

Н. Е. Лихина

**КОММУНИКАТИВНОЕ ПРОСТРАНСТВО
РОМАНА Н. КОНОНОВА «НЕЖНЫЙ ТЕАТР»**

Исследуется коммуникативное пространство и его структура в романе Н. Кононова «Нежный театр», что позволяет понять онтологическую драму героя, отчужденного от мира и людей, потерявшего возможность определить границу между реальностью и воспоминаниями.

This article examines the communicative space and its structure in N. Kononov's novel Tender Theatre, which helps understand the ontological drama of the character who is alienated from the world and people and unable to see the border between the reality and memories.

Ключевые слова: коммуникация, пространство, новый автобиографизм, шизоидный дискурс, онтологическая драма.

Key words: communication, space, new autobiographism, schizoid discourse, ontological drama.



Название романа «Нежный театр» ассоциируется то ли с «Упраздненным театром» Б. Окуджавы, то ли с «Жестоким театром» А. Дмитриева — с теми прецедентными заглавиями, в которых слову «театр» предпослано некое неожиданное определение. Подобное название создает представление о необычном, ненормальном театре (или тексте, уподобленном ему). Вот что говорит сам автор (или герой): «Во мне разыгрывается пьеса. В ней не то что слова, но и жесты — совершенно излишни»... Это непревзойденный спектакль» [1, с. 193]. Театр молчания — это театр, в котором разрушена коммуникация между сценой и залом. И уподобленный ему роман, действительно, оказывается пространством коммуникативного излома.

Текст Н. Кононова организован как внутренний монолог, поток сознания (или, скорее, *бессознания*). Это изысканное, «пряное», завораживающее письмо, которое, однако, не только очаровывает, но и «тянет в омут». Жанровые маркеры произведения недостаточны для уверенной идентификации его с той или иной конвенционально закрепленной формой. Можно было бы определить его жанр как эгографию, автобиографию, усмотреть в нем черты нового автобиографизма или ложного автобиографизма. Однако рассказчик препятствует этому, постоянно замечает следы, формируя ложные приметы жанра [2, с. 54–93].

Стилистическая манера Н. Кононова вызывает у читателя чувство беспомощности перед текстом. Конструкция романа оказывается зыбкой, подвижной и изменчивой даже при достаточной сюжетной определенности и конкретной детализации образа мира; логика не поддается прояснению, смысл ускользает, персонажи дwoятся и даже троются. Система действующих лиц романа включает многочисленные пары двойников: тройственная группа «сын — отец — сын»; пара персонажей Буся и Люба, которые воспринимаются как разные люди, хотя это одна женщина, но воплощенная как любовница и мать («моя Буся, Любаша, моя Любовь» [1, с. 146]); пары «жена первая — жена вторая», «мать — бабушка», потом Эсэс, и тоже в двух ипостасях. Все персонажи суть одновременно субъекты реальности и объекты воспоминаний. Они могли бы образовать симметричную систему, но реальность и воспоминания в романе способны меняться местами, поэтому оба плана обретают свойства мнимости, видимости, кажимости.

А в центре этого потока — рефлексирующий герой в шизоидном дискурсе. В детстве он получил незаживающую психологическую травму и впоследствии, после неоднократных попыток суицида, лечится в неврологических клиниках.

Несмотря на все это, коммуникативное пространство романа «Нежный театр» не хаотично. Его дезорганизованность спланирована автором как художественный прием, моделирующий сознание героя и выражающий антропологическую концепцию романа.

Тема ложной и истинной коммуникации связана с традиционной попыткой определения *места героя в мире*. Это место для персонажа Н. Кононова оказывается, так сказать, «под сенью девушек в цвету». Ге-



рой наедине с миром и «наедине со всеми» — его окружает множество людей, особенно женщин, он погружен в их «толщу и гущу», но онтологически одинок. Персонаж связан с миром людей и вещей тончайшими и мельчайшими связями, но абсолютно отчужден от него, будучи лишь созерцателем, «гостем случайным». «Я только поражался непрочности своего времени, быстро делающегося прошлым, зыбкости моего времени, равного этим первым, но уже ветхим словам» [1, с. 17].

