Николая Олейникова (врага воздержания). В его «Самовосхвалении математика» есть строчки: «Мои числа – не цифры, не буквы, / Интегрировать их я не стал: / Отыскавшему функцию клюквы / Не способен помочь интеграл. / Я в количество больше не верю, / И, по-моему, нет величин; / И волнуют меня не квадраты, а звери, – / Потому что не раб я числа, а его господин».

Числовых образов и символов в стихах Н. Кононова немало: «Двести девяносто один символ» – в них разберётся разве что мистик числа сам Пифагор, наследник орфизма. Это потому, видимо, что «в оползне речи», где даже «Pater Noster записан палиндромом», «все слова так и остались эмбрионами», но где-то, где-то ещё сохранилась «неназванная блаженная буква». Однако язык автора остаётся язвительным, змеиным, ядовитым, беспощадным к обывателю-чистоплюю.

Для объяснения картины мира, разумеется, «в картезианском свете», вводится «круг понятий»: «кажимость», «видимость», «конгениальность», «мнимость», «девственность», «смерть», «зоркость», «пристальность», «чистоплотность в моральном дискурсе»...

Замечу, эта картина мира не обнаруживает образ будущего. По пути нашего скользкого странствия в лимбе, обходя стороной знаменитый дом Иосифа Бродского, мы, всякий раз поворачивая за угол, оказываемся вовлечёнными в сюжет какого-нибудь персонажа, встречаемого в этой книге. В уличных сюжетах нет ни начала ни конца. Кто же они? Если перечислим действующих лиц страшной пьесы, то кое-что поймём о содержании.

Это «юнцы с минадельным профилем, с молочными животами», сарацины, воины, тяжкий ангел, отец, тень Лермонтова в тени своих многочисленных цитат, доктор Нафта («выблядок Лакана и Делёза») из романа «Волшебная гора» Томаса Манна; безумный Батюшков косит болиголов, маршал Жуков на танке, «тень прекрасного поэта», возлюбленный нивх, царь Саул, Иосиф Прекрасный; Озирис, взвешивающий эфирные тела мёртвых; Ашот-армянин, детоубийцы, женоубийцы, клязусник Трофим Амфидольич Фонлебен, каннибалы, «некрофилы и садюги»; «монашеская братия Афона», которая ведёт прицельный огонь по ангелам на пустыре; александрийский служащий К. Кавафис с любовником Ибрагимом-Али-ибн-Саидом, «разносчиком фруктов и прочей заразы»; «Фрейд, Юнг, Адлер, сошлись в писсуаре хрустальном, ждут комплексов и самоотчётов»; Виттгенштейн язычит о Боге, а вот и подросток... Коля Кононов...

«Там сам Кононов Коля о стыде позабыв / На меня поглядел с тёмной лаской, / из земли ковылём народившись». Встреча с двойником подобна падению с «Боинга» на «обоюдосладкие Гималаи Объятий»! Я скромно смотрю на обоих, не мешаю, чувствую себя лишним. «О, моё чудо любимое, диво двуногое, / полюбовник, прелестник / Дней моих диких насельник, – себе говорю, – ты погибели вестник».

Вот почему мы оказались на полступени ниже лимба, на краю ещё не ада и ещё не чистилища. Двойник автора, гибели вестник, молвит: «Я гибну, так как предали меня 3 смены ангелов, с кем я делился смыслом». Здесь, в лимбе, «в ретивой подворотне», мы не однажды становимся невольными свидетелями интимных отношений последнего с ангелами. «Я ужасен, так ангел мне молвил, губы кривя, / что я перед тем лобызал безоглядно» и т. д.

Здесь вспоминается «Соблазнённый ангел» Бертольда Брехта. «Engel verfruehrt man gar nicht oder schnell. / Verzieh ihn einfach in den Hauseingang / Steck ihm die Zunge in den Mundundlang / Ihm untern Rock, bis er sich nass macht...» – «Ангела не соблазнить, если не взять нахрапом, затащить его в подворотню, засунуть язык ему в рот и ласкать его нежно, пока не обмякнет тело его...» (Пер. А. Б.)

