

Федеральное государственное бюджетное  
образовательное учреждение высшего образования  
«Воронежский государственный университет»

*На правах рукописи*



**Скрябина Алиса Вадимовна**

**ПРИНЦИПЫ МОДЕЛИРОВАНИЯ ПЕРСОНАЖЕЙ  
В СБОРНИКЕ РАССКАЗОВ Н. КОНОНОВА «САРАТОВ»**

Специальность: 5.9.1. Русская литература и  
литературы народов Российской Федерации

**ДИССЕРТАЦИЯ**

на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель –  
доктор филологических наук, доцент  
Житенев Александр Анатольевич

Воронеж 2025

## Оглавление

|   |            |
|---|------------|
| <b>Введение .....</b>   | <b>3</b>   |
| <b>Глава 1. Эстетика и художественная антропология Н. Кононова .....</b>  | <b>30</b>  |
| <b>1.1. Эстетика Н. Кононова .....</b>  | <b>30</b>  |
| <b>1.2. Концепция человека в эссеистике Н. Кононова.....</b>  | <b>43</b>  |
| <b>Глава 2. Принципы разделения авторской и персонажной сфер и<br/>типология персонажей в малой прозе Н. Кононова .....</b> | <b>60</b>  |
| <b>2.1. Событие и статус персонажа в художественной реальности<br/>«эгографии».....</b>                                     | <b>60</b>  |
| <b>2.2. Типология персонажей в рассказах сборника «Саратов», бестиальное<br/>начало в персонажах сборника.....</b>          | <b>80</b>  |
| <b>Глава 3. Речевая характеристика персонажей и особенности выбора имен<br/>.....</b>                                       | <b>111</b> |
| <b>3.1. Красноречие, косноязычие, молчание: о речевой характеристике<br/>персонажей Н. Кононова .....</b>                   | <b>111</b> |
| <b>3.2. Семантика именованя персонажей в рассказах Н. Кононова.....</b>   | <b>119</b> |
| <b>Заключение .....</b>   | <b>146</b> |
| <b>Список использованной литературы .....</b>   | <b>152</b> |

## Введение

В истории литературы начало каждой новой эпохи связано с созданием новой картины мира и человека. Рубеж XX-XXI веков не стал исключением: дискуссии о том, что нового в литературе нового века, начались с вопроса о сдвигах в понимании человека. Такая расстановка акцентов – наследие XX века, эпохи, которую нередко называют «неантропоцентрической»<sup>1</sup> и именно поэтому заставившей размышлять о том, каково место человека в мире. В литературе проблема человека – это прежде всего проблема героя, который, по замечанию О.Н. Турышевой, является «эстетическим инициатором сюжета» [Турышева 2022: 116].

В научной литературе, посвященной проблеме героя в современной прозе, отмечается множество системных сдвигов в понимании человека и способах его изображения. Речь идет о «трансформации типов», о новых «векторах психологизма», о многовариантности отношений «автор – герой». Н.В. Ковтун, перечисляя факторы, существенные для построения образа героя современности, говорит о «разочарованности в собственном личностном,

---

<sup>1</sup> «Рубеж XIX-XX веков предстает как время окончательного перехода от антропоцентрической к неантропоцентрической картине мира, меняющее представление о характере литературного субъекта, отношение слова к обозначаемому им предмету, жанровый канон и репертуар и формирующее новый тип “динамического равновесия”, отличающий “неклассическую классику” от классической литературы» [Петрова 2001: 16]. Соотнесение у Н. А. Петровой понятий «неантропоцентрический» и «неклассический» представляется нам методологически важным и уточняющим контекст, в котором следует понимать ее тезис об «окончательном переходе к неантропоцентрической картине мира». Это контекст соотнесения эпохального сдвига в культуре от классической к неклассической рациональности на границе XIX-XX веков, сказавшийся на представлениях об основаниях науки, на концепции человека, на понимании искусства. В понимании Мераба Мамардашвили, первым в российском контексте описавшим суть «неклассического», этот сдвиг состоял в изменении понимания наблюдения, из которого нельзя устранить событийность, субъективность, опыт конкретного наблюдателя. Конкретный опыт определяет результаты эксперимента, которые тем самым перестают быть универсальными, одинаковыми везде и всегда [Мамардашвили 1996: 233-236]. Этот тезис применительно к антропологии означает, с точки зрения философа, что личность можно рассматривать как явление, которое определяет само себя, а не определяется внешними факторами; как явление, не измеримое общей мерой и потому всегда требующее уточнения, переопределения. Распространение идей Мамардашвили в гуманитарных науках затронуло и литературоведение, где стали говорить о «неклассической парадигме художественности» [Тюпа 2011, Доманский 2006, Гарипова 2021 и др.]. Ее общие принципы конспективно описаны, в частности, В. Федоровым: «В неклассическом модусе сознание и письмо есть “жизнь объективированных форм культуры и общения”, главная их характеристика – “не-готовность”. Сознание и письмо представляют собой процесс, а не “достигнутое состояние”, строение произведения становится открытым, альтернативным, исключает абсолютистское сознание автора, требует самостоятельности потребителя духовной продукции» [Федоров 2011: 4]. Поскольку переход от классического рационализма к неклассическому характеризует весь XX век в целом, а не только его начало, мы считаем возможным распространить выводы Н.А. Петровой и на ситуацию другой рубежной эпохи – границу XX-XXI веков.

социальном, цивилизационном статусе», о влиянии «явлений трансгуманизма»; о попытке «заново открыть границы собственного тела» и т.д. [Ковтун 2022: 11-15].

Стоит отметить, что для науки о литературе проблема состоит не только в необходимости показать, как переопределяются границы «человеческого», но и в необходимости учесть творческие установки писателя. Очевидно, что персонаж в (нео)модернистской прозе не может интерпретироваться средствами, разработанными для анализа прозы реалистической, поскольку первичной реальностью, с которой сталкивается читатель, здесь является реальность условного мира.

Понятие «неомодернизм», описывающее литературную реальность рубежа XX-XXI веков, понимается исследователями по-разному, и стоит пояснить, какой смысл вкладывается в него в нашей работе.

Согласно *первой* точке зрения, представленной, в частности, в работе Д.В. Котовой, неомодернизм – это форма синтеза реализма и модернизма (с преобладанием реализма). От реализма здесь интерес к «природе зла», «проблема личности в истории» и соотнесение линейного и циклического времени, трактовка литературы как «поля решения этических вопросов»; от модернизма – «фантастическая и гротесковая образность», «совмещение разных точек зрения», «смещение разных планов повествования», «доминирование бытийного плана над конкретно-историческим» [Котова 2018: 138-159]. В этом контексте «неомодернисты» – это В. Водолазкин, А. Варламов, М. Голубков и др.

Согласно *второй* точке зрения, представленной в работе М.В. Безрукавой, неомодернизм – это синтетическая (с модернистской доминантой) модель творчества, построенная на преодолении любых бинарных оппозиций, «поэтика пограничных, нарочито двойственных повествований, стремящихся выйти из-под контроля той или иной традиции» [Безрукавая 2021: 7]. Так понятый «неомодернизм» представляет собой не оформленное направление с определенной эстетической программой, а тенденцию, которая условно

объединяет авторов с несхожими творческими манерами и основывается на ряде общих предпосылок: «субъективность авторской позиции и идеологизация автобиографизма; активное освоение классических жанровых форм (семейный роман, автобиографическое повествование, роман воспитания, антиутопия) для радикальной персонализации сюжетной и речевой сфер произведения; феномен “перехода границы” <...> как форма интенсификации контакта автора и читателя»; «интерес к историософским и метафизическим проблемам, решаемым в неканонических контекстах; публицистичность и даже склонность к политизации дискурса <...>; поиск архетипов, способных помочь в утверждении собственной литературно-мировоззренческой программы» [Безрукавая 2021: 7-8]. В этой системе координат список «неомодернистов» включает А. Иличевского, Ю. Буйду, М. Елизарова, Л. Улицкую, М. Шишкина и др.

Согласно *третьей* точке зрения, представленной, в частности, в работах А.А. Житенева [Житенев 2012а, Житенев 2012б], неомодернизм – это концептуальная альтернатива постмодернизму, возникшая в тех же исторических обстоятельствах и связанная с ним общим набором вопросов, но предложившая на эти вопросы иные ответы: «“Неомодернизм” характеризует завершающий этап оформления “неклассического художественного сознания”, важнейшей родовой чертой которого мы считаем принципиальный отказ от “финализма”, от всех “готовых” форм самоидентификации и художественной практики. Неклассический мир – это мир без универсальных решений, в котором фундаментальные истины подвергнуты сомнению, найденная идентичность принципиально вариативна»; так понятый «неомодернизм» в 1980-2000-е гг. характеризуют «“феноменологическая” трактовка ценностного мира, гедонистический язык переживания, операциональное отношение к структуре текста, тяготение к дискретности понимания, внимание к медиальным связям литературы» [Житенев 2012б: 9-10].

В этой работе принятой будет эта последняя точка зрения – во-первых, потому, что она допускает экстраполирование и на более широкий контекст,

связанный, в частности, с некоторыми тенденциями в новейшем искусстве, а не только в литературе<sup>2</sup>; во-вторых, потому, что в приведенном выше определении понятие «неомодернизм» кажется нам отчасти пересекающимся по содержанию с получившими в последние годы распространение понятиями «постреализм»<sup>3</sup> и «метамодернизм»<sup>4</sup>, призванными охарактеризовать близкие ряды закономерностей.

Очевидно, что любой термин – это только рабочий инструмент, и он полезен ровно в той мере, в какой позволяет решать определенные исследовательские задачи. Используя термин «неомодернизм», мы осознаем его условность<sup>5</sup>, но исходим из его объяснительного потенциала, пока использованного лишь отчасти.

Возвращаясь от пространного терминологического экскурса к обсуждению проблемы литературного героя, кажется уместным вспомнить два

---

<sup>2</sup> Термин «неомодернизм» использует, в частности, искусствовед Н. Плунгян: «Мы находимся на рубеже новой эпохи. Советское подошло к своей последней фазе. Наступил неомодернизм — противоречивое время, которое (как любой неостиль) наконец позволяет российскому искусству заново описать опыт XX века, отстраняясь от сильных эмоций. <...> Постмодернизм был эпохой разорванных связей, эпохой замкнутых сообществ с неизменными лидерами, чей авторитет останавливал попытки системного анализа, превращая их в “частные мнения” и “разногласия”. Теперь эти сообщества видны в своем реальном масштабе и контексте, а лидеры потеряли свой вес» [Плунгян 2018].

<sup>3</sup> М. Липовецкий и Н. Лейдерман, говоря о постреализме как тенденции в литературе конца 1980-1990-х гг., связывают с ним «сочетание детерминизма с поиском внекаузальных связей», «взаимопроникновение типического и архетипического как структурную основу образа», «амбивалентность художественной оценки», «моделирование образа мира как диалога (или даже полилога) далеко отстоящих друг от друга художественных языков», «новый релятивный космос» [Лейдерман, Липовецкий 2003: 587-588]. «Постреалистами» в их концепции оказываются Ф. Горенштейн, Л. Петрушевская, В. Маканин и др.

<sup>4</sup> Ср. мнение П.Е. Спиваковского: «Исследователи культуры <...> уже давно высказывают недовольство традиционной постмодернистской теорией, находя ее неадекватной для описания и анализа современных культурных тенденций. Одновременно с этим утверждает непродуктивность попыток увязать новейшие тенденции <...> с дискурсивными системами прошлого (в том числе с модернизмом), в связи с чем возникает потребность в современной теоретической системе <...>. Такой системой может стать метамодернизм, теория которого достаточно активно развивается в последние годы. <...> Ключевым элементом нового направления авторы теории метамодернизма называют принцип осцилляции, т.е. “колебания” между постмодернистским, модернистским и, возможно, романтическим типами восприятия» [Спиваковский 2018: 196]. Об истории понятия «метамодернизм» и связанных с ним творческих установках см. также: [Сербинская 2017].

<sup>5</sup> Заметим, что сам Н. Кононов неоднократно высказывал несогласие с любыми попытками поместить его в тот или иной перечислительный ряд; неприятие у него вызывала и попытка его соотнесения с «неомодернизмом»: «По поводу “неомодернизма”, термина, уже всплывавшего не однажды. Это слово происходит из вечного критического желания подвергать к опробованным понятиям новые тексты <...> И это свидетельствует о том, что термин “неомодернизм” чересчур каучуковый, безразмерный <...>. Он не учитывает иные важные вещи, привнесенные двадцатым веком: меру телесности, узнаваемости, специальной критичности, особенной убедительности. На мой взгляд, признаки нового необходимо искать в возможности отвлеченно описать стиль как языковую, и прежде всего синтаксическую, конструкцию. Мне представляется, что именно здесь идеология, нео- и другое. Другое надо тщательно искать, исходя из специфичности текста» [Рясов, Кононов 2013].

методологических замечания, связанных с особенностями отражения человека в модернистскую эпоху.

Первое принадлежит А.В. Михайлову, отметившему переусложненность человека в «неклассическом» искусстве и, как следствие, распадение его целостного образа: «Человек в современном искусстве <...> оказывается внутри такого сложнейшего комплекса взаимоотношений, переплетения и опосредования видения и мысли, что, скажем, вместить всю эту сложность в пластическую цельность традиционных фигуры, тела, лица почти невозможно. Человеческий образ так нагружен всевозможной проблематикой, что для гармонической примиренности “души” и “тела”, внутреннего и внешнего, индивидуально-личного и пластически-природного <...> почти не остается места. Человеческий образ, можно сказать, перегружен и перенасыщен как всем личным, так и всем человеческим, общечеловеческим – в конце концов всемирной историей» [Михайлов 1997: 248].

Эта констатация прямо мотивирует исследователя видеть в образе героя точку пересечения многих линий детерминации и реконструировать не только внутреннюю логику развития этого образа, но контексты, которые были важны для его создания.

Второе суждение принадлежит Л.Я. Гинзбург, указавшей, что формирование новых концепций человека в «неклассической» литературе было продиктовано не разрывом с миром, а установкой на открытие новых граней реальности: «Авангардизм пытался заменить самопорождающимся письмом вековые основополагающие структуры литературного произведения – автора, “историю”, персонажа. Оказывается, эти основные структуры можно <...> деформировать, но снять нельзя. Что такое литературное произведение? – это некто (автор) рассказывает нечто (историю) о ком-то (персонаж). <...>. Центростремительные, то есть структурные, силы искусства делают свое дело, невзирая на любое сопротивление. Персонаж – фокус, в котором сама собой сосредоточивается структурная энергия» [Гинзбург 1987: 52].

Этот вывод побуждает исследователя сосредоточиться на осмыслении «структурной энергии», которая связана с извечной и неустранимой задачей литературы – «моделированием человека», т.е. с выявлением принципов литературного конструирования, с анализом языков условности и условий «литературности».

Таким образом, в модернистской прозе, в том числе новейшей, образ героя вполне может рассматриваться как типологически «показательный» для своего времени, просто его «современность» лежит не в той же плоскости, что образ героя реалистического текста. Это современность концепции человека, концепции мира. Связи с эпохой и социумом здесь присутствуют, но не миметически, в наборе актуальных проблем современности, а опосредованно – в системе эстетических условностей, в особенностях художественного языка, в способах моделирования образа человека.

*Актуальность* нашего диссертационного исследования, таким образом, состоит в необходимости осмыслить особенности моделирования образа героя в современной модернистской прозе с учетом принципов ее «сделанности», с учетом мировоззренческих и эстетических контекстов, актуальных для конкретного писателя. Творческий опыт Николая Кононова (р. 1959) по многим причинам кажется особенно удобным материалом для решения этой исследовательской задачи.

Николай Михайлович Кононов (Татаренко, р. 1958) – одна из самых заметных фигур современной отечественной литературы, поэт, прозаик, эссеист. В то же время любое помещение его в перечислительный ряд кажется условностью, никак не соотносимой с исключительностью его творческой позиции и своеобразием творческих стратегий. Уточнение места Кононова в литературной эпохе и, шире, в истории русской литературы XX-XXI веков кажется возможным в соотнесении нескольких линий.

Во-первых, стоит принять во внимание тесную связь Кононова-прозаика с эстетикой и поэтикой петербургской лирики 1970-1980-х гг. Частое упоминание в заметках и интервью писателя Е. Шварц, А. Миронова, С.

Стратановского – не просто дань уважения: внимание к словесной виртуозности, к эстетическому потенциалу разностиля, к экзистенциальной проблематике, к авторской свободе – прямое наследие этой традиции, которая, в понимании писателя, актуальна сегодня и в своих истоках, связанных с фигурами И. Анненского и М. Кузмина<sup>6</sup>. С этой точки зрения Н. Кононова кажется уместным видеть в ряду петербургских прозаиков-модернистов, для которых характерно единство лирического и эпического начал – от А. Николева до А. Ильянена<sup>7</sup>.

Во-вторых, определяющую роль в творческом становлении Кононова-прозаика, несомненно, сыграло личное знакомство с Л. Гинзбург, другом и издателем прозы которой он был. Автобиографическая проза Гинзбург стала важным стимулом для собственных экспериментов Кононова в области автобиографического письма, в котором проблематизируется статус документа и личного свидетельства<sup>8</sup>. Этим же влиянием, по видимости, определяется интерес и к психологическому роману XX века, к М. Прусту и Т. Манну<sup>9</sup>, в частности, хотя сам писатель и заявлял о том, что «матрица европейского модернистского романа ему не подходит» [Кононов 2013]. В этом смысле Н. Кононова кажется уместным сравнивать с теми современными прозаиками, для которых важна игра с неопределимой дистанцией между автором и героем, с условностью «искреннего» высказывания, с автофикшном – от А. Левкина до М. Степановой.

---

<sup>6</sup> Многими рецензентами эта связь с петербургской поэзией ясно осознается, но рассматривается как проявление эстетства – характерно уже название рецензии А. Уланова на одну из книг поэта: «Игрушка из Питера» [Уланов 1999].

<sup>7</sup> Игорь Кириенков в краткой заметке о романе «Фланер» для проекта «Полка» прямо указывает на этот смысловой ряд: ««Фланёр» так и зависает между двумя жанрами — пикареской, построенной на регулярной смене декораций и второстепенных персонажей, и европейским модернистским романом с его вниманием к устройству времени и сложным соотношением частного опыта и большой истории. Кононов, опираясь не столько на Марселя Пруста и Томаса Манна, сколько на Михаила Кузмина, Константина Вагинова и Андрея Николева, доказывает: изысканная проза может быть сюжетной, а увлекательное повествование — эмоционально убедительным и насыщенным культурными отсылками» [100 главных русских книг XXI века 2020].

<sup>8</sup> Отметим, что из всех русских писателей XX века пространнее всего Н. Кононов высказался именно о Л. Гинзбург [Кононов 2022: 389-402].

<sup>9</sup> Т. Манн – самый цитируемый Н. Кононовым иностранный прозаик; М. Пруст также постоянно находится в поле его зрения. В. Иванов расширил круг типологически показательных параллелей, упомянув Р. М. Рильке, Р. Музиля, Б. Шульца и др. [Иванов 2013].

В-третьих, высокая степень саморефлексивности рассказчика, подчеркнутое внимание к многослойности переживания, в котором размыты границы между реальным и воображаемым, интеллектуальным и чувственным, доступным выражению и ускользающим от запечатления, позволяет рассматривать прозу Н. Кононова в контексте «феноменологической прозы» XX века<sup>10</sup> – русской, и не только<sup>11</sup> – в самом широком диапазоне вариаций этого явления, включая сюда синтетическую прозу Б. Пастернака, В. Набокова и др. Это качество прозы Н. Кононова давно уже находится в фокусе внимания исследователей<sup>12</sup>.