Сюжетное предварение онтологической драмы героя — встреча, происходящая в поезде по дороге к отцу [1, с. 20—21], с солдатом-демебелем, которая описывается как «белесый мордвин из Абхазии» — уже в этой характеристике заложена абсурдность происходящего. Взгляд героя не случайно фокусируется на этом спящем солдате-сомнамбуле, отстраненном, отчужденном, перманентно находящемся в состоянии сна, дремоты, полузабытья, фрустрации, полного или частичного выпадения из пространственно-временных отношений. «Спать лучше, чем жить» [1, с. 20]; «Это сон, видение, оно множество раз повторялось и, кажется, перекочевало в явь, став моей неотъемлемой частью» [1, с. 348].

Детали, усиливающие мотив одновременного погружения в жизненный поток и выпадения из него, — собака на переезде, которой герой вынес косточки; женщина на полустанке; человек, одетый в штатское, который окажется отцом героя. Внешний абрис, рисунок мира, как бы существует, он очерчен, это не система кажимостей, но восприятие сигналов этого мира оказывается под вопросом. Коммуникации разрушены. «Я вбираю в себя», — говорит герой [1, с. 25]. Что подразумевает это «вбирание»? Тактильно-визуальный ряд: собака, кости, толчок в спину от случайного попутчика. Внешние контакты с миром поверхностны. Характерный пример — сценка на переезде: «Грустная, еще молодая, но отяжелевшая женщина кажет поезду желтый лоскут» [1, с. 22]; когда поезд проходит, сигнальный флажок повисает тряпкой. Сигнал не принят, коммуникация не достигнута: остается «обвисшая желть флажка» [1, с. 22] как бесполезная форма непонятого знака.

Тема коммуникативного одиночества связана с *открытостью и незащищенностью* героя. Эти качества выражаются в мотиве прозрачности, бесплотности. Герой Н. Кононова — своего рода антипод Цинцинната Ц. из романа В. Набокова «Приглашение на казнь». Того казнили за непрозрачность, а этого — пригласили на «египетские казни» судьбы за прозрачность, которая делает его открытым и уязвимым. Один из ключевых в этом плане эпизодов — сцена в бане [1, с. 49—52], где, несмотря на обстоятельства (тесное помещение, вынужденные прикосновения), коммуникация между героями отсутствует, контакты редуцированы до нуля.

Бесплотными, ускользящими от зрения кажутся герою и другие персонажи: «Мое видение почти что бесплотное» [1, с. 330]; «Отец виделся мне как сквозь сон» [1, с. 43]; фантомом, жемчужным облаком, представляется также и мать.

Само бытие этих прозрачных и зыбких героев (включая и главного, «я») — под вопросом. «Я становился сквозным, через меня бежало вре-



мя» [1, с. 54]; «То, что я увидел, не имело ни меры, ни веса, оно было невидимым и бестелесным» [1, с. 44]; «Становясь прозрачней и прозрачней, он не делался мною» [1, с. 98]. Ощущение миражности человека особенно усиливается в конце романа, когда доминантной фигурой становится Эсэс. «Как звать Вас? — Строгая сестра. Сонная стрела. Серная сурьма. Сильная синева» [1, с. 333]; «Моя Сонная стрела, Сорная страна» [1, с. 336].

Множество гипотетических имен-паронимов делает Эсэс почти что безымянной. Еще более существенным обстоятельством является безымянность главного героя. Отсутствием имени подчеркивает и увенчивает череду его неопределенных свойств — бесплотности, бестелесности, прозрачности. Он — сын, причем дважды (Буся тоже говорит: «...сынуленька, волчок мой» [1, с. 261]), он внук, муж (дважды), в последней главе он — как бы отец... Но нигде он так и не назван по имени. Отсутствие этого лишает героя бытия, превращает в мираж его самого.