Чтобы не смущать и не смущаться, я отвожу взгляд в небо. Что же там открывается взору? «Волюст зари», то есть в переводе с немецкого сладострастие зари. Образная характеристика неба над нами многое скажет о том узилище, куда мы сошли то ли по греховности своей, то ли по любопытству своему.

Оттуда «мрачный Ангел / смотрит исподлобья», слышна «русская болтовня звёзд» и видно, что «ненадёжные звёзды взошли лабудой мерцанья», да и «звёзд так много, что никто ни с кем ни о чём не говорит», и «в помрачённых небесах живого места нет» и т. д.

Небо над лимбом – это «чистое существование без бытия почти что». И хотя «румяное облако бабочкой / замертво наколото на шпиль», но кто-то вкрадчиво сообщает нам: «Смерти здесь нет, / Погляди в линзы, / Как отверзлись / звёздные зверинцы».

Если я умру, то чувств моих расплывутся лёгкие флотилии:

Парусники восклицаниями румяными гружённые, сполохами, всплесками.

С телом истлевающим всё ясно мне, но разве невостреванным

Может оказаться возбужденье это, тёмное желание, боль, отчаянье?

Чем всё это станет? Садам к ночи застывающим, нет – небом над ним,

Склонным воплотить все формы отчуждения и одичания.

(«Обильные рифмы Иосифу Прекрасному»)

Кого мы пропустили на нашем пути, так это Музу. Возможно, мы её не узнали. Возможно, её охватила «светобоязнь и позор чернил». Что с ней стало? У неё изменился образ речи. Она заговорила без всякого огюст-контовского-людвиговитгенштейновского позитивизма на языке лингвокоррекции, доктора Нафта, Фрейда, Юнга, Адлера.

Большая часть стихов книги «Пароль», изданной в серии «Премия Андрея Белого», перекочевала из интернетовской книги «Большой змей» на сайте Дмитрия Кузьмина. Обратим внимание на симметрию. Книге «Пловец» предшествует «Маленький пловец», а книге «Большой змей» – «Змей». В книге «Пароль» аккумулируются все качественные изменения в поэтике, совершившиеся на протяжении всего времени – «от термидора до рамадана» – от дворцового барокко до дворового постмодернизма.

С утончённым вкусом к классической гармонии, к поэзии Афанасия Фета, Александра Блока, Михаила Кузьмина, Иннокентия Анненского автор *задружился* с музой, которая не брезгует жаргоном лиговских подворотен. Он вынужден осваивать язык поэтической шпаны «пост»-какого-то времени – то ли конца постсоветского, то ли конца библейского. То есть мы застаём поэта на перепутье времён, на их повороте. Кстати говоря, «*ver-sus*» (стих, поворот) и «*κρίσις*» (решение, кризис) сопрягаются с «*ποίησις*» (поэзия, сотворение).

Время утратило линейность, длительность, перспективность. Замкнулось. Заиклилось. Хронос без кайроса. Лимб – это поражение в смыслах бытия, это место, «где Бога как будто нет», которого подменяет фокусник в цирке (круг) с формулой небытия, это «сфера помраченная с остывающими наконец планетами / Мыслей моих милых улепётывающих...», где «спит ручей во льду, и смысла я не вижу в такой голубизне». И этот смысл, заметим, не нужен даже ангелам.

А что стало с музыкой в стихах спустя десятилетие? «Плескалась музыка во мне / синичкой в зеленях», «Аонид воспалённый хор», «в болото Вагнер провалился семисажённым хором», «курлы муэдзина на шесте минарета», гармоника, колокольчик, «латата Би-Би-Си», «вальс по УКВ», «небеса нам трёхрядную зарю гудят на горячем баяне», «вальс, танго, струны, тыщи клавиш», «рвёт андрогин / Аккордеон в ползари», мелодия песни «По долинам и по взгорьям шла дивизия в поход», «неясыть поёт / Аллилуйя в тёмноеловых лесах»...