Разные ипостаси творческого «я» Н. Кононова уже несколько десятилетий исследуются филологами разных стран. В научной литературе,

---

<sup>10</sup> Интерпретация отдельных явлений русской модернистской прозы как «феноменологических» имеет долгую историю, и ее обзор выходит за рамки частной задачи поиска исторических параллелей к художественным техникам Н Кононова. Ограничимся упоминанием наиболее важных работ [Колобаева 1998; Кузнецова 2012; Шестакова 2019]. Приведем выдержку из статьи О. Егоровой и В. Кузнецовой, в которой суммируются признаки, позволяющие говорить о «феноменологической прозе»: «Пристальное наблюдение за внутренними психологическими процессами восприятия, памяти, сознания, слияние объективного изображения действительности с изображением восприятия этой действительности субъектом – вот те черты, которые определяют принадлежность к феноменологической прозе. Формирование феноменологической тенденции в литературе связано со стремлением представить жизнь как “ни на единый миг не останавливающееся течение несвязных чувств и мыслей” (И. Бунин “Жизнь Арсеньева”), сделать объектом изображения поток сознательных и отчасти бессознательных импульсов, владеющих человеком. Феноменологический принцип миромоделирования предполагает воссоздание индивидуально-уникальной картины мира: реальность изображается через переживание ее героем, она как бы “втягивается” в психологическое бытие личности. В произведениях феноменологического характера происходит снятие оппозиций между внешним и внутренним и перенос объективного, внешнего в субъективный мир личности, действительность предстает такой, какой ее воспринимает герой» [Егорова, Кузнецова 2018: 148].

<sup>11</sup> В этой связи кажется уместным вспомнить о нередкой в статьях о Н. Кононове параллели между ним и М. Прустом, имя которого чаще других упоминается в контексте концепции «феноменологической прозы». См. О. Балла о романе «Гимны»: «Роман встраивается в долгий ряд явлений-образцов, отчётливо на них ориентируется, изъясняется их языками, в том числе эти языки совмеща. Над первой, “аполлонической” частью романа властвует самоочевидный в качестве образца Марсель Пруст. Ему писатель обязан способом видения детства героя»; «Александр Чанцев верно подмечает принципиальное отличие Кононова от Пруста: Пруст свое утраченное время ищет, восстанавливает; у кононовского же героя оно всегда при себе» [Балла 2021: 334, 337].

<sup>12</sup> А. Житенев, комментируя жанровые особенности романа «Фланер», отмечает: «“Фланер” обладает весьма прихотливой жанровой природой, позволяющей разрешать ряд трудно согласуемых художественных задач. С одной стороны, это роман феноменологический, построенный на дешифровке многослойного сознания героя; с другой стороны — роман авантюрный, воспроизводящий фактуру смутного исторического времени» [Житенев 2011]. Е. Вежлян отмечает проявление «феноменологичности» в характере авторского зрения: «Так образуется особое “феноменологическое письмо”, чей акцент – не на событие как таковое <...>, а поиск зрительных метафор самости, метафор, позволяющих выразить и утвердить себя в качестве созерцаемого тела, поиск, подчиненный лишь логике взгляда и зрительной (фотографической) памяти» [Вежлян 2018: 304]. О «феноменологическом взоре» писателя пишет в своей книге А. Белых: «Странствующая душа его, *anima*, всюду проникая феноменологическим взором, обладает интенцией о бытии, подлинном или неподлинном, перед угрозой всесильного “ничто”» [Белых 2015: 130].

ему посвященной, можно выделить три проблемно-тематические «ветви»: *интертекстуальность, мифологичность, метафоричность.*

Несмотря на то, что интертекстуальность – это основа поэтики Н. Кононова, его авторское «я» никуда не уходит. Напротив, через «чужое слово» писатель осмысливает собственный опыт.

Работ, посвященных интертексту в прозе Н. Кононова, достаточно много. О межтекстовых связях в рассказе «Трехчастный сиблинг», вошедшим в «Саратов», пишет С.В. Свиридов. Исследователь отмечает, что в рассказе есть узнаваемые цитаты из текстов А.С. Пушкина и О.Э. Мандельштама, но «все они в той или иной мере модифицированы либо «обыграны» принимающим контекстом» [Свиридов 2018: 573].

Текстовые связи могут реализоваться не только через очевидные цитаты, но и эпитафии. В статье «Странно безобразные образы “Магического бестиария” Н. Кононова» мы обращаем внимание на то, что эпитафия к книге рассказов восходит к неточной цитате из «Апологии Гвильгельму, аббату монастыря святого Теодорика» Бернарда Клервовского [Скрябина 2012: 67]. Н. Кононов намеренно искажает исходный текст, чтобы подчинить его своему творческому замыслу.

В совместной работе, посвященной роману «Фланёр», М.А. Дмитриевская и И.О. Дементьев анализируют эпитафию, который отсылает к самоэпитафии римского императора Публия Элия Траяна Адриана. Исследователи пишут, что в эпитафии содержится система центральных оппозиций романа: «душа – тела», «покой – движение», «жизнь – смерть» [Дмитриевская, Дементьев 2013: 58]. В другой статье, посвященной «Фланёру», в качестве претекстов романа Н. Кононова М.А. Дмитриевская называет «Войну и мир» Л.Н. Толстого и «Европейское воспитание» Романа Гари [Дмитриевская 2018: 519, 522]. Интересна статья Л. Мальцева о «польском литературном коде» в «Фланёре». Исследователь отмечает неочевидную связь произведения Н. Кононова с поэмами А. Мицкевича – «Пан Тадеуш» и «Дзяды» [Мальцев 2017: 342].

Подобные литературные параллели не кажутся спекулятивными. Александр Белых в эссе «Феноменологический синематограф» пишет, что роман Н. Кононова в свою «орбиту» вовлек тексты самых разных авторов – «от античных до современных» [Белых 2018: 606]. Схожую мысль высказывает критик Игорь Гулин: «Фланёр» – это «текст, постоянно напоминающий о своей связи с традицией – от античности до вершин европейского модернизма» [Гулин 2018: 354]. Это можно сказать не только о романе «Фланёр», но и о всей прозе Н. Кононова.

О влиянии европейских модернистов (Пруста, Рильке, Музиля) на поэтику Н. Кононова пишут Виктор Іванів (В.Г. Иванов) [Іванів 2018: 477] и Д. Авдеев [Авдеев 2018: 221]. При этом критики отмечают самобытность стиля Н. Кононова, который нельзя назвать подражательным («узнаваемое письмо с особой кононовской маркировкой») [Іванів 2018: 477]. По мнению Д. Авдеева, важное отличие стиля Н. Кононова от «прустовского метода» – это интерес героя-повествователя не к «ретроспекции», а «интроспекции», т.е. к самонаблюдению [Авдеев 2018: 221]. Французский литературовед и переводчик Элен Анри отрицает прямую связь прозы Н. Кононова с произведениями М. Пруста. По ее мнению, «Пруст не совсем подходит – он слишком социален, недостаточно психологичен». Элен Анри считает, что проза Н. Кононова (особенно «Нежный театр», который имеет черты романа-воспитания) вписывается в русскую модернистскую традицию [Анри 2018: 768]. О влиянии русской литературы на прозу Н. Кононова пишет и О. Лебедушкина. По мнению критика, в романе «Парад» есть прямые отсылки к «Мертвым душам» Н.В. Гоголя и «Дару» В.В. Набокова [Лебедушкина 2015: 54, 55].

Кроме интертекстуальности, следует отметить нарочитую мифологичность поэтики Н. Кононова. Художественный мир писателя насыщен образами-символами с мифологическими коннотациями, ставшими «призмой, через которую воспринимаются и оцениваются действующие лица» [Левушкина, Курошина 2008: 72]. По словам А.А. Житенева, «Кононов строит

новую онтологию субъектности», в основе которой лежат «два библейский сюжета – изгнание из рая и конец света» [Житенев 2012: 51]. Евгения Свитнева пишет о мифологизации смерти в романе «Похороны кузнечика» Н. Кононова. «Древо Смерти <...> разветвляется здесь не только на привычные отношения смерть-как-утрата или смерть-как-физический факт, но и пускает побеги более сложных сцеплений: смерть как мифологема, смерть как мистерия, смерть как переход» [Свитнева 2018: 46]. О «смертельной метаморфозе», как главном сюжете Н. Кононова, говорит и М. Золотонос [Золотонос 2018: 12].

Третьей важной особенностью поэтики Н. Кононова является метафоричность. М. Золотонос пишет, что метафора у Н. Кононова – это «не просто выразительное средство, а сама плоть поэтического мышления» [Золотонос 2018: 12]. Т.Г. Кучина рассматривает оптические метафоры в повествовательной структуре романов «Похороны кузнечика» и «Нежный театр». Исследовательница отмечает, что «одной из важнейших таких метафор становится уподобление жизни фильму или воображаемой фотосессии» [Кучина 2018: 279].

В этом же ряду важно упомянуть и об исследованиях, изучающих отдельные концепты и культурные коды [в художественном мире Н. Кононова Темирова 2015; Дмитриевская, Дегтяренко 2016]. Особо отметим работу Е. Унгурияновой, выявившей противоречивый характер отношений между концептами «душа» и «тело» в прозе Н. Кононова: «С концептом “Тело” в текстах Н. Кононова связано все, что соотносится с бытовой, материальной жизнью героев. Помимо описания телесности и плотской любви, сюда примыкают также описания приготовления пищи, денежных отношений, предметов бытового обихода и под. В отличие от концепта “Тело”, выраженного в тексте эксплицитно, концепт “Душа” выражен имплицитно. Присутствие в текстах Н. Кононова определенных лексических, культурных, религиозных знаков, позволяют читателю домыслить наличие данного концепта» [Унгуриянова 2022а: 7].

Заметим, что границу между тремя проблемно-тематическими «ветвями» (интертекстуальностью, мифологичностью и метафоричностью) провести сложно. Все три ветви тесно переплетены и составляют уникальность поэтики Н. Кононова.

При всем многообразии тем, уже затронутых в работах, посвященных Н. Кононову, заметно отсутствие попыток системно осмыслить его концепцию человека и ее отражение в прозе писателя. *Новизна* нашего диссертационного исследования состоит в комплексном исследовании персонажей малой прозы Н. Кононова с учетом их сюжетных функций, особенностей создания портрета, оценочного регистра повествования. Обосновать именно эти аспекты исследования и прояснить словарь терминов поможет обращение к истории вопроса.

В теории литературы параллельно используется несколько терминов, связанных с субъектной сферой текста: герой, персонаж, характер; их пересечения и различия являются предметом длительной научной дискуссии.

В традиционном понимании персонаж – это действующее лицо художественного произведения. Термин «персонаж» имеет латинское происхождение: первоначально словом «persona» обозначали театральную маску<sup>13</sup>, позже, в результате сложного метонимического переноса (маска – актер – действующее лицо), – изображенное в произведении лицо. Об эволюции понятия «персонаж» пишет Л.Я. Гинзбург: «Пока персонаж был маской <...> он состоял из набора однонаправленных признаков, иногда даже – из одного признака-свойства. По мере того, как персонаж становится многомерным, составляющие его элементы оказываются разнонаправленными и потому особенно нуждающимися в доминантах, в преобладании неких свойств, страсти, идеи» [Гинзбург 1979: 90]. Литературный персонаж – не просто субъект действия, носитель определенного характера, а сложный, многомерный художественный образ.

---

<sup>13</sup> В словаре И.Х. Дворецкого: persona 1) маска, личина (театральная), 2) театральная роль, характер, 3) житейская роль, положение, функции, 3) личность, лицо [Дворецкий 1976: 756].

Персонажами могут становиться не только образы людей, но и животных, неодушевленных предметов, стихий и т.д. Даже если персонаж не имеет человеческого облика, он воспринимается как подобие человека. Как отмечает С.А. Мартьянова, «основу персонажа составляет духовный опыт автора, автор и персонаж соотносятся между собой наподобие подлежащего и сказуемого, как бытие-в-себе и раскрывающая его ипостась» [Мартьянова 2014: 30]. Персонаж, будучи одним из элементов субъектной структуры произведения, является формой проявления авторского сознания.

В англоязычном литературоведении термину «персонаж» соответствует понятие Character (характер): «Characters are the persons represented in a dramatic or narrative work...» [Abrams 1999: 32]; «Character, a personage in a narrative or dramatic work...» [Baldick 2001: 37]. В русском литературоведении термин «характер» имеет другое значение. Характер – это «внутренняя логика самораскрытия персонажа в тексте» [Фаустов 2008: 286], т.е. склад личности персонажа, образуемый индивидуальными своеобразными и типологическими чертами и проявляющийся в поведении и отношении к действительности. С.Г. Бочаров пишет, что понятия «характер» и «персонаж» соотносятся как «сущность» и «форма» художественной личности [Бочаров 1962: 316]. Л.В. Чернец отмечает, что не все персонажи наделены характерами. Например, персонаж может быть двойником или эпизодическим действующим лицом, выполняющим только сюжетную функцию [Чернец 2004: 200].

Понятие «персонаж» сопряжено с термином «литературный герой». В большинстве случаев эти номинации взаимозаменяемы, но они все же не тождественны друг другу. В отличие от персонажа (который может быть эпизодическим или даже внесюжетным) герой играет сюжетообразующую роль, он «ценностный центр» произведения [Бахтин 2003: 69].

Особенный статус героя обусловлен исторически. В греческом языке герой – потомок божества, царь или отважный благородный воин [Вейсман 1889: 592]. Герой не только главное действующее лицо эпоса, но и воплощенный образец для подражания [Мелетинский 1983: 294]. В

литературоведении понятие «герой» не до конца утратило первоначальную сверхположительную коннотацию. Даже если литературный герой не совершает подвиг, он может воплощать авторский идеал и восприниматься читателем как образец для подражания. В.Е. Хализев отмечает, что «слово “герой” подчеркивает позитивную роль, яркость, необычность, исключительность изображаемого человека» [Хализев 2002: 197]. О положительном значении понятия «герой» пишет Г.Н. Пospelов: «Слово “герой” неудачно применительно к персонажам, в которых преобладают отрицательные черты» [Пospelов 1988: 189]. Схожую мысль высказывает и Л.В. Чернец: «героем <...> в некоторых контекстах неловко называть того, кто лишен героических черт» [Чернец 2004: 197].

Согласно Б.В. Томашевскому, герой не обязательно должен быть «положительным», он может обладать неприятным и даже отталкивающим характером. Но в отличие от других персонажей герой получает «наиболее острую и яркую эмоциональную окраску <...> это лицо, за которым с наибольшим напряжением и вниманием следит читатель» [Томашевский 1996: 201]. Н.И. Николаев считает, что литературный герой занимает «осевое положение в событии», способность к «активно-ответственным поступкам» выделяет его среди «не-героев» [Николаев 2012: 101]. Т.В. Федосеева отмечает, что герой обладает сложным, многосторонним характером [Федосеева 2011: 32].

Таким образом, герой литературного произведения может быть интерпретирован как: 1) носитель «героического»; 2) основное действующее лицо; 3) персонаж, близкий авторскому идеалу [Малыхина 2013: 12]. Иногда в образе героя сочетаются все перечисленные значения. В любом случае герой обладает особым статусом и выделяется среди других персонажей. Ряд исследователей (в том числе Л.Я. Гинзбург и М.М. Бахтин) не видят существенной разницы в употреблении терминов «персонаж» и «герой» и воспринимают их как синонимы. Мы считаем целесообразным различать термины «герой» и «персонаж».

Персонаж обладает двойственной природой. С одной стороны, он субъект изображаемого действия, с другой, имеет самостоятельную значимость, независимую от сюжета, т.е. наделен индивидуальными чертами, характером. Персонажи вступают в сложные отношения, их соотносительность в сюжете служит одним из выражений идейного содержания произведения.

Сопряжение групп и отдельных персонажей образуют систему. Простейшим элементом этой системы является «оппозиция персонажей» – противопоставленность на основе сюжетного взаимодействия или композиционной соотносительности двух персонажей в их отношении к материальным и духовным ценностям [Зотов 1989: 3].

Л.М. Цилевич отмечает, что «герой может быть определен в тематическом единстве произведения, но могут быть определены и его композиционные функции в реальном развертывании произведения» [Цилевич 1978: 6]. При этом композиционные и сюжетные функции героя нераздельно слиты.

Рассмотрим возможные классификации по композиционным и сюжетным функциям персонажей.

Большинство композиционных классификаций основываются на иерархическом принципе.

Г.Н. Поспелов отмечает, что система персонажей, раскрывая содержание произведения, является частью его композиции. В зависимости от сюжетной роли персонажи могут быть: 1) главными или центральными (обладают выразительными характерами и играют доминирующую роль в сюжете); 2) второстепенными или эпизодическими (способствуют раскрытию образов главных и центральных персонажей, дают толчок сюжетному действию) [Поспелов 1988: 196].

Об иерархическом принципе классификации пишет и В.А. Грехнев: «Первое разграничение, которое тотчас бросается в глаза, – разграничение на персонажей главных и второстепенных» [Грехнев 1997: 129]. При этом

второстепенные занимают подчеркнуто функциональное положение по отношению к главным персонажам.

Л.Д. Польшикова также предлагает классифицировать персонажей по степени их участия в сюжете. В тексте персонажи могут выполнять сюжетообразующую или сюжетодополняющую функцию. При этом к первой категории могут относиться не только главные, но и второстепенные персонажи, которые важны в содержательном плане, т.е. являются носителями идей. Персонажи второй категории не влияют на идейный план произведения, их функция сводится к тому, чтобы дать толчок сюжетному действию или же оттенять те или иные черты центральных персонажей [Польшикова 2008: 164].

А.Б. Есин обращает внимание на то, что иерархический принцип классификации персонажей не может быть универсальным: «Категорию персонажа (главный, второстепенный или эпизодический) можно определять по двум различным параметрам. Первый – степень участия в сюжете и, соответственно, объем текста, который этому персонажу отводится. Второй – степень важности данного персонажа для раскрытия сторон художественного содержания» [Есин 1999: 135].

Е. Фарино разрабатывает классификацию, в которой пытается уйти от иерархического принципа. Исследователь, основываясь на анализе сюжетных моделей, выделяет три типа персонажей: 1) персонажи-объекты; 2) персонажи-изображения; 3) отсутствующие персонажи [Фарино 2004: 106]. Если «персонажи-объекты» имеют статус объектов мира данного произведения, то «персонажи-изображения» даются только как изображение, созданное другими персонажами. «Отсутствующие персонажи» упоминаются, но не вводятся в текст ни как присутствующие объекты, ни как изображения. Их отсутствие нарочито, и этим самым – значимо. Е. Фарино уходит от принципа иерархичности в классификации: по ходу развития сюжета персонажи могут менять статус. Кажется продуктивной мыслью исследователя о необходимости многокомпонентного анализа персонажа, гранями образа которого являются имя, портрет, речь.

Свойство персонажа приобретать разные контекстуальные значения Л.Я. Гинзбург называет «серией последовательных проявлений» [Гинзбург 1979: 89]. В пределах одного текста персонаж обнаруживается в разных формах: упоминание о нем в речах других действующих лиц, повествование о связанных с персонажем событиях, анализ его характера, изображение его переживаний, мыслей и т.д. Л.Я. Гинзбург отмечает: писатель применяет разные методы к изображению персонажей первого плана и персонажей второстепенных, эпизодических. Как правило, второстепенные персонажи по художественной ценности проигрывают центральным. Их характеры очерчены традиционной, схематичней, писатель «отстает от самого себя» [Гинзбург 1979: 71].

В основе классификаций персонажей по сюжетным функциям тоже лежит принцип иерархичности. Главный герой вступает во взаимодействие с другими персонажами, которые «являют собой искусно организованную систему “зеркал”, отражающих его основные душевные стихии» [Грехнев 1997: 129]. М.Ю. Лотман отмечает, что основное отличие героя от второстепенных персонажей заключается в его сюжетной активности. «Герой-действователь» ощущает свою уникальность и либо не совпадает по своей сущности с окружением, либо наделен способностью отделиться от него [Лотман 1998: 230]. «Действователь» ведет себя иначе, чем другие персонажи, он имеет право на особое поведение (безнравственное, героическое, безумное, странное и т.д., но всегда свободное от обязательств) [Лотман 1998: 233]. На содержательном уровне произведения предметом классификации является взаимоотношение «героя-действителя» и персонажей, т.е. их сюжетные функции.