Тема ложной и истинной коммуникации связана с *категорией тела*, которая осмысливается как в высоком (философском) ключе, так и в профанном. По Н. Кононову, телесно-тактильное начало человеческих отношений и есть истинная коммуникация. Вне мира ощущений герой-эгоцентрик ввержен в полное одиночество.

В романе приводятся разнообразные формы невербальной коммуникации: тактильная, осязательная, обонятельная, визуальная (например: «Все во мне стало зрящим — носоглотка, горло, ладони, голени. Во мне рассыпались колкие звезды» [1, с. 9]). Более того, текст оправдывает свой подзаголовок («Шокирующий роман») и изобилует сценами всевозможных сексуальных контактов и отправлений: инцест (причем, можно сказать, двойной), минет, групповой секс, мастурбация, оргазм, соитие в морге в десяти метрах от тела умершего и уже вскрытого отца и т.д.

Ключевая сцена воспоминаний об отце — инцест. Воображаемый или реальный, в подсознании или наяву — остается неясным. «В моей прошлой памяти он, нанесший мне невосполнимый урон, все равно пребывал безупречным. Как ствол тополя» [1, с. 10]. Границы кажимости и действительности в этом эпизоде размыты. Безусловно, это самая шокирующая часть книги. Но, что особенно примечательно, сцена инцеста — не извращение (перверсия) и не сдвиг (катахреза). Она изображена вне оценочности и дополнительной смысловой маркировки, предельно обыденно, обытовленно, натуралистично, физиологично. И потому еще более шокирующе.

Далее мотив тела как сексуального объекта усиливается: минет в спальном мешке в том же доме, где в отрочестве герой был как бы изнасилован отцом; любовь-ненависть к жене (остающейся чужим человеком). Внимание акцентируется на толстой шее женщины и желании задушить ее после интимной близости. Отношения с Бусей — тоже своего рода инцест, так как Буся — аналог матери: «Святотатство ли это, но я воплощаю в ней свою мать» [1, с. 261].



В натуралистических сценах романа столь разнообразно детализируются биологические контакты героя, потому что для него это единственный способ почувствовать себя существующим, а не бесплотным. Дело не в обладании, не в насилии или утверждении своего Я. Конечно, сексуальная практика персонажа может быть реакцией на то, что случилось с ним в возрасте пятнадцати лет, или протестом против того, что он себе вообразил. Но вряд ли мотивировка в этом случае исчерпывается причинами из области бессознательного.

Не раз упоминалось, что «любовь в русской литературе лишена глагола» [3, с. 9]. В романе «Нежный театр» этих глаголов столько, что могло бы быть и поменьше. Тем не менее вопрос о провокативности авторской интенции видится спорным. В том-то и дело, что автор никого не провоцирует. В его натуралистических сценах нет эротизма, они дистанцированы от любого этического канона, который могли бы нарушить. Задача писателя не в провокации, а в фиксации мгновения, которое он накалывает, как бабочку в кляссер или цветок в гербарий (страстно или бесстрастно — другой вопрос). Телесная близость, таким образом, оказывается коммуникативно пустой. Она не отталкивает, но и не соединяет. Так же как и любой знак в его восприятии — только физическая форма, явленная в телесном ощущении, но не связанная ни с каким смыслом: «Когда люди при мне в транспорте в кафе в магазинах начинали говорить, я улавливал будто бы не смысл и модуляцию их речей, а новую неведомую мне огласовку их телесной основы» [1, с. 365].

Тема коммуникативного одиночества связана в романе с идеей *пустоты* и соответствующими поэтическими мотивами.