Не знаю, как ты, читатель, но я слышу этот синкопический гул музыки элизиума (лимба), жаль, не владею нотной грамотой. На что похоже? Арнольд Шёнберг, Альфред Шнитке... Нет, ско-

рее это музыка из «ордынских партитур», которую слышал Николай Заболоцкий. «Орда – неважный композитор, / Но из ордынских партитур / Монгольский выбрал экспедитор / C-dur на скрипках бычьих шкур. / Смычком ему был бич отличный, / Виолончелью бычий бок, / И сам он в позе эксцентричной / Сидел в повозке, словно бог». В лимбе отчуждаемого времени – времени разложения постсоветского государства, как поглядим, и «темно и мрачно». «Дай-ка мне, ангел сердешный, ноктюрн доиграть на гашетке».

Вот с этим призывом, с этими приметами, символами и знаками, с «косматым ангелом электрошока», перешагивает книга «Пароль» (2001) пограничный рубеж миллениума, открывающего эру Средневековья, новой Орды, вздымающейся с тихоокеанских рубежей, с берегов Жёлтого моря. Туда занесло его Пловца.

«Безмыслие, полное отупенье, душевная косность, мелкая идиотия, маразм: / Какой-то дурачок, пытающийся нарезать водную плеву ножницами баттерфляй, / К самому горизонту подгребает, где его стискивает такой мороз, / Который лишь раз в триста лет наводит мост из Японии в Китай. / А так как в его сердце мечутся джонки, снуют рикши, бьет гонг, / В икрах и бицепсах колются креветки, в мозгу отдает ух да эх, / То он слезно хочет с чемоданчиком рукописей проскользнуть в Гонконг, / И его уже покрывает кольчужкой мурашек рыбий мех». («Лепет», 1995).

Слово «постмодерн», поистрёпанное, а также слово «психолингвистика», растиражированное, не могут вполне объяснить нам качественные изменения в поэтике Николая Кононова без рассмотрения метафизики взаимодействия «пространства и неба». Это ключевые образы. А между ними – человек с его сумраком в сердце. Эти изменения цикличны, они колеблются в границах единой поэтики, которая накладывается на поэтическую картографию стихотворений Николая Кононова. Постмодернизм не предлагает образа будущего, он не способен разогнать мрак, впустить свет. Этот метод, чуждый религиозной мистики, лишён способности к философскому вопрошанию. Его задачи другие.

Своё отношение к постмодерну, к его приёмам деконструкции, ко всей этой адской кухне поэт саркастично выразил в стихотворном послании к М. З. (Михаилу Золотоносову). Там есть высокомерная фраза: «Вижу с космоса весь наш арт». Высокомерно – значит мерить вещи высокой мерой. Поэт экспериментирует с мерами вещей. Изображать вещь одновременно в максимальном приближении и максимальном удалении, видеть в сфокусированном и расфокусированном зрении (когда форма расплывается, а деталь преувеличивается), в когнитивном диссонансе и аффективном состоянии – вот та самая трудность читательского восприятия, которую можно преодолеть, если взирая на его тексты как на целостный организм со своими поведенческими особенностями. У обладающего космическим взором поэта «картина мира» должна представляться неким сосудом-вместилищем. Этот образ впервые прозвучал в книге «Орешник» (1987).

Природа спит в стеклянном пузыре,
Притёртой пробочкой прикрытая извне,
Там бродят пузырьки зелёные, покуда
Не разойдутся швы, но, глубоко вздохнув,
С трубой в руке приходит стеклодув
Для выдувания нового сосуда.