Б.В. Томашевский предлагает рассматривать персонажей как «живых носителей тех или иных мотивов» [Томашевский 1996: 199]. Исследователь определяет мотив через понятие темы: «Путем <...> разложения произведения на тематические части мы, наконец, доходим до частей неразлагаемых, до самых мелких дроблений тематического материала <...>. Тема неразложимой

части произведения называется мотивом» [Томашевский 1996: 182]. Под характеристикой персонажей Б.В. Томашевский понимает систему мотивов, неразрывно связанных с персонажем. Таким образом, герой, «с одной стороны, является средством нанизывания мотивов, с другой – как бы воплощенной и олицетворенной мотивировкой связи мотивов» [Томашевский 1996: 202].

В.Я. Пропп классифицировал персонажей волшебной сказки по сюжетным функциям. В «Морфологии волшебной сказки» он выявил семь основных персонажей (герой, антагонист, ложный герой, вредитель, помощник, отправитель, царевна), каждому из которых соответствует определенный круг действий (набор функций) [Пропп 2001: 73]. Круг действий героя пересекается с кругами действий других персонажей. Таким образом формируется сюжет сказки. Так как круг действий персонажей узок, то и варианты сюжетов ограничены.

Стремление к созданию универсальной классификации персонажей приводит к выявлению архетипов (надэпохальных и интернациональных типов персонажей). Впервые понятие «архетип» применил основатель аналитической психологии К.Г. Юнг. Под «архетипом» он понимал структурные предпосылки образов, существующих в сфере коллективно-бессознательного. К.Г. Юнг выделил мифологические архетипы «матери», «ребенка», «тени», «анимы», «мудрого старика» [Юнг 1996: 211]. Идеи психолога оказали влияние на литературоведов.

Так, Н. Фрай, находясь под впечатлением от теории архетипов К.Г. Юнга, разрабатывает теорию пяти модусов и классифицирует литературные произведения «в соответствии со способностью героя к действию, которая может быть большей, меньшей или приблизительно равной нашей собственной» [Фрай 1987: 232]. Фрай выделяет следующие архетипы героя: 1) герой превосходит других персонажей и их окружение по качеству, он – божество, а рассказ о нем представляет собой миф; 2) герой превышает возможности человека по степени, часто в нарушение законов правдоподобия

(герой легенды, сказания, сказки); 3) герой – вождь, он превосходит других людей по степени, но зависит от земных обстоятельств, герой имеет особый социальный статус, его способности велики, но вполне реальны; 4) герой не превосходит ни других людей, ни собственное окружение; это герой низкого миметического модуса, его место в реалистической прозе, драме; 5) герой ниже человека по силе, уму и принадлежит к ироническому модусу. Н. Фрай, проанализировав произведения разных эпох, приходит к выводу, что центр тяжести европейской литературы неуклонно смещается в нижнюю часть классификации [Фрай 1987: 233].

Е.М. Мелетинский под архетипом понимает сюжетные «первичные элементы», которые, несмотря на множественность вариантов, отличаются исключительным единообразием [Мелетинский 1994: 3]. Первая часть книги «О литературных архетипах» Е.М. Мелетинского посвящена архетипу героя (особое внимание уделяется таким мотивам, как чудесное рождение, детство, инициация, испытание, смерть). Во второй части исследователь рассматривает, как архетип героя трансформируется в русской классической литературе и порождает типы героя-неудачника (Пушкин), героя-трикстера, плута (Гоголь), «подпольного человека», праведника (Достоевский).

В.Е. Хализев, опираясь на исследование Е.М. Мелетинского, выделяет следующие литературные архетипы («сверхтипы»): 1) авантюрно-героический (добивается поставленной цели любой ценой, убежден в собственной исключительности, проявляет свою сущность в борьбе, мечтает о славе); 2) житийно-идиллический (полярный авантюрно-героическому, наследует житийную традицию. Персонажи подобного рода не стремятся к борьбе, пребывают в гармонии с собой и миром, в пору испытаний проявляют стойкость и нравственную чистоту); 3) носитель разорванного сознания (ценностные ориентиры искажены или отсутствуют вовсе, не в состоянии провести грань между добром и злом) [Хализев 2002: 198-204].

Классификации, основанные на выявлении литературных архетипов, как и другие «генерические классификации» (т.е. общие, подходящие для

большинства художественных текстов), можно использовать при анализе любого произведения [Малыхина 2013: 15]. Однако у «генерических классификаций» есть существенный недостаток – они не учитывают уникальность художественной системы. В связи с художественным и стилевым многообразием литературы (нео)модернизма применять «генерические классификации» не продуктивно. Для современной литературы «базовой константой оказывается сам автор, в творчестве которого и складывается индивидуальный комплекс идей, образов и типов героев» [Малыхина 2013: 14].

Проделанный обзор теоретических позиций позволяет уточнить основания нашего исследования. Сравнение разных контекстов использования терминов «герой» и «персонаж» позволяет остановиться на термине «персонаж» как предполагающем большую степень смысловой подвижности, отсутствие оттенка исключительности, внимание к условному характеру литературного образа.

Если герой – это всегда «ценностный центр» и «конкретный предмет» авторского эстетического видения, носитель «основного события» и важной для автора «точки зрения» [Поэтика 2008: 43-45], то понятие «персонаж» – «более широкое, охватывающее собой действующих лиц первого и второго планов, активных и пассивных, постоянных и эпизодических»; важно и то, что персонаж, «в отличие от героя, может только указываться без вовлечения в действие» [Поэтика 2008: 164].

Абсолютно соответствующими логике модернистского текста видятся нам замечания о литературном персонаже, сделанные Е. Фарино: «Говоря “персонаж”, мы и будем иметь в виду <...>: 1) человека или антропоморфное существо в мире произведения; 2) <...> отсутствие или безразличие его референтности, <...>; 3) его смоделированность и его моделирующую функцию» [Фарино 2004: 106].

Нам кажутся продуктивными замечания Л. Гинзбург о том, что персонаж – «не сумма, а система, со своими организующими ее доминантами»

[Гинзбург 1979: 90], что «типология литературных персонажей имеет дело с их структурой и тем самым с формами их поведения» [Гинзбург 1979: 149]; что изображение поведения, в свою очередь, предполагает изображение «управляющих этим поведением ценностей, движущих им противоречий» [Гинзбург 1979: 217]. Существенно важным и объясняющим формулировку темы диссертационного исследования, нам кажется замечание Л. Гинзбург о том, что «литература прежде всего моделирует человека – это и есть искомая реальность» [Гинзбург 1979: 12].

С учетом этих ориентиров сформулируем основные параметры нашего исследования. *Материал* исследования – рассказы и романы Н. Кононова, а также его эссе об искусстве. *Объект* исследования – сборник рассказов «Саратов» (2012). *Предмет* исследования – принципы моделирования персонажей в сборнике рассказов «Саратов» в контексте эстетических представлений писателя.

*Цель* исследования – выявление принципов моделирования персонажей в сборнике рассказов «Саратов» в контексте эстетических представлений писателя. Выбор именно этой книги определяется ее итоговым, обобщающим характером: это наиболее полное, репрезентативное издание малой прозы писателя.

Цель определяет *задачи* работы: 1) охарактеризовать эстетику Н. Кононова, 2) описать круг его антропологических идей, 3) выявить особенности взаимодействия автора и персонажа, 4) разработать типологию персонажей в малой прозе Н. Кононова, 5) описать особенности речевой характеристики персонажей, 6) охарактеризовать закономерности выбора имен и использования антропонимов в раскрытии образов персонажей в малой прозе Н. Кононова.

Набор задач определяет *структуру* работы, включающую Введение, три главы, Заключение и Список использованной литературы.

Поскольку в работе будет идти речь о типологии персонажей, мы будем использовать *сравнительно-сопоставительный метод*; поскольку

реконструкция этой типологии невозможна без учета контекста эстетико-философских взглядов писателя, мы будем прибегать к *культурно-историческому методу*; так как реконструкция художественной логики требует сосредоточения на ее имманентных характеристиках, при работе с текстами мы также будем использовать *описательный метод*. При решении частных задач будут также привлекаться некоторые методики лингвистического анализа текста.

**Теоретическую базу диссертации** составляют работы по теории литературного героя (Л.Я. Гинзбург, А.Б. Есин, Ю.М. Лотман, С.А. Мартынова, Е.М. Мелетинский, Г.Н. Пospelов, Б.В. Томашевский, В.Е. Хализев, Л.В. Чернец, Н. Фрай, В. Шмидт, Е. Фарино, О.М. Фрейденберг), по истории современной русской литературы (Н.В. Ковтун, М.А. Черняк, М.Н. Эпштейн, А.А. Житенев, Е.С. Воробьева, Т.Г. Кучина, М.Н. Липовецкий, М.Н. Золотоносов, М.А. Дмитриовская), по истории и теории языка (Л.В. Миллер, В. Гумбольдт, Е.В. Падучева, В.Н. Топоров, Ю.С. Степанов, Б.А. Успенский, Н.Ю. Шведова).

**Теоретическая значимость исследования** состоит в уточнении понятий «герой» и «персонаж» применительно к модернистской литературе, в уточнении понятий «лиминальный герой» и «трафаретная система персонажей».

**Практическая значимость исследования** определяется возможностью использования его результатов в вузовской практике преподавания современной русской литературы, в спецкурсах по проблеме литературного героя, в дальнейших исследованиях принципов моделирования персонажа в нереалистической прозе, а также в исследованиях поэтики художественной прозы Н. Кононова.

Проведенный в диссертации анализ персонажной системы Н. Кононова позволяет сформулировать следующие **основные положения, выносимые на защиту**:

1. В неомодернистской прозе Н. Кононова персонаж является фокусом, который связывает воедино антропологические идеи, представления о мироустройстве, логику творческого поиска. Моделирование персонажа вписано в широкий контекст эстетических идей. В понимании Н. Кононова заслуживает внимания лишь то искусство, в котором художник «существует в своем жизненном пределе», а творческое усилие является «самоотдачей» и «жертвой». Это позволяет сохранять за искусством значение единственной сферы подлинного бытия. Попытка преодолеть алекситимию культуры и отстоять свое «я» выводит современного художника в пространство «краевого» опыта, которое требует от него «предельных» эстетических решений. Это пространство предполагает обратимость «событийного» и «процессуального» времени, обратимость связей между объектом и субъектом, взаимопереход ценностных оппозиций.
2. Убежденность в том, что настоящее искусство не может обойтись без «ранения», делает для писателя актуальной задачу моделирования эффектов «подлинности». Одним из самых «работающих» инструментов оказывается совмещение в рассказчике статусов наблюдателя и актора, усиленное предметной детализацией контекста. Мир, созданный в прозе, должен казаться осязаемо реальным, и любые маркеры достоверности – от деталей времени до отсылок автофикционального характера – кажутся здесь уместными. Кононов в своей прозе создает мнимую «эгографию» с неопределимыми для читателя дистанциями между текстом и реальностью, между миром прототипов или реальных событий и миром художественным. За «другим» в эстетике писателя закреплена роль проводника к самому себе. Встреча с «истинным» «другим» – это встреча со своей идентичностью. Эта встреча определяет особую логику организации персонажной системы.
3. Универсальной схемой организации персонажей в систему обычно оказывается «трафаретная», в которой все субъекты в том или ином

смысле связаны оппозитивными отношениями, так или иначе со- и противопоставлены. Двойничество оказывается одним из частных случаев реализации этой схемы. В прозе Н. Кононова можно выделить несколько наиболее частотных типов персонажей, которые различаются по своим сюжетным функциям, устойчивым признакам, оценочной модальности. Это душеводители, соблазнитель, жертвы и хищники. Каждый из типов раскрывает какую-то одну коллизию, связанную с самореализацией рассказчика.

4. Душеводители — это персонажи, которые так или иначе помогают рассказчику осознать или принять себя, встреча с которыми имеет поворотное значение для обретения идентичности и для всей последующей жизни. Соблазнитель — персонаж, который, напротив, сбивает рассказчика с пути, предлагая ему иллюзорные блага. Жертвы — воплощение житейской неудачи, нереализованности, непроявленности. Они нелепы, смешны, склонны к обвинению всего и вся в своих злоключениях. Хищники — воплощение злой воли и непреодолимого нарциссизма, заставляющего все в мире измерять своей, часто очень узкой, мерой. Помимо этих основных типов, в малой прозе Кононова достаточно часто используется еще один принцип моделирования персонажа — фарсовая маска. Фарсовая маска предполагает максимальную схематизацию персонажа, его редукцию к какой-то одной знаковой детали, как правило, связанной с образом гротескного тела. Характерной особенностью моделирования персонажей является частое использование бестиальных мотивов, призванных подчеркнуть внеположность персонажа социальному миру; в контексте они могут получать как положительные, так и отрицательные коннотации.
5. Представление о сложности человека, одновременно определяемого множеством социальных контекстов и ролей, обуславливает чрезвычайную подвижность стиливых регистров, мгновенный переход

от книжного к обшечному, от поэтического к обладающему семантикой канцелярита и т.п. «Апории», являющиеся осознанным эстетическим принципом, проявляются и в том, как работают в тексте стилевые маркеры. Но важна не только игра стилевыми полюсами, но и игра полюсами семантического – асемантического; красноречивость и косноязычие персонажей могут переходить друг в друга. Стремление к точности именования и забалтывание не являются абсолютными полюсами. В некоторых контекстах как основной акт коммуникации выступает молчание персонажа: это ситуации признания в любви, немого осуждения, переживания утраты.

6. В прозе Н. Кононова имя персонажа, как и его отсутствие, всегда обладает семантической нагруженностью. Сложность героев, выражающаяся в их включенности в разные социальные связи, сказывается и на том, как используются их имена. Нередки случаи, когда персонаж именуется одновременно несколькими способами и имеет несколько имен (прозваний) с разной семантикой, которые могут находиться в отношениях конфликта или взаимного отрицания. Игра стилевыми и смысловыми регистрами, характеризующая речь персонажей, продолжается, таким образом, и в их парадоксальной «многоименности». Выбор имени героя в некоторых случаях представляет собой пример сложного ассоциативного конструирования, предполагающего семантическое или фонетическое сближение разных имен, ситуативное соотнесение имен из разных языков, выстраивание в один ряд языческих и христианских контекстов и т.д.

Диссертация соответствует **паспорту научной специальности 5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации (6. История русской постсоветской литературы XX-XXI века; 12. Индивидуально-писательское и типологическое выражения жанрово-стилевых особенностей в их историческом развитии; 16. Русские эго-документы в их историческом развитии и взаимодействии с художественной литературой).**

Положения диссертации прошли апробацию на ряде научных конференций:

- 1) Международная научная конференция «Бестиарий в словесности и изобразительном искусстве» (Москва, Российский государственный гуманитарный университет, 23-24 сентября 2011 г.)
- 2) Международная научная конференция «III Новиковские чтения. Функциональная семантика и семиотика знаковых систем». К 80-летию профессора Л.А. Новикова (Москва, Российский университет дружбы народов, 24-26 ноября 2011 г.);
- 3) Международная научная конференция «Коммуникация как предмет междисциплинарных исследований: научные теории и социальная практика» (Калининград, Балтийский федеральный университет имени И. Канта, 17-19 мая 2012 г.);
- 4) Международная научно-практическая конференция «XIV Невские чтения. Коммуникация в условиях глобальной информатизации. Взаимодействие действие содействие». (Невский институт языка и культуры, Санкт-Петербург, 23-28 апреля 2012 г.);
- 5) Научная конференция «RES ET VERBA. Встреча 2. Бестиарий и стихии в словесном и изобразительном искусстве» (Москва, Российский государственный гуманитарный университет, 28-29 сентября 2012 г.);
- 6) Научная конференция «RES ET VERBA. Встреча 3. Риторика бестиарности» (Москва, Российский государственный гуманитарный университет, 27-28 сентября 2013 г.);
- 7) Научная конференция памяти профессора Г.П. Жидкова «Актуальные проблемы современной гуманитаристики» (Калининград, Балтийский федеральный университет имени И. Канта, 1 ноября 2013 г.);
- 8) Международная научная конференция «RES ET VERBA. Встреча 4. Бестиарный код культуры» (Москва, Российский государственный гуманитарный университет, 26-27 сентября 2014 г.);

- 9) Конференция «Анаграммы: семантическое варьирование и текстопорождающие возможности» (Калининград, Балтийский федеральный университет имени И. Канта, 15-16 сентября 2014 г.);
- 10) Международная научная конференция «RES ET VERBA. Встреча 5. Пять чувств: Люди и звери» (Москва, Российский государственный гуманитарный университет, 25-26 сентября 2015 г.);
- 11) Научная конференция «Первые Кононовские чтения» (Калининград, Балтийский федеральный университет имени И. Канта, 4-5 апреля 2013 г.);
- 12) Научная конференция «Вторые Кононовские чтения» (Калининград, Балтийский федеральный университет имени И. Канта, 30–31 марта 2018 г.).

# Глава 1. Эстетика и художественная антропология Н. Кононова

## 1.1. Эстетика Н. Кононова<sup>14</sup>

В современной литературной практике стремление писателя выстраивать внутренний диалог не с литераторами, а с представителями других искусств – не редкость. Общим местом в этом случае оказывается представление о кризисе идей, кризисе форм, который надо компенсировать приобщением к другим сферам креативности. Другой характерной тенденцией оказывается многовариантность авторского самораскрытия, предполагающая, в частности, обращение к саморефлективным формам – к эссеистике и критике, которые часто находятся в отношениях взаимодополнительности с художественной прозой и поэзией.

Книги Н. Кононова «Критика цвета» (2007, 2021) и «Степень трепета» (2022) можно рассматривать как пример наложения этих закономерностей. В этих книгах, за редкими исключениями, практически нет текстов о писателях, и они очевидным образом могут рассматриваться как опыт самообоснования, создания резонансного пространства.

Е. Вежлян, комментируя в рецензии на «Критику цвета» основания критики Кононова, справедливо отмечает: «Зрение выступает у Кононова как единственная форма обладания “вещностью вещи” и вместе с тем – как инстанция, которая дает начальные “различения”, необходимые для появления прорастающего вещью слова. <...> Зрение, взгляд в рамках такого письма наделяется смыслопорождающей функцией и тождественно знанию» [Вежлян 2012]. Ф. Кондратенко в предисловии к «Степени трепета» указывает на специфическую интенциональность этой прозы, в которой «экфрастическая» структура служит задаче сопротивления времени: «Видят все, тогда как “зреть”

---

<sup>14</sup> В этом разделе мы используем материалы нашей работы: Скрябина А.В., Житенев А.А. Эстетика Н. Кононова // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. — 2024. — Вып 3. - С. 33-41.

способны только некоторые. <...> Отсюда ключевая для Николая Кононова идея зыбкой, но требовательной, поскольку она одна способна противостоять социальному бесформию и материальному хаосу, “аполлонической драматургии”» [Кондратенко 2022: 14].

В рамках этого раздела мы постараемся реконструировать принципы этой «аполлонической драматургии» и охарактеризовать основные положения эстетики Н. Кононова.

Точкой отсчета оказывается мысль о неизбежности самоопределения художника в историческом контексте, самосоотнесение с которым является условием обретения своего «я»: «Художник, хочет он того или нет, всегда обслуживает время, ему никогда не удастся замкнуться от его социальной инверсии, какой бы способ существования он ни выбирал <...> Социальное время просачивается через любые прорехи вещества, так как оно – отверсто» [Кононов 2022: 190]. Особый интерес представляют практики «жизневыдерживания» (слово Г. Айги), сохранения себя в ситуации разрушения социальных связей и падения культурных стандартов. В фокусе оказывается «человек живущий, постоянно находящийся перед лицом небытия, свидетель и участник разрушения ценностных механизмов, человек, вопреки всему неотделимый от мыслящей субстанции» [Кононов 2022: 396].