Пустота пространственная. Этот мотив возникает уже при первой встрече героя с отцом: пустая, голая станция, опустевшие пути, «оближенное вечеряющее небо» [1, с. 40]. Или: «Окружающее пространство входило в меня, стекая мне в рот, глаза, и уши... с идеальной плоскости низких берегов. Я будто прободал некую очень важную живую мембрану» [1, с. 203]. Важным репрезентантом идеи пустоты оказывается образ пустого (брошенного) дома. Так, герой постоянно возвращается (и реально и виртуально) в домик дорожного мастера, в описании которого доминируют знаки пустоты и ветхости: «В комнатухе дворовой пристройки одиноко стояла железная кровать» [1, с. 69]; «Наверное, его уже нет. Дремучие леса сошлись над ним» [1, с. 329]; «Вонь пожара и выстаревшего брошенного домовья» [1, с. 120]. Домик дорожного мастера становится метафорой всей жизни, искалеченной временем, судьбой, обстоятельствами бесчеловечной реальности, которая привела к тяжелому раздвоению личности героя: «В той самой пристройке валялась ощерившаяся мумия кошки... кровать была вынесена, половицы наполовину разобраны, оконные рамы выломаны. Ночь, как глаукома, перла вовнутрь» [1, с. 120]. Особо подчеркнем: *пустота* «перла» в *пустоту*.

Пустота темпоральная. «Итак, мне шел пятнадцатый год. И это самая быстрая часть моих воспоминаний, потому что я хочу отделаться от них как можно скорее, ведь мне не хватает на все наркоза» [1, с. 64].



Наркоз — это беспмятство, одна из форм пустоты, связанная с выпадением из времени. «Я понял, что становлюсь прозрачным, и во мне уже ничего не держится — ни память, ни слова, ни желания» [1, с. 73]. В сюжетно-фабульном строении романа постоянно конструируются временные разрывы, темпоральные лакуны: «У меня сложилось чувство, что вся моя прошлая жизнь случилась не со мной» [1, с. 361].

Пустота культурно-социальная. Герой смутно детерминирован в социальном плане, если не асоциален. Упоминается, что он работает на кафедре, но в целом его общественно-исторические признаки четко не обозначены. Семейная история — скольжение по поверхности: мать умерла (фантом, призрак, жемчужное облако), отец бросил семью. «Я вообще-то был сквозным, я был продырявлен двумя отсутствиями... уехавшим отцом и умершей матерью» [1, с. 40]. Известно, что герой воспитывался бабушкой, был дважды женат, в конце романа у него обнаруживается мифический сын. Но все эти семейные связи разорваны.

Пустота вербальная. В конце романа сам персонаж обозначает нуль вербальной коммуникации: «Я хотел перестать понимать любую речь — всех существ всего мира... "Перестать, перестать, перестать — громоздилось во мне. — Быть, то есть стать. Стать — существовать". В голове моей осыпалась цветная штукатурка всех слов. Серые глаголы сдвигались во мне, как ожившие ущелья. Во рту твердел бетон онемевшего языка, сухой и безупречный» [1, с. 207]. Метафорическое подведение итогов в случайно найденной старой школьной тетради: «...пустой перечень изжитой ничтожной жизни» [1, с. 270], — становится приговором героя самому себе.

«Нежный театр» — пуст; он оказался театром одного актера (или одного зрителя), разыгрывающего без слов и жестов перед самим собой вечную драму непонимания.

Список литературы

1. Кононов Н. Нежный театр. М., 2004.
2. Кучина Т. Г. Поэтика «я»-повествования в русской прозе конца 20 — начала 21 века. Ярославль, 2008.
3. Гачев Г. Д. Русский эрос. М., 1994.

Об авторе

Наталья Евгеньевна Лихина — канд. филол. наук, доц., Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Калининград.

E-mail: NLikhina@kantiana.ru

About the author

Dr Natalya Likhina, Ass. Prof., I. Kant Baltic Federal University, Kaliningrad.

E-mail: NLikhina@kantiana.ru