Мерцающий сосуд, нерукотворный, где
Светила движутся, к оливковой воде
Стада стекаются белесые. Уж речи
Как будто слышатся. В рубаше из рядна
Выходит ночь и, чудится, одна
Способна понимать по-человечьи.

Такая зыбкая, час от часу ясней
Всё разбирает. Или новостей
Своих недостаёт по крайней мере?
Так зрение, привыкнув к темноте,
Способно различать невидимые те
Приметы странные и в этой пустоте
Раскрыть ещё одни незапертые двери.

Если прежде мир содержался в «мерцающем сосуде», взятом из рук Николая Заболоцкого и созерцаемом Николаем Кононовым во всей его полноте и красоте, то теперь, как видим по книге «Пароль», в руках нашего поэта оказался другой сосуд – это узилище-логово «на границе низменного горизонта». Это лимб, в котором поэт Григорий Богослов определял место тем нехристианам, которые не приняли вероучение не по своей воле, и потому их души не «запечатлены» на небесах. Они «не худы и больше сами потерпели, нежели сделали вреда». Это опыт нисхождения.

В интимные отношения с Богом, отягощённые травмой, я, пожалуй, воздержусь погружаться, без меня хватает лингвистических докторов. Глубина травмы свидетельствует о глубине переживания. Другого вектора не найти – вектора неба, исполненного этического принципа («чистоплотность морального дискурса»). Иначе не может быть, смыслы неуничтожимы, они только меняют формы в эпоху перемен.

6

«Через этический акт рыдания»

Пловец – это и фигура поэта во времени. Поэзия – это Таласса.

В эти широкие воды странствия был брошен ещё один бумажный листок. Счастливым и чудесным образом он достиг спустя четверть века своего адресата. Трепетная машинопись с карандашными пометками из архива Лидии Яковлевны Гинзбург, о которой мы немало разговаривали во время наших гуляний. Я хотел бы вклеить этот пожухлый листок в сюжет моего повествования.

Да, на литературный ковчег впускали только по рекомендациям. Как раз в эти майские дни 1988 года Лидия Яковлевна пришла выступить на секцию поэзии Союза писателей в Ленинграде в поддержку молодого поэта Николая Кононова. К этому времени, в 1987 году, у него уже вышла первая книга «Орешник» в коллективном сборнике ленинградских поэтов «Дебют» – со строгим предписанием: «Поэтом нужно быть до

тридцати...». Я тоже собирался быть поэтом в те годы, и торопился к тридцати.

Тогда же по этой книге я впервые познакомился со стихами Николая Кононова во Владивостоке, будучи студентом восточного факультета японской филологии. В ней он алхимичил со стилем, сплавляя высокий элегический слог с прозаическими обстоятельствами и рядовым бытовым обиходом сограждан советской империи, вытягивая строки до предела дыхания.

Когда-то изучавший латинский язык, я расслышал в его книге латинское звучание эклог, сатир, эпод, *amores*, *tristia*, лекаств от любви, посланий...

Теперь, как прежде, Петтий, мне писать стишки
Радости нет никакой, когда пронзён любовью я,
Любовью той, что ищет пуще всех во мне
К мальчикам страсти огонь зажечь иль к нежным девушкам.
Я отрезвился от любви к Инахии...

(Квинт Гораций Флакк)

Кроме того, волжские пейзажи с яблочным ароматом были для меня ещё близкими, осязаемыми. А потом эти прелестные китайские мотивы на волжском берегу: «Нет ничего печальней, чем у Ци Байши поблекшей жабы / Под тёплым дождём».

Я не знаю, почему книга названа «Орешник».

Это мой любимый дальневосточный кустарник из семейства берёзовых. Он ассоциируется у меня с августом, с походами по орехи в сопки, откуда взмывала густым ультрамарином разноликая бухта Экспедиции с грядой плывущих островов, напоминающих флот, с отроческим привольем и грёзами об океанском странствии. Возможно, это название имеет отношение к символике друидов. Как знать. Кстати, у В. Сирина в берлинской книжке «Горний путь» (1923) я набрёл на такие стихи.