«Осуществление в своем жизненном пределе» [Кононов 2022: 393] оказывается очень продуктивным, поскольку позволяет задать вещам их истинные масштабы и тем самым изменить поле культуры: «Художник возводит в степень наше неаналитическое зрение, <...> и вот теперь мы способны укрупнить смыслы собственного существования, задать неразрешимые вопросы и так же достоверно ответить на них» [Кононов 2022: 84]. Но работа художника состоит не только в «укрупнении смыслов», но и в проявлении «недоступного»: «Этический язык художника глубок и переусложнен, потому что каждый раз он должен выразить незримое, недоступное обычному взору» [Кононов 2022: 85].

Это «незримое» иногда требует совершенно нового языка, в связи с чем заходит речь о конфликте с имеющимися средствами выражения и сложившимися представлениями о тематизме искусства. Если «художника не устраивает сам язык реального мира», его «алфавит» [Кононов 2022: 293], он неизбежно стремится к разработке «новой лексики самовыражения», предполагающей неведомую ранее «сгармонизированную выразительность» [Кононов 2022: 375]. Экзистенциальная природа творчества определяет возможность появления «новой лексики» не только у профессиональных, но и у наивных художников, в работах которых вдруг начинает звучать «глубинный язык всеохватной тоски, мирового голода и уже победившего повсеместного исторического абсурда» [Кононов 2022: 334].

Непостижимость такого «словообразования» обуславливает появление алхимических метафор. Живописуя, художник «всегда порождает свою единственную суверенную истину, как алхимик почти неразличимого, полупрозрачного <...> гомункула» [Кононов 2022: 140]; его сосредоточенная работа – «это такая невозможная алхимия, <...> в результате которой из мешанины мертвых элементов рождается <...> образ собственного сердечного жара, невоплотимый никакими иными средствами, кроме искусства» [Кононов 2022: 236]. Серьезность творчества, всегда предполагающего всецелую вовлеченность авторского «я», обуславливает использование «температурных» ассоциаций для обозначения силы эстетического воздействия, заставляет говорить о «высоком эстетическом калении» [Кононов 2022: 292], об «особенном огне, не имеющем абриса и колорита» [Кононов 2022: 54].

«Огненность» художественного высказывания определяется стойким представлением о том, что искусство – это единственная сфера подлинного, не имитированного бытия. Во многих работах Кононова звучит мысль о том, что дурновкусие настолько саморазоблачительно, что даже не требует комментария, а «классификация фальсификаций» [Кононов 2022: 297]. может представлять интерес только как игра. Искусство, невозможное вне глубокой

затронутости художника, трактуется исключительно в терминах «траты» – как «самоотдача», «вычитание», «жертва»: «Жертва, каковой является акт творчества, осуществляемый художником или сочинителем, должна быть достоверной, иначе ничего почувствовать нам не удастся. Спектр же этих чувствований велик, а качество их, модус, могущий попасть в любую зону на шкале от сострадания до омерзения, не важен. Главное – наличие жертвы, “достоверный градус произведения”» [Кононов 2022: 204-205].

В любом виде искусства «создатель транслирует свой трепет» [Кононов 2022: 204]. «Трепет» – еще одно оценочное слово-маркер, связанное со значимостью творческого результата. Продуктивное время может быть «плодоносным и трепетным» [Кононов 2022: 380]; многослойность высказывания создает «свечение и трепет изысканных планов» [Кононов 2022: 381]; проникая внутрь вещей, художник обнажает «влажный, трепетный кодекс изображаемого объекта» [Кононов 2022: 57]; образы натурщиков обладают «свехзначительностью <...> трепетного плотского покоя» [Кононов 2022: 80] и т.д. Именно «трепет» делает в искусстве зримой саморастрату и жертвенность.

«Трепетный» мастер всегда уязвим. Скрытая или очевидная уязвимость может обнаружить себя в провокационной теме, интонационном срыве, сложной фактуре переживания. Это сложно конфигурированная система связей. Художник «будто бы <...> все время говорит нам, что внутри него <...> заключена некая многомерная <...> колючая фигура <...> чья геометрия – суть <...> оппозиции его трудного эстетического выбора и болезненные модальности его психической жизни» [Кононов 2022: 139-140]. Это «платоновское тело» индивидуальной психической формулы вызывает смятение реципиента, который оказывается выведен из области комфорта, сбит с толку, травмирован воспринятым.

Одним из характерных, но далеко не единственных признаков «трепетности» оказывается сбивчивая, пересыпанная ошибками или некстати переусложненная речь: «Высказанное затрудненной речью обретает

многократную убедительную силу <...> Потому что язык в дикции заикающегося обретает неодолимую силу ясности и сам становится волей к пониманию» [Кононов 2022: 220]. Тот или иной «изъясн» оказывается почти неизменным спутником «предельного», аффективно заряженного высказывания: «Для самого беззаветного понимания нам в других нужен изъясн – ну, примерно такой, как немота: ведь мы должны, не имея языка, каким-то образом одолеть ее, чтобы объясниться» [Кононов 2022: 219].

Интерференция состояний, способная производить столь сильные эффекты, описывается Кононовым на латыни, в контексте одновременно и медицинской, и философской: «Но совершенно очевиден мне был и детский страх всемогущего, неожиданно наступающего *singultus*'a<sup>15</sup>, делающий нас, собирающихся о чем-то важном повествовать, смешными и беззащитными. Этот эффект сложно обрисовать в независимых терминах <...>, но то, что художник “подставляется”, было для меня несомненным, и это сразу вызывало эстетическую заинтересованность в его будто бы вычурном письме, <...> ведь известно, что именно в рассеянности и слабости заключена множественная сила искусства» [Кононов 2022: 219].

«*Вычурность*» – еще одно, наряду с «трепетом», слово, фиксирующее исключительность творческого усилия. Контекстуально эпитет «вычурный» прилагается к очень широкому кругу явлений, как правило, с определенным сдвигом значения. Кононов пишет о «вычурности художнического жеста» [Кононов 2007: 233], о «вычурном, но необходимом смысле» [Кононов 2007: 146]; о «показательном вычурном опыте» [Кононов 2007: 264]; о «нашей истерии и вычурности» [Кононов 2007: 271], подмечает, что «вычурное слово» «гальванизированный» в пушкинском тексте дано курсивом [Кононов 2007: 268].

В контексте рассуждений писателя вычурность парадоксальным образом соотносена с искренностью. Если «*вычурность*» – характеристика предельной

---

<sup>15</sup> В примечании к цитируемому фрагменту следует авторское пояснение: «*Singultus* – рыдание, всхлипывание, икота (лат.).»

эстетической формы, то «искренность» – характеристика предельного самораскрытия субъекта. «Искренность» – это «то, без чего искусство невозможно» [Кононов 2022: 220], и Кононов пишет о «поисках открытой, нервирующей зрителя искренности» [Кононов 2022: 314], об «аутентичности искусства, о его аналитической силе и искренности» [Кононов 2022: 335], о «жесткой сумме искренности и самодостаточности» [Кононов 2022: 425] и т.д.

«Вычурность»-«искренность», в свою очередь, соотнесены с поиском творческой аутентичности, стратегий совмещения пережитого и выраженного. Вариант, который самому писателю кажется наиболее интригующим, связан с мгновенностью творческого жеста: «Манера точного письма <...> precipitato<sup>16</sup>: <...> попасть в “узел” с первого раза <...>. Выхватить психическую доминанту всей натурной видимости, свести зрелище к единому символу, к замкнутой арабеске. Быть абсолютно достоверным при всей беглости и мнимой случайности» [Кононов 2022: 228].

«Мгновенность» обнаруживает нацеленность искусства на постановку «неразрешимых» задач. Как отмечает Кононов, «искусство, наделенное силой аппроксимаций, могущее переформулировать попытку в разрешение, безоглядно бросается на штурм любых, даже самых возвышенных проблем, лишь только обнаруживая их очертания, хотя бы как условия и необходимость существования в зримом и слышимом мире» [Кононов 2022: 122]. Эта «неразрешимость» обуславливает присутствие в любой творческой практике «парадоксов» и «апорий». Многие такие «апории» применительно к изобразительному искусству Кононов характеризует.

«Апория» «сюжетна», она делает зримым сложный путь к предъявленному художником результату. Говоря о колористических решениях в живописи Андрея Пахомова, Кононов отмечает, что «глубокие <...> “керамические” колориты складывают особый “словарь горения”, наделяя изображенные торсы-куросы персонифицированной психической историей

---

<sup>16</sup> В примечании к цитируемому фрагменту: «Букв. торопливый, необдуманый (итал.); муз. очень быстрый (о темпе)».

<...>, которую можно созерцать, лишь постоянно углубляясь, и разгадывать как таинственную апорию» [Кононов 2022: 88]. Этот тезис варьируется и в рассуждениях об античной глиптике: «Хорошо известны классические образчики камнерезного искусства античности. Тела и лики, скрупулезные и одновременно динамичные, словно есть тайная, не растрачиваемая со временем энергия, волнуют нас как апории философов, для разрешения которых недостаточно сосредоточенности и усидчивости» [Кононов 2022: 69]. «Парадокс, апория, лемма» [Кононов 2022: 38] стимулируют реципиента, понуждают его смотреть внимательнее, рассуждать тоньше.

*Парадокс* – «плодоносный, переусложненный и глубокий» [Кононов 2022: 218]– рассматривается как опознавательная черта сложной и серьезной творческой практики. «Флуктуации» между полюсами эстетического переживания – одно из проявлений подлинности. Характерный пример такой парадоксальности – Порфирий Федорин: «Будто он все время комментирует некое <...> “писание” посредством своего <...> письма, одновременно поверхностного, наивного, но при этом удивительно углубленного. Ядовитого, гротескного и каким-то образом при этом распахнутого в благорасположении к созерцателю его трудов. Такой парадокс свойственен сказкам и легендам, где злое и вредоносное оказывается <...> поучительным и душеспасительным» [Кононов 2022: 219]. Парадоксальна коллизия доступности-недоступности объекта в практике модельера Татьяны Парфеновой [Кононов 2022: 62], характер «парадокса, вернее, апории» носит противоречие между внешним и внутренним в работах скульптора Дениса Прасолова [Кононов 2022: 188] и т.д.

Самым «парадоксальным» объектом эстетической рефлексии у Кононова оказывается тело. С точки зрения писателя, в современной культуре тело профанировано, лишено большинства своих ценностных смыслов, а потому нуждается в эстетическом переоткрытии: «Обнаженное человеческое тело очаровывает, влечет, отталкивает, вызывает трепет недоумения или ясное любовное чувство. Как сегодня вернуть ему, растиражированному, лишенному уникальности, смысл однажды даденной страсти и непреходящего памятного

умилениа, без которых человеку невозможно жить? Каким образом разглядеть его еще раз, что необходимо в нем выискать, чтобы снова пережить трепет самоприятия?» [Кононов 2022: 235].

Попытка дать ответы на вопросы: «Каким может быть зрелище на границе видимого? Как транслируется чувственное?» [Кононов 2022: 121] оказывается особенно интересной там, где тело, вопреки традиции, депсихологизировано и обезличено, превращено в самоценную пластическую реальность, требующую радикально новых художественных средств. В работах Кононова наиболее интересным примером рефлексии на эти темы оказываются серии «Торсы» и «Головы» Андрея Пахомова.

Тело – «всегда вневременное и экстатическое» [Кононов 2022: 85] – рассматривается как область столкновения внечеловеческих стихийных сил, определяющих его выразительность и «манкость»: «Андрей Пахомов часто пишет тела, а вернее преувеличенные фрагменты корпуса, как героические пейзажи» [Кононов 2022: 92]; «телесное, изображаемое художником, боримое гравитацией и смертью, является лишь поводом для <...> познания <...> пластических границ и цветовых флуктуаций» [Кононов 2022: 84]. Столь же парадоксально решены у художника и головы, менее всего связанные с логикой портрета; акцент здесь не на психологизме, а на выразительности форм и фактур, позволяющих постигать пластическое целое: «Иногда кажется, что эти укрупненные лица, попавшие в распахнутый <...> зрительный нерв художника, косвенно отсылают зрителя к атрибутике сюрреализма. Якобы такая “ландшафтная” пристальность и всеохватность – когда изгиб брови позволяет провидеть и крутизну невидимого в этом ракурсе затылка. Так в пейзажной живописи в любой точке созерцания может быть прочитан сразу весь ландшафт, как и видимый, но не попавший в поле обзора, так и незримый, закатившийся за дальний холм» [Кононов 2022: 79].

«Всеохватное зрелище» [Кононов 2022: 88] – одно из самых значимых завоеваний нового искусства, старающегося достичь такой глубины проникновения, при котором «зримый человек не увиден, а промыслен»

[Кононов 2022: 196]. Характерным образом этот мотив интеллигентного зрения, способного охватить и явленное, и скрытое, в той или иной форме обнаруживается Кононовым у всех художников, которые ему особенно дороги – у А. Пахомова, Л. Цхэ, Т. Парфеновой.

У Парфеновой подчеркнут интерес к оборотной стороне вещей: «Все предметы натюрмортов Татьяны Парфеновой достоверно имеют иллюзорные тыльные стороны, которые, конечно, не видны. <...> Может быть, потому, что ей удастся произвести тотальное овнешнение не только предметов, <...> но также и всего арсенала, посредством которого она это делает» [Кононов 2022: 38]. У А. Пахомова отмечено стремление к стереоскопичности видения, призванного включить зрителя в изображенный мир: «На любой фрагмент картины хочется посмотреть стереоскопически, заставляя правый и левый глаз фокусироваться попеременно. И это желание создает эффект оптической преувеличенности, такой недостижимой пристальности письма, “обманки”, нервирующей зрителя» [Кононов 2022: 88].

«Пристальность» и «иллюзионизм» проблематизируют как границы внешнего-внутреннего, так и арсенал художественных средств, который позволяет их устанавливать. «Трепет, недоумение, страх и смятение», заключенные в видимом [Кононов 2022: 232], во многом объясняются тем, что художник смог «отважно перемаркировать внешнее и внутреннее», подвергнуть «критике категорию “глубины”» [Кононов 2022: 186]. Комплекс вопросов, связанных с «всеохватным» постижением объекта, у Кононова раскрывается с помощью концепта «(не)прозрачности».

«Прозрачность» – полюс, предполагающий отсутствие или снятие препятствий в постижении объекта. В работах Виталия Пушницкого «опрозрачивание видимого» связывается с изъятием из обыденности объекта созерцания: «Будто целью художника было создание некоего эфемерного слоя, который можно снять, отделить от живописной почвы, как декалькомании, и легко прочесть на просвет» [Кононов 2022: 142]. В графике Андрея Пахомова «опрозрачивание» – способ проявить в телах «токи жизни, особенный

огонь»»: «При созерцании фундаментальных рисунков Андрея Пахомова меня никогда не оставляло ощущение, что в какой-то степени я разглядываю на просвет инталию <...> Пахомов повествует об иллюзии бестенного объема, каковым является видимое им тело, трактует эту видимость как магический поворот» [Кононов 2022: 54].

«Непрозрачность» вещей связана с существованием запретов на проникновение в те или иные области бытия. Но, следуя запрету, можно, тем не менее очертить зоны «непрозрачного». Такая задача усматривается Кононовым в практике Юрия Злотникова: «Будто бы само зрелище, сама неумная натура <...>, посягают на невыразимое основание бытия. <...>. Культура всегда предлагала различные кодировки, чтобы не тревожить эту сакральную зону. <...> Злотников <...> будто носит в самом себе идею некой схлопнутой Книги» [Кононов 2022: 293]. Приближение к языковому, но не словесному бытию отмечается писателем и у других художников. Говоря о Елене Марттиле, он видит в ее творчестве «лексику молчания, <...> поиск новых, невербальных ценностей» [Кононов 2022: 338]; характеризуя работы Порфирия Федорина, связывает их со «поиском невыразимого слова», с устремленностью к пределу, за которым «изображения способны породить речь» [Кононов 2022: 221].

«Прозрачное» и «непрозрачное» могут пересекаться в одном и том же предмете, с чем связано представление о слоистости зримого, о важной роли в его восприятии преломляющих инструментов – «стекло», «линза», «слеза». Кононов пишет о «подвижном, как слеза, оптическом градиенте» [Кононов 2022: 56], «жидком созерцающем взоре» [Кононов 2022: 42], о «маске-линзе», способной «и излучать, и сканировать» [Кононов 2022: 114] и т.п.

С этой оппозицией может быть соотнесена еще одна – цвет / отсутствие цвета. В эссеистике Кононова чаще других комментируются аскетические варианты работы с колерами – «слабый цвет, игра теней» [Кононов 2022: 226], «мертвый колорит “вычитания”» [Кононов 2022: 337], «лексика гризайли» [Кононов 2022: 143], «перемещение высказывания в мир следов» [Кононов

2022: 237] и т.п. Объясняется это тем, что драматургия образа может быть важнее цветового решения. Так в живописи Арсения Блинова «бесцветность» – прямое следствие вовлеченности в «эпицентр» напряжения: «Это своеобразная кардиограмма взрыва, хаос <...>. И не зря доминантный колорит его хостов – черно-белый, потому что прочие пигменты оказываются утесненными характером динамической задачи <...>. В этом есть достоверная правда. Черно-белая» [Кононов 2022: 237]. Однако монохромность – не единственный вариант редукции средств. Иногда художник вводит зрителя в заблуждение, играя на сопряжении приглушенных колеров. Так, у Андрея Пахомова смешение «воска» и «пепла» отражают уязвимость человеческого бытия: «И часто можно наблюдать очевидную драму: как внутреннее телесное горение тела пробивается сквозь сплошной пепельный полог; как податливая скользота этого тона микшируется сухой силой перегоревшего в пепел когда-то цветного вещества» [Кононов 2022: 92].

Стремление к осознанию границ доступного выражению, к освоению аналитического потенциала художественных средств актуализирует проблему саморефлексии. В литературе ее самым ярким примером Кононов полагает Л. Гинзбург: «Именно мысль, думающая самое себя, <...> показанная как изменение изменения, как овеществленное усилие, не могущая уйти <...> в небытие, – постоянный центр ценностного притяжения для Лидии Гинзбург. Жизнь в предельном аналитическом внимании, сгущенном до телесного волнения, проявляемая в постоянном борении с бессмысленным, хаотическим, то есть неживым» [Кононов 2022: 395]. В визуальных искусствах типологически схожая саморефлексивная установка обнаруживается у Дмитрия Маркова: «Оно, зрелище, будто бы смотрит на себя самое и поражает незримо тем, что мы <...> вдруг узрели свое собственное созерцание и таким образом – прозрели, словно промыслили то, над чем размышляли, напрягаясь, недоуменно и трудно. <...> Именно зреть зрение – достижение фотографа, его шаг за границу эстетизма» [Кононов 2022: 200].

Стремление *«зреть зрение»* и *«мыслить мысль»* предполагает не только высокую аналитическую культуру, но и выраженное волевое начало. Внимание следует направить, творческий поиск организовать, работу довести до завершения. Волевая энергия и одержимость поиском связаны у Кононова с концептом «ловитва», включенным в широкую сеть «охотничьих» ассоциаций. Говоря о черновиках О. Мандельштама, писатель «уподобляет логику стихотворения хищной ловитве, когда во всем главенствует ловчий инстинкт» [Кононов 2022: 205]; характеризуя работу рисовальщика Л. Цхэ, он видит в его «быстром штрихе» «мгновенный аркан, набрасываемый на оптическую добычу» [Кононов 2022: 193]; отмечая, что «почти все образы Дениса Прасолова можно толковать как трофеи», подчеркивает: «Эмоция скульптора – полное владение вещью, как добычей в ловитве» [Кононов 2022: 189].

«Ловитва» обращена к тому, что ускользает, не дается, сопротивляется схватыванию. Характерным образом наиболее эстетически заряженными оказываются состояния перехода, в которых «время либо кончилось, либо не наступило» [Кононов 2022: 200]. Как отмечает Кононов, «фигуранты Леонида Цхэ схвачены им, при всей их несводимости к какой-то одной модальности, в состоянии визуальной неопределенности, в промежуточном действии, в эмоциональной неясности» [Кононов 2022: 195]; характеризуя автопортрет Ильи Овсянникова, он усматривает в его фигуре возможность и стасиса, и движения: «Сможет ли он вообще сдвинуться с места <...> ? И загадочная прелесть этого изображения, его манкость и нерв, тем сильнее, что вопрос этот так и остается без ответа» [Кононов 2022: 223]. В фотоработах Дмитрия Маркова «айфон выступает как ловчий сачок, рампетка, набрасываемая на самое летучее качество персонажей – скорбь, угрюмство» [Кононов 2022: 201]. Но «ловитва» может и не закончиться – и тогда «манера письма, физическое усилие <...> пребывают магией, энергией вечного завершения» [Кононов 2022: 215].

Художник как обладатель образа-«трофея» попадает в совершенно особую сферу «чудесного понимания» [Кононов 2022: 237], которая в

эссеистике Кононова описывается как «осененность». Это некое сверхзнание, полученное как награда за творческую самоотдачу. Его непредзаданность и интуитивная природа позволяют видеть в нем «откровение»: «все объяснения художественных открытий приходят потом, когда мы каким-то непонятным образом удостоверяемся в том, что имеем дело с откровением, с тем, что культура именуется осенением, то есть вхождением под сень» [Кононов 2022: 83]. Это пребывание под сенью раскрепощает художника, наделяет его сознанием некоей миссии, мотивирует к дальнейшей работе: «Художник разворачивает историю своей веры в собственный мир: это череда эпизодов-откровений; он безбоязненно показывает нам, как он был осенен, как уверовал в собственное искусство» [Кононов 2022: 220].

«Осененность» всегда связана с обретением своего собственного языка, но в то же время – с выходом в пространство всеобщности, в котором художник обретает способность к отражению универсального опыта. Этот этап в эстетике Кононова связан с проявлением параллелей между живописным и лирическим. Рассуждая об Андрее Пахомове, писатель усматривает в его телах-«пейзажах» «обобщенную беспредметность»: «Его изображения обнаженных тел напоминают мне лирические пьесы, пронзительно внятные, <...> будто сочинены они на неизменном вневротическом языке, сглаживающем противоречия жанров в лексику обобщенной чувственной беспредметности» [Кононов 2022: 82]. Близкие выводы Кононов делает, обобщая наблюдения над работами Алексея Пахомова, «лирическое» в которых связывается с воспроизводством «теперь»: «Бытие <...> он словно бы выражает глаголом настоящего времени, но времени особенного, постоянно совершаемого, которое существует лишь в становлении. Именно в таком временном ресурсе обитают стихи, именно это время не позволяет им оказаться в прошлом, пройти, скатиться, исчезнуть. Этот подразумеваемый невидимый пантеон, <...> есть сам язык, лучшая из всех возможных гармоничных конструкций» [Кононов 2022: 118].

Таким образом, при всем внимании к визуальной культуре, при всех претензиях к языку мерой интерпретации зримого у Кононова все же остается словесное искусство.

## **1.2. Концепция человека в эссеистике Н. Кононова**

Представление о герое и способах его раскрытия, о событиях, которые с ним могут произойти, о логике построения сюжета в прозе Н. Кононова определяются осознанием глубинных сдвигов в понимании человека, продиктованных исторической реальностью XX века. Наиболее отчетливо о «новом человеке» заходит речь в публикациях, посвященных прозе Л. Гинзбург, сумевшей, с точки зрения Н. Кононова, не только найти форму для выражения личного опыта, но и предложить новую концептуальную рамку для изображения человека в литературе.

«Новый человек», созданный советской реальностью, но отраженный и осмысленный, и то отчасти, только литературой самиздата, – это фрустрированный и замкнутый интеллигент, маргинализированный и пораженный в правах; его свобода ограничена не только логикой социальных условностей, но и скудным бытом, зависимостью от случайного заработка, страхом потери лица: «Лидия Гинзбург показала, как многоярусная психическая архитектура человека заземлена бытом, скреплена бытовыми связями <...>. И человек, строящий из них свой характер, не в силах осмыслить ныне даже единичного обстоятельства своей жизни <...>. Со всей отчетливостью в эссе “Обсуждение стихов” и “Собрание” она показала, как именно эта примета тоталитаризма уничтожила человеческий характер, подменила его суммой рефлексов, автоматических реакций на элементарные обстоятельства жизни, обрекла великому терпению и молчанию, которые оказались для их носителя куда более разрушительными, чем все войны и революции» [Кононов 2022: 396-397].

Примечательно, что из всего массива эссеистической прозы Л. Гинзбург Кононов называет прежде всего эссе, посвященные реконструкции советских социальных ритуалов, проявляющих расхождение реальной и заявленной целей, и анализу логики поведения человека в таких событиях. «Обсуждение стихов» (1962) – эссе, в котором описание «проработки» А. Кушнера и В. Сосноры в писательском кругу выявляет, что созданные в 1930-е клише социальной стигматизации – написано «непонятно», «сложно», «помещански» – в 1960-е уже не работают, а попытка их использовать вызывает вопрос о мотивах диспутантов.

По Л. Гинзбург, эта ситуация помогает понять, что давняя ставка властей на слепую лояльность в ущерб профессионализму себя не оправдала: «От гуманитарных деятельностей хотели отнюдь не их существа, но совсем другого. И соответственно поручали их людям, приспособленным к другому и <...> потому полностью равнодушным к выполняемому. Это непреложный закон, ибо способные непременно внесли бы в дело нежелательную заинтересованность по существу. <...> Так бездарность стала фактом огромного <...> общественного значения. <...> Усилия удержаться <...> – это непрерывное зло и обман, от больших преступлений до малых бессовестностей» [Гинзбург 1991: 144]. Комбинация «бездарности, невежества и предательства» [Гинзбург 1991: 138] на годы стала условием карьерного роста, но не сохранения занятых позиций, и в этом заключается драма всех «проработчиков».

Комментарием к этой драме оказывается эссе «Совещание» (1974), в котором Л. Гинзбург строит модель человеческого поведения в условиях идеологических ограничений и создает типологию советских функционеров – «власть имевших, власть имущих и только еще желающих иметь» [Гинзбург 1991: 182]. Ключевая идея Л. Гинзбург – идея многоуровневости социального человека, предполагающая различные векторы детерминации на разных «этажах» его «я»: «Очень разные по характеру люди выполняют сходные исторические функции. Переменная соотношенность исторических функций,

личных свойств, ситуаций – устойчивых и преходящих – определяет общественное поведение человека» [Гинзбург 1991: 188].

«Переменная соотнесенность» позволяет выявлять противоречивость и даже алогизм «общественного поведения», но ее «переменный» характер сам по себе не случаен. Определяющую роль в самоидентификации «я» и выработке модели поведения играет «функция»; именно она делает зримыми «управляющие механизмы»; и ритуальный характер собрания, на котором обсуждаются второстепенные вопросы, – яркий пример «механического» поведения: «Когда люди действуют механически – без двигателей эмоций и интересов – пружины обнажаются до предела. Собрание сплошь посвящено подмененным темам, то есть предназначенным замещать <...> подлинные <...>. Подмененные темы <...> создают видимость деятельности, что собравшимся практически нужно, и видимость высказываний, разумных, даже либеральных и благородных» [Гинзбург 1991: 180].

Стоит отметить, что, упоминая об эссе Гинзбург, Кононов заметно смещает акценты: у писательницы в центре внимания «*другие*» и их функции, у Кононова – авторское «я», их интерпретирующее и оценивающее. Интерес сдвигается с реконструкции логики «общественного поведения» к осмыслению логики нонконформистского бытия, которое понимается как круговая оборона: «Человек живущий, постоянно находящийся перед лицом небытия, свидетель и участник разрушения ценностных механизмов, человек, вопреки всему неотделимый от мыслящей субстанции, – вот персонаж Лидии Гинзбург. При полной анонимности, сродни кафкианской, борьба его с деструкцией мира <...> – сюжетообразующий стержень этой прозы, оправдание опыта, его претворение» [Кононов 2022: 396].

«Претворение» – способ найти форму для отражения «заизвесткованной психики», преодолеть «свое существование в коммунальной ячейке», состояться, выйдя за рамки прозябания в «невзрослеющем подростково-жестокоем времени» [Кононов 2022: 397]. Примечательно, что эта «борьба с деструкцией» у Л. Гинзбург видится типологической параллелью к работе М.

Пруста. «Параллелизм» – в «лирическом» модусе, «останавливающем» время и делающим изолированный факт предметом длительного созерцания; различия – в том, что у Пруста целью поиска оказывается «эмоция», а у Гинзбург – «мысль»: «В предельном аналитическом внимании, сгущенном до эротического волнения, проявляется постоянное борение с бессмысленным, хаотическим, то есть неживым» [Кононов 2022: 399]. Это «борение» связано с еще одной важной проблемой – «алекситимией».

У Н. Кононова «алекситимия», обозначающая состояние, в котором «отсутствуют слова для выражения эмоций, то есть эмоции становятся неразличимы» [Кононов 2007: 255], трактуется как важная и очень тревожная примета современной культуры, прямо связанная с представлением о человеке: опыт, для которого не находится слов, не становится фактом самосознания, не закрепляется в культуре.

В этом смысле алекситимия – это полюс, противостоящий витальности: «Ведь любовь и ненависть не оппозиции, хотя и противостоят друг другу, – они принадлежат витальному, а им положена иная противоположность – тотальное равнодушие <...>. Дальше – изгнание страдания и аффекта, психическая и биологическая тишина. Новое искусство оттого и становится все более и более конфликтным и откровенно раздражающим, что художник чувствует совсем новые, несоциальные опасности – и для себя самого, и для Других. Это глубокий внутренняя страх перед фальшивым Я, которое закрыто для аффективных решений <...> Проблема личности, личины и ее воплощения, специфического поименования всегда стоит перед художником» [Кононов 2007: 21].

Тем самым позднесоветское «общественное бытие» с его редукцией социальных реакций и постсоветская спутанность чувств, для которых не находится имен, совпадают в том, что и то, и другое – угроза для личностного бытия. В связи с этим одной из самых актуальных задач литературы оказывается поиск имен для новых психологических реалий. И вот писатель «своей частной практикой» тщится преодолеть тотальную алекситимию новейшей культуры, «хочет вернуть ей слова, необходимые для наречения

чувств» [Кононов 2022: 430]. Стремление к решению этой задачи выводит его в область «краевого», лиминального опыта, для которого в культуре еще нет готовых слов.

Лиминальность как эстетический вектор творчества Н. Кононова в общих чертах уже был охарактеризован ранее: «Его текстом управляет механизм эпифании, внезапного расширения и переустройства сенситивного опыта. Невозможность состояться без чувственных откровений – одна из важнейших идей кононовского творчества. Опыт, который привлекает Кононова-прозаика и Кононова-поэта, связан с ситуацией нарушения экзистенциального баланса, с попаданием в область влекущего, ужасающего, отвратительного. Лиминальность бытия раскрывается здесь в предельности переживания, которая открывает субъекту и новые грани жизни, и скрытые стороны его самого. Артикуляция эмоций и чувственных переживаний выступает условием самопознания и самореализации» [Житенев 2020: 201]. Обращение к эссеистике Н. Конова помогает развить и уточнить эти общие наблюдения.

Лиминальность в работах Н. Кононова об искусстве характеризуется несколькими, как правило, сопряженными параметрами: 1) особым характером времени, которое, протекая, при этом не исчезает, 2) условностью статуса субъекта действия, который может переходить от наблюдателя к объекту наблюдения, 3) обратимостью любых смысловых и ценностных полюсов.

Концентрированное время переживания, которое не делится на сегменты и потому не начинается и не заканчивается, в упоминавшихся ранее работах о Л. Гинзбург названо «лирическим»: «Само внимание Пруста к объекту эротично по своей природе; оно волнует нас почти телесной длительностью. И это гиперболизированное, сугубо стиховое качество. <...> Но не сверкают ли по ходу осмысления сущего выпуклые стекла лирического бинокля, своевольно укрупняющего <...> субъективно-частное, личное? Не примета ли это лирики?» [Кононов 2022: 399].

Мысль о «стеклах лирического бинокля» варьируется и в работах, никак не связанных с литературой, – например, в эссе о фотографe В. Луцкусе, где противопоставляются *«процессуальное»* и *«событийное»*: «Что запечатлел фотограф? Случай в навсегда минувшем настоящем? Проявление абсолютного качества прошлого? Совершенно ясно, что это зрелище, осуществившееся таким образом для нас, не может быть низведено к этим двум стадиям. Оно – между. Оно – кочует. <...> Слияние Прошедшего (однажды случившегося) и Прошлого (проходящего постоянно) – безмерно» [Кононов 2007: 245].

С большой настойчивостью в разных контекстах раскрывается и мысль об обратимости позиций наблюдателя и наблюдаемого, которая маркирует наивысшую степень их сближения. Об этом, в частности, заходит речь при характеристике графических работ П. Швецова: «И вот на наших глазах эта новая линейность разграфляется вспышками рисунков-событий, чье особенное “безвременное время” успевает отвердеть, уравниваться со временем нашего созерцания <...>. Будто изображения взирают на нас со всей территории листа с той же силой, как и мы на них» [Кононов 2007: 188]. Тот же тезис звучит в характеристике работ гравера А. Скворцова: «Он оставляет в нашем созерцании только чистый субстрат зрелища, уравненного с самим зрящим. Как счастье. Будто все смотрит на нас столь же пронизательно и благорасположенно, как и мы, ничего не выделяя в безмерной оболочке мира» [Кононов 2007: 10].

В эссе о волжских ландшафтах тезис об обратимости наблюдателя и наблюдаемого связан с идеей тотального пронизания рассматриваемого предмета, с зрением как медиумом, помогающим преодолеть границу между субъектом и объектом: «Но главная проблема в созерцании моих родных территорий состоит в том, что они не могут быть подвергнуты рассечению на планы <...>. Они будто всегда доступны взору – сразу, целиком, и еще с изнанки, и еще с *той* стороны. <...> Зрелище неотделимо от зрящего, и его всеобъемлющая сфера, стремясь все время замкнуться на дне сетчатки, раскрывается больше и больше, тревожа своей всепроникающей силой сердце,

словно любовная память» [Кононов 2007: 7-8]. «Лиминальный» характер переживания подчеркнут указанием на «головокружение» зрителя, на «коловращение и рассечение планов» [Кононов 2007: 7].

Возможность «понимать не проицая, а облекая в смыслы, делаясь тем, с помощью чего понимаешь» [Кононов 2007: 7], в эссе Кононова связывается с метафорой ленты Мебиуса, образ которой появляется, в частности, в рассуждениях об особенностях визуального кода А. Сокурова: «Кинокартины или “светокартины” Сокурова вбираются *открытым* зрением. Это зрение *сразу* сосредоточено на всей поверхности видимого именно в данный “постоянно совершающийся” момент. Зрение “схватывает” странное моментальное время, не имеющее начала и конца, но равное умопостижению перемены видимого нами и зрящее нас. Это похоже на движение по ленте Мебиуса, где перегиб не может быть обнаружен, так как он в любом месте» [Кононов 2007: 181-182]. В этом пассаже совпадают мысль об особом «лирическом», «постоянно совершающемся», времени и мысль об обратимости зримого и зрящего.

Образ ленты Мебиуса появляется и в контексте, где речь заходит о совпадении или взаимопереходе смысловых и ценностных полюсов: «Жизнь есть лента Мебиуса, она все время переворачивается, все время создает складки, она не линейна: что было прекрасным и мерно текущим, легко может стать ужасным и экстатическим» [Золотоносов, Кононов 2002: 114]. Этот образ появляется у Кононова и в других контекстах, всякий раз маркируя ситуацию перехода одного качества в другое. В частности, он появляется при характеристике работ П. Рачуйко, меняющего тональность своих работ с «банальной и выпренной на таинственную и недоуменную»: «Особенность полотна Пасмура Рачуйко заключается том, что <...> каждый раз косвенная речь пересказа достигает некой точки переворота, чтобы низвергнуться в неясные подозрения, как муха с ленты Мебиуса в зоне перегиба» [Кононов 2022: 209]. Об обмане ожиданий в связи со «сгибом» ленты идет речь при характеристике стихов И. Померанцева: «Если попытаться <...> выстроить ход

лирической истории Игоря Померанцева, то, как кажется мне, в новой книге он совершает некий переворот вокруг оси и склеивает стиховую ленту подобно Мебиусу, обманув читателя, <...> незаметно оказавшись на стороне классического стиха» [Кононов 2022: 416-417].

Лента Мебиуса как образ в контексте рассуждений Н. Кононова позволяет снять апорию хаотического и упорядоченного, поскольку, полагает писатель, осознание совпадения оппозиций помогает выстраивать новые порядки. Об этом заходит речь в книге «З/К или Вивисекция», где Кононов говорит об опыте столкновения с хаосом как откровении, изменившем его писательские принципы: «Как будто бы я был около мировых пружин. Я как будто бы вдруг все понял, увидел, как Менделеев – свою таблицу. И все оказалось связанным абсурдным, прекрасным, жалким и отвратительным одновременно» [Золотоносов, Кононов 2002: 29]. Приведение хаоса в «таблицу» усматривается им и у других: «Мне порой кажется, что Виталий Пушкицкий лелеет в себе безмерную библиотеку искренних воспоминаний, а лучше сказать – стройную таблицу памятных фильтров, на которых оттиснулись его взволнованные впечатления» [Кононов 2022: 309]. «Стройная таблица» по своему значению близка к другой модели формальной упорядоченности – алфавиту, еще одному значимому автометаописательному образу: «Злотников <...> будто носит в самом себе идею некой схлопнутой Книги, написанной на единственно верном языке с помощью единственного достоверного алфавита» [Кононов 2022: 239].

«Алфавит» / «таблица» соотнесены с идеей конечного ряда возможностей, все элементы которого связаны системными отношениями и служат задаче описания сложного целого. Это целое у Н. Кононова – «сложная эмоциональная сумма», «что-то очень важное и необходимое, специфическое, чего жаждешь и на что надеешься» [Кононов 2007: 107]. Ее аналитическое разъятие требует сосредоточенности и открытости новому эмоциональному опыту, каким бы он ни был: «Стать взволнованным, как водная гладь, покрыться складками, увеличить свою чувствующую поверхность,

усложниться до со-чувствия. “И внял я неба содроганье”. Стать внятным, внимающим» [Кононов 2007: 48]. Очевидная пушкинская аллюзия призвана акцентировать идею широкого раздвижения границ восприятия, но в специфически кононовском контексте это раздвижение может быть не только очищающим, но и ранящим, поскольку «культурные следы» могут быть для человека «обременительны», «токсичны, вредны» [Золотоносов, Кононов 2002: 22].

Стремление «найти узел того, что <...> нервирует» [Золотоносов, Кононов 2002: 50] выносит на первый план проблему «другого» – в частности, другого субъекта, который ценен как условие обретения себя самого. Существенно, что «другой» – это не обязательно человек, человек – лишь его наиболее характерный частный случай: «Либи́до и мортидо сливаются, как два анилиновых красителя, и мы не можем, анализируя новые деяния искусств, отличить любовь от ненависти. Мы фиксируем лишь вечное желание отменить разницу между своим Я и Другим. И вот этим Другим у продвинутых творцов может быть что угодно <...>. Но я не смею осуждать, это было бы глупо, я просто фиксирую и вопрошаю» [Кононов 2007: 21].