Два дерева... одно – развесистый орешник –
листвой изнеженной, как шелком, шелестит,
роскошным сумраком любви и лени льстит...
Остановись под ним, себялюбивый грешник!

Другой читатель найдёт орешник у других авторов. Овидий восхвалял орешник. У саратовского художника Виктора Борисова-Мусатова, любимого Николаем Кононовым, есть картина «Куст орешника».

В 1988 году в мартовской книжке журнала «Новый мир» появилась пространный статья Ирины Роднянской «Назад – к Орфею!» с многочисленными цитациями из Кононова. Эта статья окажется знаменательной, итоговой – о последнем десятилетии молодой советской поэзии. Она написана в духе этической критики. В ней ещё нет предчувствия конца советской эпохи, советской государственности. Однако цитируется одно стихотворение Николая Кононова, в котором уже маячит тревожный намёк на грядущие события.

Новый сумрак – мощный, многоликий –
В октябре глядит из-под руки.
Дни ночам почти равновелики,
В равновесье дремлют рычаги.

Но сейчас, сейчас оно сместится,
Развернётся, вспухнет и пойдёт
Разливаться тьмою и слоиться.
Кто нас крепко за руку берёт?

Знал ли автор, что за «новый сумрак» надвигается на его будущую речь? Неважно... Что ж, с этими тремя козырями нельзя было не впустить молодого поэта на отчаливающий советский литературный ковчег. Два ленинградских цербера всё-таки не захотели впускать его на писательский борт.

Слова Лидии Гинзбург, аутсайдера советской литературы, о молодом талантливом авторе со *своим* поэтическим миром, отвоёвывающем пространство между «Кипарисовым ларцом» и «Tristia», видимо, напрягали старческий слух этих двух строгих литературных ревнителей советской поэтики. Вот её конспект речи.

«Поэт ищущий, экспериментирующий, сменяющий свою манеру. Настоящий поэт и так называемые формальные поиски. Значащая форма. Смысловая нагрузка длинной строки акцентного

стиха Н. К. Гибкая и объемная строка охватывает сразу разные явления жизни в разных аспектах. Скрещивает, сталкивает, сводит в ритмическое и смысловое единство.

Ставит значения слов в отношения противоречия или, напротив, уподобления.

Теснота и единство смыслового ряда (Тынянов) в объемном стихе получает новую функцию.

В последнее время Н. К. опять меняет манеру. Короткая, очень короткая строка. Своего рода смыслоемкость, благодаря динамической, пружинящей сжатости и насыщенности.

Своеобразие Н. К. в органическом сочетании двух как бы противоположных начал.

Предметное, конкретное видение. Точные подробности, единичные неповторимые признаки.

В то же время метафорическое преобразование предметно увиденной действительности. Резко метафоричен. Обыденные вещи приобретают внезапно причудливые очертания.

Иногда затрудненность восприятия. Она не поддается переводу на язык понятийный, логический, но поддается поэтической расшифровке смыслов, символики текста.

Поэтическое действие часто разыгрывается на самых обыденных площадках: аптека, букинистический магазин, метро, учительская, но повседневность имеет выход в большие жизненные темы, к вопросам, перед которыми лирическая поэзия стояла искони. И на всем протяжении своего развития. Они получают современное решение»¹.

Портрет Лидии Яковлевны Гинзбург, его многолетней собеседницы, нарисован в 1988 году в длинном акцентном стихотворении «Моё мнение» (Книга «80», 2011) под маской Сёрена Кьеркегора. Это двойной портрет двух писателей-философов. В нём поэт провозглашает «эстетизм как трагедию». Стихотворение для него не эстетический аффект, а нечто другое – «этический акт рыдания».

2 апреля 2013 СПб – 2 июня 2013 Владивосток

¹ *Архив Гинзбург Л. Я. Фонд 1377. Ед. хр. 6.*