Ценность этого «другого» в системе координат, выстраиваемых Кононовым, состоит, однако, не в диалоге, а в возврате к архаической и забытой ситуации «всевозможности», которая соотносится с ранним детством, когда никаких предлагаемых культурой оппозиций, включая оппозицию гендеров, еще не существовало. Об этом заходит речь в кононовской характеристике П. Сезанна: «Значит, Сезанн знал о том, что за идентичность надо бороться <...>. Неужели он понимал, что есть возврат на архаическую стадию нашего существа, глубоко вовнутрь и вниз, в несусветные детские довербальные глубины? <...> Туда, где мы только-только начинали видеть и понимать себя – сами по себе на основе простых неукротимых витальных инстинктов? Как мы любим? За что нам нравятся другие лица? Их лица. За то, что там есть наша древность, наше архаическое прошлое, когда нас не было

как Нас, когда все могло повернуться и пойти по другому пути. Лучшему» [Кононов 2007: 22].

«Связность, смыкающая *другого* и я посредством травмы» [Кононов 2007: 55], определяет особый характер центрального события в кононовском повествовании. В разрабатываемой писателем модели прозы им оказывается «экстаз» или «эксцесс»: «Неэкстатическое искусство <...> рисует мир, лишенный эксцесса. Но куда же он денется из сознания европейца, говорящего на языке сетований? Куда он перейдет и где взорвется? Ответ ясен – в него самого и им самим» [Кононов 2007: 256].

«Экстаз» / «эксцесс» – событие, выводящее человека из состояния равновесия, связанное с переосмыслением им своих бытийных оснований, самых общих параметров бытия. Выход за собственные границы в эссеистике Н. Кононова связывается с телесными разрывами и проколами, с нарушением цельности в том, что писатель называет «*психейным телом*» («психейной сферой») или «*серафическим телом*» («серафической поверхностью»). Оба обозначения оксюморонны: они наделяют признаками телесности душевное («психейное», «серафическое»). Значения этих определений близки, но между ними можно отметить и различия.

Определение «серафическое» соотносится с представлением об идеале, эстетическом чуде. Это некий вектор совершенства, к которому можно только стремиться. В таком регистре эпитет появляется в статье о Н. Парфеновой: «Наряды от Парфеновой представляются мне мало подходящими для дефиле. Тленное тело, заключенное в них, оказывается слишком говорящим, чересчур значимым, соматически чудесным. Они как мысль, вскормленная сама собою. Как измышление серафического тела, возвращенное им же» [Кононов 2007: 63]. В контексте размышлений о теле романтического денди, слово «серафический» соотносится с закрытостью для понимания, фигурой вопроса: «Какова была серафическая “поверхность” его телесности, на которой были вытатуированы тогдашние малопредставимые сейчас нормы? Можно ли

дешифровать эти тату в культурологических категориях? Тело ведь может быть рассмотрено как текст» [Кононов 2007: 33].

Эпитет «психейное» в контексте, как правило, связывается с душой-«психеей» как своего рода «телом», умопостижимым образом самого себя. Практически всегда о «психейном теле» заходит речь в контексте разрывов, проколов, ран. Об опасности «разрыва психейной сферы» упоминается в статье о живописи Н. де Сталь [Кононов 2007: 256]; про «могучий психический импульс, сравнимый с эксцессом, проламывающим психейную сферу человека», идет речь в статье об автопортрете А. Пахомова [Кононов 2007: 114].

«Психейное тело» упоминается в работе о В. Духовлинове в контексте размышлений о доступных современному художнику способах самоанализа: «Будто бы мы застали его за <...> разглядыванием на своем разоблаченном бледном “психейном теле” родинок, родимых пятен и следов от прошлых фрейдистских ссадин и ушибов. <...> И вот <...> он впускает нас во внутренние покои своей сердечной травматической технологии, которая, как и у любого человека, состоит из злой любви и нелепых пристрастий» [Кононов 2007: 70]. При характеристике метода П. Филонова упоминается об опыте самосохранения в катастрофическом времени: «Филоновский атомарный психоз выглядит уютно. <...> Просто он будто бы знает заранее об атомной бомбе, о всесокрушающем взрыве <...> И вот он штопает разрывы в своем психейном теле <...>. И суть этого действия одна – желание излечиться. <...> Тематизировать, оставить в живых, измельчить и укоренить. Как зерно» [Кононов 2007: 235-236]. Последняя мысль кажется особенно важной, поскольку выявляет связь между «экстазом» / «эксцессом» и нарушением внутренней цельности человеческого «я».

Внутренняя готовность даже «психейный» мир мыслить по аналогии с миром тела обуславливает особое внимание Н. Кононова к разным аспектам телесности и формам ее отражения в культуре. В созданной писателем системе координат практически все грани человеческого опыта раскрываются через

опыт тела. Так, характеризуя романтический сплин, Кононов говорит не о рождении «нового человека», но о появлении «нового тела»: «Высокая скука, эстетизирующая Онегина, насыщает и возвышает его жизнь, коннотирует новую телесность» [Кононов 2007: 33]. Характерно, что даже связь человека и мира осмысливается с помощью образа «*эпидермиса*», кожи.

Об «эпидермисе» как связующем и разделяющем пространстве заходит речь в эссе о Н. Зубаревой: «Плетение выступает как выраженная метафора взаимоотношенности человека и бытия. <...> Это иллюзия любовного чувства, когда мы, возжелав оболочку, думаем о том, что она равна сокрытому под нею. Прозрачная паутина эпидермиса не обманывает насчет внутреннего лада возлюбленного объекта» [Кононов 2007: 98]. То же отмеченное слово появляется и в работе о В. Духовлинове: «Он ведь тоже пишет Книгу Мертвых <...>. Тайные главы ее посвящены тварности и благодати, невозможности покаяния, мукам и травмам. Есть там и зашифрованные страницы, посвященные эротизму, географии прикосновений к эпидерме, начертательной геометрии выпуклостей, разрезов и швов» [Кононов 2007: 72].

Упоминание о «геометрии выпуклостей» акцентирует идею осязательного опыта. «Эпидермис» у Кононова – не просто кожа, но, как и зрение, – медиум, инструмент. Закономерно, что в рассуждениях писателя зрение и осязание оказываются взаимообратимы, и одно нередко расшифровывается через другое. Типичный пример этого хода можно найти в рассуждениях о гравюрах А. Скворцова: «Ведь то, что нам любезно, можно почти понюхать или поцеловать, ну, по меньшей мере коснуться своим собственным телом, самым восприимчивым его участком. Оком или подушечкой указательного пальца. Таким образом тело оказывается равным зрению, его истовым апологетом» [Кононов 2007: 8].

Зрящее касание соотносимо с метафорой хищного зрения, «прилипающего» к своему объекту. Таким качеством, по Кононову, обладает зрение Ф. Кондратенко: «Живописуя классические питерские красоты, художник предстает не <...> очарованным наблюдателем, присоединившимся

к бесконечному континууму уже восхищенных, а неким “первозрителем”, на мгновение выбросившим из своих недр мышцу липкого зрения, как хамелеон ловчий жгут языка» [Кононов 2007: 131].

Результат, который позволяет достичь сосредоточенное зрение-касание, не исчерпывается тем, что можно назвать познанием или проницанием объекта. Избыток чувственного знания, увиденный в особом «нескончаемом» лирическом времени, изымает объект из течения времени, а значит, помогает увидеть его бессмертным: «Ведь то, на что мы взираем, не может <...> умереть, банально закончиться. Это уравнение всегда меня волновало. Ее или его, изображенных, нет и в помине, но во мне, видящем их, нет их завершения» [Кононов 2007: 38].

В то же время, в соответствии с кононовским тяготением к исследованию апорий, это максимальное приближение к объекту и даже вступление в него может обернуться и его утратой: «Со всей уверенностью о новой эстетике Филиппа Кондратенко можно сказать, что *видеть* для него означает постоянно *лишаться* видимого. Будто холст – это место глубокого внутреннего смятения, где орфическое желание видеть и обладать символизируется в безвозвратную потерю» [Кононов 2007: 140].

Бесконечное приближение оказывается одним из лейтмотивов кононовской эссеистики. Разговор о «лимитах» возникает в самой разной связи, неизменно подчеркивая ограниченность человека и его притязаний. Чувствительность к непереступаемым, отодвигающимся границам рассматривается как примета большого творческого дара, как, например, у П. Швецова: «Будто в каждом его листе заключено недоступное, но ясное сообщение, <...> и мы можем его, это сообщение, понять и многократно повторить как афоризм. Но афоризм особенного рода – <...> наделенный качеством ожидаемого, данного нам в ближайшем, но постоянно отступающем времени» [Кононов 2007: 189].

Как отмечает Н. Кононов в диалогах с М. Золотоносовым, «личность построена на противоречиях, и, постоянно различая их в себе, можно увидеть

и мир вокруг нас как сумму конфликтов» [Золотонос, Кононов 2002: 171]. Одно из таких фундаментальных противоречий связано с конфликтом и одновременно взаимной обращенностью «я» и «другого». Этот конфликт наиболее рельефно проступает в соотнесении полов как наиболее существенных бытийных «лимитов».

В эссеистике Кононова соотнесение идеи «предела», пола как «неполноты», утраты райского состояния, вступления в смертное «кишение» связано с описанием впечатлений от Капеллы Бранкаччи: «Мне кажется, сновидец Юнга высказал идею пола как неполноты, “вечной тревожности” мужчины в ответ на “вечную женственность” <...>. И в нем загудел ужас: если ты убежишь этой тревоги, все в тебе будет навсегда потеряно. Ибо ты незавершен и неконечен. <...> Сколь много ангелов над нами, столь же велик или мал промежуток, отделяющий нас от стен Эдема. Не найдется человек, которому бы не снился <...> подобный сон. Он привиделся математикам, высказавшим идею предела, limit’а и “бесконечно малой величины”» [Кононов 2007: 49-50].

Шанс на возвращение в рай связан с откатом к «доэдипальной» фазе становления личности с ее условностью любых пределов, и одним из наиболее «манких» инструментов здесь оказывается искусство: «С чем связан пристальный, даже патологический интерес <...> к искусству в нашем сознании? <...> Что это – следы раннего травматического открытия нашей тотальной неполноты, проистекающей из разделения на два пола <...>? Неужели именно этот <...> незаживающий стигмат позволяет иначе понять наши взрослые притязания на самоидентификацию при помощи искусств?» [Кононов 2007: 19-20]. В контексте рассуждений Кононова этот вопрос носит очевидно риторический характер.

Но не всякое искусство способно решить задачу восстановления утраченной «андрогинной» целостности. В фокусе интереса писателя – прежде всего те творческие практики, которые связаны с проблематизацией оппозиций культуры, с вовлеченностью в «лиминальное» пространство, с

усложнением языка эмоций, поскольку «существование – это выразительность в сполохах алчбы, ревности, смирения, мести, желания, безразличия или экстаза» [Кононов 2007: 136].

Импульсивность, *«сполох»* – важная примета подлинного, и одним из самых значимых ее проявлений оказывается «эротизация» искусства, акцентирование чувственности. Как полагает Кононов, это универсальная черта современной культуры, которая в равной мере характеризует и арт-пространство, и литературу: «Изменился образ тела, тело стало очень открытым в переносном смысле. Все телесное стало очень коитальным. Коитус всех победил. Манкость стала очень дерзкой, иначе она не действует. Провокация – доминирующий мотив культуры. Ведь в культуре нет ничего запретного. Отвратительное и прекрасное слились. И в этом главное изменение» [Кононов 2007: 100].

Вариантами реализации «манкого» в искусстве оказываются *«воллюст»*, *«гальванизованность»*, *«фосфоресцирование»*. Все эти слова в языке Н. Кононова именуют различные проявления чувственности «Воллюст» – страстное зрение, «особое смазывающее вещество художества, наделяющее автоматические скучные фрикции зрительного луча визионера радостью первообретения» [Кононов 2007: 82], «гальванизованность» оказывается другим именем для завороченности, а «фосфоресцирование» [Кононов 2007: 83] – для зримого обнаружения желания. Обретая новые смыслы в эссеистике писателя, эти слова проникают и в его художественную прозу, становятся средствами характеристики «нового тела». Это тело раскрепощенное и гармонизирующее человека: «Тело не для вуайеристского подглядывания или философического созерцания, а для веселого свободного наслаждения. Новое тело, дарящее новому зрителю компромисс и нежность» [Кононов 2007: 41]. О том, какие компромиссы здесь предполагаются, рассказывается в сюжетике художественной прозы писателя.

\*\*\*

Подведем итоги двух экскурсов и попробуем сжато сформулировать основные выводы.

В понимании Н. Кононова заслуживает внимания лишь то искусство, в котором художник «существует в своем жизненном пределе», а творческое усилие является «самоотдачей» и «жертвой». Именно это позволяет сохранять за искусством значение единственной сферы подлинного, не имитированного бытия. Оно помогает сохранять меру вещей, называть вещи своими именами. «Вычурность» – характеристика предельной эстетической формы, «искренность» – характеристика предельного самораскрытия субъекта. В своем единстве они нацелены обретение аутентичности, совмещения пережитого и выраженного. Условием этого совмещения оказывается стремление к постоянному превосхождению художником собственных возможностей, попытка каждый раз «переформулировать попытку в разрешение». Стремление к ускользающей цели делает любое искусство «искусством аппроксимаций», определяет его пронизанность «апориями» и противоречиями. Их самая очевидная сфера обнаружения – репрезентация тела и телесности, в которых нередко «пристальность» неотделима от «иллюзионизма». Стремление к тотальному пронизанию предмета, к его постижению во всех возможных, в том числе скрытых гранях, заставляет задаваться вопросом о различиях «прозрачного» и «непрозрачного», о пределах доступного выражению. Любой художник, и писатель здесь не составляет исключения, одержим «ловитвой» за ускользающими, не дающимися смыслами. Однако, в соответствии с логикой «апорий», успешность этой «ловитвы» может одновременно означать утрату искомого объекта.

Н. Кононов строит свою концепцию человека, опираясь на опыт советской неподцензурной литературы: точкой отсчета оказывается образ замкнутого, маргинализованного, выстраивающего круговую оборону интеллектуала в чуждом и опасном для него социуме. Социальный мир трактуется как пространство тотально искаженное, противостоять ему может только

рафинированная рефлексия – «мысль мысли» и «зрение зрения», позволяющие поддерживать по отношению к социальной реальности постоянную дистанцию, сохраняя роль «вуайера», «фланера». Попытка преодолеть «алекситимию» культуры и отстоять свое «я» выводит современного художника в опасное пространство лиминального, «краевого» опыта, которое требует от него «предельных» и, возможно, эстетически провокационных решений. Это пространство предполагает обратимость «событийного» и «процессуального» времени, обратимость связей между объектом и субъектом, взаимопереход ценностных оппозиций. Творческая практика, в частности, практика писателя предстает «лентой Мебиуса», в которой одна сторона неочевидным образом переходит в другую. Задача художника, вступая в область очевидного хаоса, суметь построить, опираясь исключительно на свой опыт, свой чувственный и концептуальный «алфавит». Условием обретения человеком себя оказывается «экстаз» / «эксцесс» – событие, выводящее человека из состояния равновесия, связанное с переосмыслением им своих бытийных оснований, самых общих параметров бытия. В этом событии существенно предельное напряжение всех жизненных сил, максимальная творческая концентрация. Благодаря художественному усилию становится возможен возврат в состояние «всевозможности», в котором пересматриваются навязанные культурой полюса, а у самоочевидной реальности обнаруживаются вероятные и гораздо более привлекательные альтернативы.

## Глава 2. Принципы разделения авторской и персонажной сфер и типология персонажей в малой прозе Н. Кононова

### 2.1. Событие и статус персонажа в художественной реальности «эгографии»

Как указывал Б. Дубин, проблематика литературы «неклассического» XX века, или, в его терминологии, литературы «модерна», неразрывно связана с категорией «другого»: «Главной проблемой модерна, если хотите – его “нервом”, по-моему, была проблема Другого. Другого человека (<...> чужака <...> отверженного <...> больного); другой, невещественной реальности – сна, воспоминания, воображения; другого, сдвинутого и перекрученного языка, способного передавать <...> притягательное и необходимое новое» [Дубин 2005: 65].

При этом статус этого «другого» и его роль в самоосуществлении субъекта могли пониматься очень по-разному. В концепции М. Бахтина, оказавшей огромное воздействие на гуманитарную мысль XX века, «другой» – это смысловая инстанция, призванная субъекту помочь «достроить» самого себя: «*Уже-быть* – значит нуждаться: нуждаться в утверждении извне» [Бахтин 2003: 204]. В концепции Ж. Лакана «другой» – это речь, структурирующая субъекта до и помимо его сознательного контроля: «В свое время мы, характеризуя учение Фрейда, назвали его коперниканским переворотом. <...> Смысл этого открытия неплохо выражает великолепная формула Рембо <...>: “Я – это другой”». [Лакан 2009: 13]. Число философских контекстов, в которых рефлексировались отношения «я» – «другой», можно заметно умножить<sup>17</sup>.

Для продуктивной интерпретации прозы Н. Кононова категория «другого» тоже очень важна, однако роль «другого» как особой инстанции

---

<sup>17</sup> И в этом случае в перечислительном ряду окажутся и М. Бубер, и Ж.-П. Сартр, и Э. Левинас и мн. др. Сознвая широту этого ряда, мы считаем возможным уклониться от детализации всех позиций в нем и ограничиваемся простым перечислением.

смысла у писателя парадоксальна: с одной стороны, в сюжетной организации и в саморефлексии персонажей нередко проскальзывает мысль о самодостаточности и замкнутости всякого «я», но с другой стороны, только «другой» позволяет персонажам впервые обрести себя, осознать свое место в мире, оказаться в пространстве подлинности. Этот парадокс прослеживается на самых разных уровнях организации прозы – от нарративного уровня до уровня художественной модальности, определяющего границы «достоверного».

В прозе Н. Кононова эти границы нередко оказываются подвижны, поскольку отношения «я» – «другой» часто оказываются противоречивыми: иногда «другой» предстает как фикция воображения, и общение с ним приобретает вид автокоммуникации.

Так, в повести «Источник увечий» Н. Кононова нет точного указания на время и место, где живет главный герой. Разумеется, читатель невольно соотносит события в повести с советской и постсоветской действительностью. Однако хронотоп здесь весьма условен. Герой живет в страшное время в страшной стране, где грань между дружбой и предательством, истиной и ложью, добром и злом очень зыбкая. Подобная неопределенность вызывает чувство неудовлетворенности и страха. Создается впечатление, что герой не уверен не только в подлинности окружающего мира, но и даже в собственном существовании. Он оказывается на грани безумия.

Изменение привычного хода вещей, ощущение приближающейся катастрофы приводит к тому, что сознание героя раздваивается. Мир, в котором он вынужден существовать, рушится: «Все, что случилось позже, находится в некоем безоценочном континууме. В смутной выемке, которую невозможно проградировать. Я не могу с этим разобраться» [Кононов 2012: 545]; «Тошнотворными фантомами дыбились тени другого, опустошенного моим отсутствием, обезумевшего от горя города, гнутые эпюры родного, стосковавшегося по мне скудного ландшафта, белые искры лучшего времени года, откуда я навсегда изъят» [Кононов 2012: 551].

Употребление отрицательных и неопределенных конструкций (*в некоем безоценочном континууме, невозможно, не могу*) является одним из приемов, отражающих особенности авторского мировоззрения. У Н. Кононова отрицание зачастую представляет собой непосредственную рефлексию героя в момент высшего душевного напряжения. Герой обречен на страдание, боль и одиночество, он постоянно ощущает собственную неполноценность, опустошенность. Осмысление пустоты как несуществования (*выемка, опустошенный отсутствием, изъят*) отражается в самой семантической структуре лексемы «пустота», в которой доминирующее место занимает сема отрицания. Герой тщетно пытается восстановить утраченную связь с миром, но постоянно терпит неудачу, т. к. страдает раздвоением личности.

В «Источнике увечий» представлена «трафаретная система действующих лиц» [Фрейденберг 1997: 215]: каждый персонаж является двойником другого, а, в конечном счете, все они двойники главного героя. «Трафаретная система» предполагает существование в тексте как минимум трех персонажей, способных на определенном этапе сюжета замещать друг друга. Именно появление третьего действующего лица создает сюжетную коллизию. В повести такую тройцу образуют рассказчик, его мнимый двойник Овечин и девушка Оля. Герой начинает догадываться, что Овечин – одно из проявлений его сущности, только когда влюбляется в девушку. Оле отведена роль спасительницы, именно ей суждено развеять зеркальные чары.

Герой, примерив маску злодея Овечина, дважды предает Олю. Спустя много лет, уже после смерти Оли, герой узнает, что у него есть дочь, удивительным образом похожая на него и на Овечина одновременно: «На меня с гнутаго прямоугольничка посмотрела моя чудесная тень, похожая на Овечина и длинной шеей, и посадкой головы, и испытующим взором, и выбившимся из волны коротких кудрей немного оттопыренным ухом» [Кононов 2012: 555]. Герой и другой, злой двойник Овечин, совмещаются в фотографии, которая принимает на себя функцию кривого зеркала («гнутый прямоугольничек»).

Фотография дочери, которую, как и мать, зовут Оля, убеждает героя в том, что Овечин – плод больной фантазии. Источник увечий – это он сам. Осознав это, герой, чтобы избавиться от пагубного влияния своего злого гения, решает на самоубийство. Страшный Овечин оказался всего лишь отражением в кривом зеркале: *«Овечин! Будь внимателен! Прочитай-ка наоборот это слово! ничевО! Ошибки не считаются, важен смысл!»* [Кононов 2012: 564]. Н. Кононов с помощью языковой игры (фамилия Овечин представляет собой палиндром) раскрывает истинную сущность двойника: Овечин – это не человек, а пустота, «ничего». Героя «спасают», ему не дают умереть после попытки самоубийства. Но это означает, что и Овечин не исчезает, а лишь скрывается на время. Пустота, *ничевО* со временем неизбежно поглотит героя.

Мотив двойничества, предполагающий отражение «я» в «другом», в прозе Н. Кононова нередко связан с ситуацией неотправленного или вымышленного письма. Это можно объяснить тем, что «...письмо обладает поразительно высокой аутентичностью. Требование письменной фиксации возникает при желании удостовериться в сказанном. Написанному больше доверяют» [Болдонова 2009: 123]. Таким образом, когда герой пишет письмо «другому», он прежде всего пытается убедить самого себя в подлинности существования адресата. О самообмане героя читатель, как правило, узнает в конце произведения. И во многом благодаря письму.

В рассказе «Амнезия Анастасии» главный герой очень страдает из-за разрыва со своей любимой девушкой Анастасией. Для того чтобы обрести душевное спокойствие и выйти из тяжелой депрессии, он решает написать письмо Селику, дяде Анастасии, которого никогда прежде не видел.

Несмотря на то что в своем письме герой обращается к Селику, настоящим адресатом является сам герой. «Лечебное письмо было написано, но не отослано, так как никому, кроме меня, не предназначалось» [Кононов 2012: 399]. Таким образом, письмо по сути является дневниковой записью. При написании дневника человек стремится определить границы того

настоящего времени, в котором он живет, и выявить, какое событие стало границей между прежней жизнью и нынешней. При этом период настоящего рассматривается как с рациональной, так и с внерациональной точки зрения – во втором случае человек открывается течению образов, постоянно происходящему «под поверхностью сознания» (А. Прогофф называет это «сумеречным воображением» [Кутузова 2009: 126]). Обратим внимание, что в своем письме герой не только размышляет над событиями своей жизни, но и дает волю своему «сумеречному воображению», т.е. создает модель возможного, но неосуществимого будущего. Это описание жестокой расправы, которую герой хотел бы учинить над семьей Анастасии. Возникает вопрос, почему герой все же пишет не дневник, а письмо? Почему при этом в качестве формального адресата он выбирает именно Селика? И существует ли Селик, или он alter ego героя, т.е. другой?

Селик настолько идеален, загадочен и прекрасен, что герой, никогда не видевший Селика, уподобляет его полубогу. В трудную минуту рассказчик пишет письмо именно Селику – «в Непал, на деревню, в далекую Джомолунгмовку» [Кононов 2012: 395], потому что воспринимает его как высшее, всемогущее, неведомое, но в то же время близкое существо, т.е. с таким же успехом герой мог бы помолиться Богу. При встрече герой убеждается в невероятном сходстве с Селиком. Они похожи не только внешне, характером, но и манерой говорить стихами. Взаимоотношения героя с Селиком организуются как дополнение и патронаж, но при этом они не образуют карнавальную пару и не являются двойниками друг друга.

Письмо героя является организующим центром рассказа. Все события, которые разворачиваются после написания письма, герой небрежно называет «постэпистолярным приложением» [Кононов 2012: 399]. И это «приложение» необходимо герою, чтобы рассказать о дальнейшей судьбе своего «лечебного письма»: «Я долго носил его (письмо) во внутреннем кармане куртки. Словно горчичник. Я его несколько раз перечитывал. Потом оно куда-то подевалось» [Кононов 2012: 399]. Письмо исчезло, чтобы появиться опять: прошло много

лет, «свет для нас переменился», и герой получает необычное письмо от Селика: «Я получил на свой берлинский адрес последнее письмо от него из некоего медучреждения по-английски, где были вкраплены записанные латиницей слова и прибаутки из моего неотправленного древнего лечебного письма. Как оно у него оказалось, мне уже не расскажет никто...» [Кононов 2012: 408]. На этом заканчивается история письма, поэтому герой не видит смысла продолжать повествование. Он опять возвращается в прошлое, время в котором существует герой – цикличное мифологическое время. Селик так свободно цитирует неотправленное письмо, потому что он – вымышленная личность, alter ego героя, т.е. другой. Таким образом, в конце рассказа происходит слияние формального адресата письма с его автором.

В «Источнике увечий» герой-повествователь долгое время не догадывается, что его враг, беспринципный и успешный Овечин, – плод фантазии. Для того чтобы избавиться от своего назойливого и страшного двойника (другого), герой пишет ему гневное письмо. Разумеется, письмо остается неотправленным, потому что герой-повествователь является не только адресантом, но и адресатом. В рассказе «Я и фарго и ботва» герой-повествователь тоскует по своему умершему отцу, с которым в ранней молодости был в сложных отношениях. Герой мысленно воссоздает образ отца и от его имени пишет письма, адресованные себе прошлому – юноше, который когда-то нуждался в любви и поддержке отца. Эти письма призваны примирить его с ранящим и мучительным прошлым.

В дискурсе письма благодаря зафиксированному знаку текст может иметь бесчисленное количество пространственно-временных обращений к адресату. Дискурс письма характеризуется как нечто видимое и осязаемое и не нацелен на немедленный ответ, но «устремлен на множество контекстов будущего и все они отделены временем и расстоянием от того поля, в котором текст был написан» [Болдонова 2009: 120]. Время в произведениях Н. Кононова циклично. Будущее становится настоящим, настоящее – прошлым, а прошлое повторяется в будущем. Герой может отправлять (или даже не

отправлять) письма в прошлое, в будущее, забывать про них, терять и уничтожать. Но эти письма обязательно придут на правильный адрес, поскольку всегда предполагают прозрачность границ между «я» и «другим».

Обратимся к анализу нарративного уровня прозы Н. Кононова в связи с проблематикой «другого». В произведениях Н. Кононова нарратор может быть как диегетическим (т.е. персонифицированным, он является одним из персонажей произведения, принадлежит миру текста, имеет биографию, совершает поступки, которые влияют на ход сюжета), так и экзегетическим (он не входит во внутренний мир текста, проявляет себя только как субъект оценок, иногда в лирических или риторических отступлениях) [Падучева 2010: 203].

В прозе Н. Кононова диегетическое повествование превалирует над другими повествовательными формами. При этом возможны две диегетические модели.

Первая: «Я-повествователь»: рассказчик персонифицирован, но не является центральным персонажем, а занимает положение наблюдателя («вуайера»<sup>18</sup>) (например, повествователь в романе «Парад», рассказах «Гений Евгении», «Воплощение Леонида», «Жертва какао», «Пробуждение офицеров» и т.д.). Между рассказчиком и главным персонажем существует дистанция, что создает ощущение экзегетического повествования, однако перволичная форма позволяет сохранить доверительность повествования. Подобный тип повествования Е.В. Падучева относит к комбинированным нарративным формам: «повествователь то являет собой абстрактную фигуру, не имеющую пространственно-временной определенности, то вдруг оборачивается конкретным лицом...» [Падучева 2010: 203]. Подобный сдвиг нарушает противопоставленность рассказчика и экзегетического повествователя, что

---

<sup>18</sup> «Опасность, смешиваясь с азартом вуайера, обездвиживая, ввинчивалась внутрь меня» [Кононов 2012: 363]; «Я перестану быть соучастником и вуайером...» [Кононов 2012: 447]; «Мне ведь так хотелось лишиться последний эпизод статического статуса, сделать его ущербным, изъять одного из героев из хорошо просматриваемого – за время моего насильственного вуайеризма – поля» [Кононов 2012: 491-492]; «И я ловил себя на том, что мне любопытно смотреть на них, и я засекал в себе вуайериста...» [Кононов 2000: 78].

составляет художественный прием, позволяющий ощутить зыбкость границы между текстовой и внетекстовой реальностью.

Вторая: «Я-персонаж»: рассказчик является главным героем, сюжетным центром повествования. При этом «Я-персонаж» соответствует двум типам нарратора в классификации В. Шмида: 1) нарратору, присутствующему как повествуемое «я» в истории, который применяет точку зрения «теперешнего», т. е. повествующего «я» (романы «Похороны кузнечика», «Нежный театр», «Фланёр», повесть «Источник увечий»); 2) нарратору, который рассказывает о событиях прошлого с точки зрения повествуемого «я» (рассказы «Трехчастный сиблинг», «Как мне жаль», «Гагамахия» и т.д.) [Шмид 2003: 129-130].

По признанию Н. Кононова, диегетическое повествование, при котором один и тот же персонаж выполняет двойную функцию: выступает в тексте одновременно и как нарратор (повествователь), и как актер (действующее лицо), дает больше возможности для игры с читателем. «Я пишу от “первого лица”, потому что мне так легче, я могу тогда более точно “увидеть”, могу подставиться, как в игре, заманить в лабиринт, который возвожу. Потом “первому лицу” больше веры, он смотрит слушателю (читателю) в глаза, как бы говорит – вот я перед тобой, так давай и ты честно меня читай»<sup>19</sup>; «В прозе я бы хотел, чтобы эффект ранения для читателя оставался, иначе тот не будет втянут в историю, которую я ему предлагаю» [Золотоносов, Кононов 2002: 200].

Писатель пытается убедить читателя в том, что его произведения – фрагментарная *автобиография*. Но это не соответствует истине: «я» писателя Н. Кононова ни в коем случае не тождественно литературному «я» повествователя. «История героя – не объективная данность, неизменная в силу завершенности в прошлом, а трансформирующийся объект литературного сюжета, в котором автор узнает и познает себя, свое непрерывно становящееся, но не ставшее “я”» [Кучина 2008: 9].

---

<sup>19</sup> Кононов Н. Письмо А. Скрабиной от 27 февраля 2011. Из личного архива А.В. Скрабиной.

Подобный прием Т.Г. Кучина называет «автофикциональным повествованием»: «Я-повествование соотнесено с автобиографическим контекстом либо создает иллюзию автобиографического равенства автора / героя / повествователя» [Кучина 2008: 5]. О.А. Мельничук, ссылаясь на работу «Роман, я» Ф. Фореста, называет вымышленные автобиографические произведения «эголитературой» [Мельничук 2005: 41]. Французская исследовательница Элен Анри использует термин «мнимая эгография»: «рассказчик “заметает следы” автобиографии, чтобы сконструировать модель жизни “героя нашего времени”» [Анри 2018: 243]. Писатель не столько создает «иллюзию автобиографического равенства» триады автор / герой / повествователь, сколько творит правдоподобную, но вместе с тем далекую от реальной биографии автора, «эгографию» героя-повествователя<sup>20</sup>.

Тем, что проза Н. Кононова неразрывно связана с принципом «эгографии», объясняются особенно напряженные отношения между реальным и вымышленным – или, в терминах писателя, «иллюзорным» и «достоверным». Размышления над параметрами «иллюзорности» и «подлинности» – важный компонент рефлексии и автора и героя над сущностью письма и писательского труда. С одной стороны, писатель настаивает, что «подлинность зрелища не заместится прекрасным неизреченным миражем» [Кононов 2007: 229], пишет о том, что писатель всегда старается «обрести подлинное зрение» [Кононов 2022: 163], а с другой – нередко подчеркивает, что история увидена рассказчиком «как дрожащая пневма галлюцинации», как «мираж» [Кононов 2012: 325, 326], как «полная ирреальность», предполагающая «дефицит достоверности» [Кононов 2012: 447].

---

<sup>20</sup> Что проявляется и в тексте, содержащем отсылки к элементам биографии писателя (в рассказе «Аметисты», например, упоминается о скором переселении аспиранта из «степей» в Ленинград, что с несомненностью прочитывается постоянным читателем Кононова как явный «автобиографический» знак) или его семейным легендам (поясняя роман «Фланер», писатель, как известно, ссылался на то, что использовал при выстраивании некоторых его сюжетных линий «польские» реалии своей семьи – но без детализации и названия имен прототипов), и в «затексте» – например, в позднейших авторских комментариях писателя в социальных сетях, где, размещая старые фото Саратова, он указывает, где происходили (то есть были возможны) те или иные сцены из его романов «Фланер» и «Парад», предлагая читателю «заземлить» вымысел, поместить события текста в конкретные декорации.

В прозе Н. Кононова имя героя-повествователя часто остается неизвестным, даже когда он является главным персонажем. Имя заменяется местоимением «я». В художественном тексте местоимение «я» и имя далеко не эквивалентны. «Личное местоимение в значительной мере утрачивает свою указательную функцию субститута, уже больше не чередуясь с именем собственным, а временно как бы эмансипируется от него, приобретая особого рода автосемантию и становясь аккумулятором всего комплекса душевных переживаний героя» [Сильман 1970: 91].

Об особенном статусе личных местоимений говорил еще В. Гумбольдт: «Представление о чисто грамматическом замещении имени местоимением подменяет в таком случае более глубокую языковую склонность. Изначальным, конечно, является личность самого говорящего, который находится в постоянном непосредственном соприкосновении с природой и не может не противопоставлять последней также и в языке выражение своего „я”» [Гумбольдт 2000: 114]. Как справедливо заметил В.В. Виноградов, «Гумбольдт полагал, что первым актом в развитии языка является осознание личности говорящего, выражаемое местоименными словами» [Виноградов 2001: 267]. Если исходить из этой идеалистической концепции, то можно сказать, что говорящий через свое «я» не только осознает язык, но и создает свой мир, т.е. текст. В произведениях Н. Кононова (поэзии и лирической прозе) местоимение «я» гораздо шире своей грамматической характеристики: читатель воспринимает мир через «я» героя.

О соотношении говорящего («я») и мира в «Логико-философском трактате» Л. Витгенштейн пишет: «Я есть мой мир (Микрокосм.)» [Витгенштейн 1994: 56]. Говорящий уподобляется демиургу, он создает свой мир, который находит отражение в языке. «То, что мир является *моим* миром, обнаруживается в том, что границы *особого* языка (того языка, который мне только и понятен) означают границы *моего* мира» [Витгенштейн 1994: 56]. В рассказе «Розарий» Н. Кононов

практически повторяет мысль Л. Витгенштейна об *особом языке*<sup>21</sup>: «Серая ночная Москва <...> заваливала меня, и я, отставая, остался где-то вдаль, за тридевять земель, со всеми своими проблемами. А тут рядом в машине обитало только мое чистое лингвистическое я. Оно безусловно было мною, но необыкновенным мною, мною не моей жизни, но все-таки моего языка, которым я никогда ни с кем не говорил. Ни с женами, ни тем более с друзьями и всеми остальными» [Кононов 2012: 312].

Герой обречен на одиночество, так как понять его *особый язык* может только он сам. В определенный момент сознание героя раздваивается, и он начинает воспринимать себя как «другого». Поэтому «лингвистическое я» заменяется местоимением третьего лица среднего рода (для еще большего «остранения») «оно». Подобная трансформация необходима, так как «...Его как центр единичной перспективы мировосприятия задает границы мира, само не являясь частью его содержания» [Рикер 1989: 44]. Герою, чтобы стать частью собственного мира, необходимо «остраниться» от «я», задающего границы мира, и увидеть себя, как «Другого». «“Я” идентифицируется лишь в точке контакта с “другим”, с “не-я” – и почти всегда этот контакт у Н. Кононова является телесным» [Кучина 2008: 21].

О взаимобратимости и даже тождественности местоимений «я» и «он» (за которым скрывается «другой») в статье, посвященной роману «Фланер», М.А. Дмитриовская пишет: «Мир и текст творится писателем из EGO. Первый шаг в творении мира – игровое отождествление местоимений EGO и ЕГО/ОН (при переходе с латиницы на кириллицу), то есть местоимений 1 и 3 лица ед. числа» [Дмитриовская 2018: 513]. Далее М.А. Дмитриовская приводит отрывок из романа: «Мне казалось, что, когда *мы* внимаем чему-то *вместе*, – *я лучше понимаю его* – без слов. *Я знаю* в это краткое время – *кто он*. И меня не оставляла уверенность, что и *он знает* – *кто я*. А еще я был уверен в том, что

---

<sup>21</sup>На то, что Н. Кононов хорошо знаком с «Логико-философским трактатом» Витгенштейна, указывает косвенное упоминание работы философа в «Критике цвета». Для создания комического эффекта Н. Кононов сознательно искажает название трактата – «Логико-коммунальный трактат». [Кононов 2007: 128]

этот субстрат уверенности, имеющий плотность и температуру, – *общий для нас*» [Кононов 2011: 47]. М.А. Дмитриовская обращает внимание на то, что «симметричность отношений (*Я знаю, кто он и Он знает, кто я*) сводится к отношению рефлексивности (*я лучше понимаю его → я лучше понимаю его/себя*). Но рефлексия (в двух смыслах – как размышление и как отражение – ср. англ. *to reflect*) ведет и к обратному процессу – дроблению целостного я».

Н. Кононов использует прием «взаимобратности местоимений» и в других произведениях. В рассказе «Тяжелый фильм» герой, мысленно возвращаясь к фронтовому прошлому, говорит о себе в третьем лице: «Весь лабиринт прошлой жизни я теперь обзираю сверху, даже пунктиры своих следов, – уютно и отчужденно, будто кончаю жить <...> Мне, то есть ему, – все трудно. И уж это мне точно известно. Ведь я – это он» [Кононов 2012: 424].

Герой, повествуя о своем прошлом от третьего лица, пытается преодолеть субъективность в осмыслении событий и трактовке мотивов своих поступков и действий других персонажей. Расщепление эго героя порождает множественность миров: мир героя до войны, мир героя во время войны, мир героя после войны.

В рассказе «Гагамахия» герой видит самого себя в незнакомце: «На самом доньшке моего сознания билась предательская богоборческая мысль. Что я – это он, как и он – это я. И я – это просто всё, и оно, это самое всё, – тоже я» [Кононов 2012: 373].

В поэтических текстах местоимение первого лица «я» отождествляется с местоимением второго лица «ты», под которым подразумевается реальный или гипотетический лирический адресат: «С семи, с семи/ Я – твой, я – ты... /Бинты сними/ С моей стопы...» [Кононов 1998: 63]. «Ты, я,/ Я, ты.../ Струя/ Тщеты/ Шипит...» [Кононов 2004: 74]. Подобное отождествление встречается и в прозаических текстах. «До меня вдруг дошло, что “я” стал “ты”, и между ними не было разрыва» [Кононов 2012: 489]. В рассказе «Светотомия» местоимение «ты» обретает несвойственную номинативную функцию: «Тетка маму Тому звал по имени – “Тома”, а тетю Свету – просто “Ты”». «“Тома” и “Ты”

превратились в мегер». «Культурная “Ты” поинтересовалась, не завернуть ли не выгодную покупку» [Кононов 2012: 423].

Н. Ю. Шведова, рассматривая корреляцию личных местоимений в языке, пишет, что «в системе личных местоимений переплетены значения “лицо указуемое” – “лицо указующее”» [Шведова 2005: 416]. При этом местоимение «я» («лицо, указывающее на себя») противостоит другим личным местоимениям, в том числе и местоимениям «ты» и «он», имеющим сему «не я, а другое лицо».

В поэтике Н. Кононова «я» не противостоит местоимению «ты» (или местоимению «он»), личные местоимения единственного числа находятся в сложном взаимодействии, которое назовем «полярностью местоимений». Этот термин принадлежит Э. Бенвенисту. Под полярностью лингвист понимал «собой особый тип противопоставления, не имеющий аналога нигде вне языка. Она [полярность] не означает ни равенства, ни симметрии: «его» занимает всегда трансцендентное положение по отношению к «ты», однако ни один из терминов немислим без другого; они находятся в отношении взаимодополнительности, но по оппозиции «внутренний / внешний», и одновременно в отношении взаимобратимости»<sup>22</sup>. Несмотря на то, что Э. Бенвенист имел в виду только местоимения «я» – «ты» (его интересовал прежде всего акт коммуникации, когда «я» может стать «ты» и наоборот), то же самое мы можем сказать и о других местоимениях («я» – «он»; «он» – «тот») в поэтике Н. Кононова.

В текстах Н. Кононова указательное местоимение «тот» подвергается авторской семантизации. В русском языке местоимение «тот» выполняет «функцию субститута» [Бенвенист 1974: 294], т.е. не только указывает на предмет более отдаленный в пространстве, чем другой подобный (обычно парный), но и замещает какое-либо предшествующее или последующее слово окружающего контекста и соответствует по значению личному местоимению

---

<sup>22</sup> Бенвенист Э. Общая лингвистика/ Под ред. Ю.С. Степанова. М.: Прогресс, 1974. С. 294.

третьего лица «он». В текстах Н. Кононова местоимения «тот» и «он» могут вступать в отношения взаимодополнительности и взаимообратимости.

В романе «Парад» (в главе «Вблизи земляного рыцаря») Лев (центральный герой произведения, все нити повествования так или иначе ведут к его образу) может фигурировать не только как «он», но и подразумеваться под местоимением «тот». Лев = *тот*: «А о чем думал настоящий земляной рыцарь [Павел], крепко держа в толчее Льва, словно *тот* мог выкрутиться из-под его тяжелой ладони и упорхнуть? Может быть, о том, что жить всем трудно» [Кононов 2015: 54]. Лев = *он*: «ему [Льву] показалось, что *тот* [Павел] понял его внутреннюю речь, пока существующую в зоне, где слов нет» [Кононов 2015: 54]. В романе принцип полярности местоимений «тот» – «он» действует только в отношении двух персонажей Льва и Павла, которые являются двойниками, символизирующими противоположные сущности. Лев – воздух, небо («вычурный эльф» [Кононов 2015: 45]), а Павел – землю, воду («земляной рыцарь» [Кононов 2015: 54], «царь водоплавающих» [Кононов 2015: 57]).

В поэтике Кононова ощутима связь местоимения «тот» с образом смерти. В рассказе «Тяжелый фильм» героя арестовывает контрразведка. Во время допроса герой подвергается жестоким пыткам. В помутившемся сознании героя допрос превращается в загробный суд: «На лавке за столом восседал безглазый и безразличный бог. – Раздевайся! – скомандовал *тот*. Это он так сказал сам себе, в прошедшем времени: “Скомандовал Тот”. “Сейчас Тот завесит на весах мое сердце. Ведь все уже кончилось”» [Кононов 2012: 433].

Герой относится к миру живых, поэтому в тексте обозначен местоимением третьего лица «он». Ему противостоит «смершевец», который принадлежит миру мертвых, поэтому в тексте он скрывается за местоимением «тот»<sup>23</sup>, а затем фигурирует под именем «Тот». В египетской мифологии бог

---

<sup>23</sup> Здесь по аналогии с оппозицией «этот свет / мир – тот свет / мир» возникает оппозиция «он – тот».

Тот участвовал в оправдании Осириса и давал приказание о его бальзамировании. Во время загробного суда Тот взвешивал на весах добрые и злые дела каждого человека [Мифы народов мира 1988: 522]. В тексте Кононова бог «безглазый», слепота сближает его с греческой богиней правосудия Фемидой, но в то же время он бог «безразличный», а потому несправедливый и беспощадный.

Образ бога Тота как судьи загробного мира появляется и в других произведениях Кононова. В стихотворении «Это стихотворение легко разгадывается» слово «тот» можно прочитать и как указательное местоимение, и как имя бога: «Из букв / Про смерть, / Там вспух / (так ведь?) / Тот кто / Как бы / В Никто / забыт» [Кононов 2004: 50-51]. В стихотворении «Посвящено А.П.» Кононов использует языковой игровой код. «Но в тот / Предел / не Тод / Глядел, / А ты –/ Сын нив, / Мосты / Спалив» [Кононов 2004: 16-17]. Под словосочетанием «тот предел» подразумевается граница между смертью и жизнью. Местоимение «тот» созвучно слову «Тод». Возможно, здесь отсылка как к немецкому слову Tod «смерть» (в немецком языке это слово мужского рода), так и к египетскому богу Тоту, который связан с темой смерти и загробного мира.

Богу Тоту, согласно воззрениям древних египтян, приписывалось создание счёта и письма: «...бог Тот может рассматриваться не только как “изобретатель” человеческого письма, но и как своего рода прародитель всей концепции начертательного знака вообще. Фиксируемый знак – медиум коммуникации и любого описания мира вещей должен быть отнесен к сфере ответственной деятельности божественного Тота» [Иоффе 2009: 86]. Образ Тота-писца появляется у Кононова в романе «Парад»: «И тот [Павел] с нежнейшим соболезнованием, будто воплотил Левину мысль, вымолвил со смешком о своем тонком, как стилос, члене, что вот – можно его, утопшего в черной пуховке, родимого, Лева, дорогой друг, как сюрприз, употребить – и в красивую подарочную коробочку или в прекрасный пенал запрятать...» [Кононов 2015: 57].

Хотя в тексте слово «тот» употреблено со строчной буквы, благодаря метафоре, в которой фаллос уподобляется стилосу, можно предположить, что здесь скрытая отсылка к богу письменности Тоту.

Итак, Н. Кононов использует прием «взаимобратимости местоимений». Граница между местоимением «я» и местоимениями «он», «ты», «тот», обозначающих «другого», зыбкая, неопределенная. Эта неопределенность отчетливо проявляет важнейшую для прозы писателя коллизию: соотнесение самодостаточного «я» персонажа с «большим» миром, миром «других».

И в рассказах, и в романах писателя можно встретить немало пассажей, в той или иной мере указывающих на «избыточность» «другого» в его «солипсистской» системе координат. Приведем цитату из рассказа «Гагамахия»: «На самом доньшке моего сознания билась предательская богоборческая мысль. Что я – это он, как и он – это я. И я – это просто всё, и оно, это самое всё, – тоже я. Я чувствовал себя диверсантом в глубоком, заряженном смертельной опасностью тылу. За самым алтарем» [Кононов 2012: 373].

И тем не менее даже в этом «полном» и «цельном» мире, где «я» равно «миру», «другой» принципиально важен. За ним закреплена роль проводника к самому себе. Встреча с «истинным», «предназначенным» герою прозы «другим», — это встреча со своей идентичностью. Приведем фрагмент из рассказа «Амнезия Анастасии»: «Я почувствовал свои губы, бритую гладкую щеку, жесткую голову, сильный морской язык. О, это была совсем простая анатомия – кузнечика или стрекозы. Полное соответствие этому поцелую пронзило меня. Я вздрогнул. Я вдруг сам себя обнаружил. Там. Мое прошлое было отрезано. Отсечено. Оно стало смешным [Кононов 2012: 405].

Иногда роль «другого» играет сам герой. Рассказчик обращается к минувшим событиям, переосмысливает их, переживает заново. Граница между прошлым, настоящим и будущим зыбкая, проницаемая. Герой, воспринимая себя как «Другого», «остраняется» от себя прошлого, но в то же

время полного отчуждения не происходит. О самоидентификации героя С.В. Свиридов пишет: «Поскольку “я” и “не-я” являются тождественными и различными, одним и двумя, в мире Кононова устанавливается ситуация несовпадения героя <...> с самим собой» [Свиридов 2015: 52]. Эта «нетождественность» рассказчика самому себе распространяется и на других персонажей.

В повести «Похороны кузнечика» герой рассматривает фотографию юной обнаженной бабушки. Он понимает, что почти ничего не знает об этой красивой молодой женщине. «Эта фотография, эта женщина, что на ней изображена, никак для меня не соотносится со смертью моей бабушки: ведь она, отображенная на прямоугольнике тонкого картона, существует одновременно в трех разных временных слоях, которые, иногда смешиваясь, затягивают и меня в свой небесный оборот – это я сам, сейчас смотрящий на фото и раздумывающий о нем, это моя бабушка, та, чья жизнь со мной уже имеет четкие календарные рубежи, и наконец, ее, женщины с фотографии, невероятный взгляд, втягивающий и всю ее, и меня в какой-то немислимый вихревой столб» [Кононов 2000: 247].

С одной стороны, героя поражает несоответствие образа на фотографии его любимой умершей бабушке. С другой, он ощущает связь времен и в молодой бабушке узнает себя. В романе «Нежный театр» происходит обратная ситуация: герой не может вспомнить лица матери, которую лишился в раннем детстве. У него есть только свадебная фотография родителей. Он всматривается в нечеткое черно-белое изображение матери, но вспомнить выражение ее лица не может. «Но самый тягостный выход из этих страстных медитаций – она с лицом моего отца. Но равная ему лишь в границах тех слов, которые я мог навязать этому зрелищу» [Кононов 2004: 12]. В сознании героя образ умершей матери совмещается с образом «убывшего», уехавшего отца. Герой тяжело переживает двойную утрату, потеря родителей мыслится им как «изгнание из рая», которое приводит к катастрофе, внутреннему опустошению, усталости от жизни и попытке самоубийства.

Трагедия героя Н. Кононова в неспособности определить четкие границы «Я». Герой попадает в круг мучительного узнавания, он постоянно опознает себя в «другом»: «Объекты и фигуры мира тревожат своей недоосуществленностью, они словно готовы свернуться обратно в фокус породившего их “я”» [Свиридов 2015: 53]. Мир (в то числе и другие персонажи) воспринимается героем не как объективная данность, а как порождение его же сознания. Солипсизм героя приводит к сомнению в реальности и/или достоверности всего сущего, в то числе и собственного «Я».

Судьбоносная встреча с «другим», выводящая из этого круга сомнений, подчинена нескольким закономерностям.

Во-первых, она предполагает измышление какого-то особенного кода или языка, отъединяющего «я» и «ты» от всего остального мира. По-разному об этих языках заходит речь в «Гагамахии» и «Амнезии Анастасии»: «Между нами, стоит сказать об этом, сквозит, наличествует и исчезает странный знак, объединяющий и одновременно мешающий нам объединиться. Не равенство и не тождество, но и не вульгарное подобие» [Кононов 2012: 360]; «Моя рифма окликала его речь, вкладывая ладонь в его крепкую длань альпиниста. Это все удваивало и удлиняло меня, моя внутренняя жизнь зарифмовывалась с его речью и с ним, эту речь производящим» [Кононов 2012: 405].

Вторая важнейшая особенность сюжета, связанного с провиденциально значимым «другим» – это краткосрочность встречи и необратимое исчезновение из жизни рассказчика. Исчезнувшие герои – это Тадеуш из «Фланера», Лев из «Парада», Селик из «Амнезии Анастасии», Гага из Гагамахии. Единение «Я» с «Другим» возможно лишь на непродолжительное время. «Другой» прячется, ускользает, исчезает, не оставляя после себя никаких зримых следов, становится воспоминанием, уходит в небытие. И его отсутствие оказывается важнейшим сюжетогенным обстоятельством, оно инициирует наррацию.

Исчезновение оказывается сродни катастрофе, эксцессу, которая нередко завершает сюжет в кононовских рассказах. Но оно носит обратный

знак: оно стимулирует память, запускает сюжет, в то время как в сюжетах, не носящих характера эгографии, катастрофа – это обрыв истории, не предполагающий никакого продолжения: «Одним словом, она сожгла его. Спалила. Хватило литровой банки бензина. (пауза)» [Кононов 2012: 342]; «Васька повернулся, поцеловал Вовку в лоб, встал, моментально вынул из кармана железнодорожный ключ... и вышел – в последнюю дверь в торце последнего вагона. Вовка не пошевелился. Еще прошло время» [Кононов 2012: 491].

Образ героя (рассказчика) в прозе Н. Кононова конструируется посредством переживания утраты, «эффекта ранения» [Золотоносов, Кононов 2002: 200]). Ключом к интерпретации его субъективности оказываются «два библейских сюжета – изгнание из рая и конец света» [Житенев 2018: 326]. Если «изгнание из рая» – это «травма» сознания, пережившего онтологический конфликт и воспринимающего свою «отдельность» как «проклятие», то ощущение надвигающейся катастрофы, «апокалипсиса» – это следствие «интоксикации культурой». «Наложение этих сюжетов создает образ “я”, лишенного укорененности в личностной и в культурной памяти, а потому призванного воспроизводить себя ежемгновенно: по Кононову, невозможно сказать “я есть” раз и навсегда: необходимо постоянно поддерживать физическое и духовное “переживание” факта собственного бытия» [Житенев 2018: 326-327].

В этом отношении сюжетно-композиционный «нерв» прозы писателя вполне сопоставим у общими для модернизма XX века текстопорождающими закономерностями. В основе поэтики модернизма и постмодернизма лежит травма, которую М. Липовецкий называет «травмой Кассандры». Катастрофа, вызывающая ее, осознается как неизбежная и даже желанная, а сама травма воспринимается как «принципиально скрытый источник современного дискурса [Липовецкий 2008: 73]. При этом травматическое сознание не способно выразить в полной мере травматический опыт. Воспоминания обнаруживают насилие, которое не позволяет представить прошлое так, как

оно было пережито. Герой не может быть до конца откровенен с самим собой. «В момент мнемонического шока само “я” вспоминающего приносится в жертву; и в памяти остается “неизгладимый образ”» [Павлов 2005: 17].

Герой не столько восстанавливает события прошлого, сколько моделирует другую реальность, пытаясь абстрагироваться от травматического опыта. Подобное явление Т. Кучина называет «двунаправленностью работы памяти» (одновременное стирание и приращение значений) [Кучина 2018: 301]. В сознании героя реальные события, вызывающие мнемонический шок, замещаются вымышленными, которые «помнятся» так же отчетливо, как и бывшие на самом деле. Это позволяет герою создать «апокрифичную» [Аристов 2018: 56] автобиографию, т.е. «мнимую эгографию».

В этом плане интересен рассказ Н. Кононова «Я и фарго и ботва». Название рассказа представляет собой палиндром: если прочитать справа налево, то получится «автобиография». Герой обращается к событиям, которые относятся к далекому прошлому. Воспоминания о тяжелых отношениях с суровым, отвергающим, но любимым отцом травмируют героя. Он пытается объяснить поведение отца и от его имени пишет самому себе два письма, полные невысказанной в прошлом любви и ласки. Третье письмо героя обращено к «читателю, подозревающему о кризисе вымысла»: «Но как измыслить весь этот словарь разочарований, чтобы ты, милый читатель, поверил во вне-условность, не-призрачность всего того, что я тут понапридумывал и понаписал?» [Кононов 2012: 463]

С помощью апокрифических воспоминаний герой стремится восстановить экзистенциальную подлинность «Я». В этих попытках важными маркерами подлинности являются «орфография и пунктуация оригинала» – речевая характеристика речи персонажей, способы конституирования границы между речью автора и речью героя, и, конечно, представление о том, какое место персонаж занимает в созданной писателем системе.

## 2.2. Типология персонажей в рассказах сборника «Саратов», бестиальное начало в персонажах сборника<sup>24</sup>

Типологию персонажей в короткой прозе Н. Кононова кажется правильным строить, отталкиваясь прежде всего от их сюжетных функций, как правило, очень ясно определенных. Наиболее показательными являются прежде всего два контрастно соотнесенных типа<sup>25</sup> — это *душеводители* и *соблазнитель*.

Душеводители<sup>26</sup> — это персонажи, которые так или иначе помогают рассказчику осознать или принять себя, встреча с которыми имеет поворотное значение для обретения идентичности и для всей последующей жизни. Соблазнитель — персонажи, которые, напротив, сбивают рассказчика с пути, предлагая ему иллюзорные блага, которые удерживают его, покушаясь на его время и его «я». Два типа героев объединяет сила воздействия на судьбу рассказчика, а разделяет ценностный знак. И тот, и другой тип в рассказах достаточно детально прописаны и обладают устойчивым набором черт, который нетрудно реконструировать в сопоставительной перспективе.

---

<sup>24</sup> В этом разделе мы используем материалы нашей работы: Скрыбина А.В., Житенев А.А. Типология персонажей в сборнике рассказов Н. Кононова «Саратов» (2012) // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. – 2024.- №3. – С. 55-59.

<sup>25</sup> Сделаем оговорку, поясняющую контекст использования термина. Принимая во внимание существование в теории литературы термина «тип», считаем принципиально важным подчеркнуть, что в нашем случае он кажется неприменимым к материалу: тип характеризует социально-исторически определенную модель поведения, самоидентификации, мышления, что никак не соотносится с логикой модернистского текста, в котором первична авторская воля и конструирование художественного мира, а не логика внетекстовой реальности – социальной, в частности. По этой же причине мы считаем проблематичным сопоставление выделенных нами типов с близкими (и даже называемыми теми же самыми лексемами – «жертва», «соблазнитель» и т.д.) типами персонажей в произведениях других современных писателей: сопоставления может быть возможно только там, где налицо сходство в способах моделирования персонажей, а оно носит комплексный характер. Ср. в Литературном энциклопедическом словаре: «Тип (от греч. *typos* – отпечаток, форма, образец) в лит-ре и иск-ве – обобщенный образ человеческой индивидуальности, наиболее возможной, характерной для *определенной обществ. среды*» [Литературный энциклопедический словарь 1987: 440]; в словаре «Поэтика»: «Тип, как и персонаж, не являющийся героем, в первую очередь – функция. Но не сюжета, а изображенного *мироустройства или среды, частью или отпечатком которой он является*» [Поэтика 2008: 263-264] (курсив наш – А.С.). Здесь и далее, используя термин «тип», мы будем иметь под ним в виду определенный способ моделирования персонажа, предполагающий воспроизводство в разных текстах более-менее устойчивого набора черт.

<sup>26</sup> Душеводитель, психопомп (др.-греч. *Ψυχοπομπός*) – в контексте древнегреческой мифологии проводник душ умерших; мы используем это слово метафорически.

Душеводители — это герои, в которых, как правило, подчеркнуто глубокое внутренне совпадение с мировосприятием рассказчика, которые знают о нем больше, чем он сам, общение с которыми предполагает высокую степень эмпатии. В «Саратове» это, в частности, Гага из «Гагамахии» и Селик из «Амнезии Анастасии». Характерно в этом отношении изображение роли слов в диалоге героев. В «Гагамахии» подчеркнута избыточность или второстепенность слов: Ваня и Гага могут прекрасно обходиться и без них, поскольку отлично угадывают друг друга: «Мы с Гагой почти не разговаривали, мы вообще говорили друг с другом мало. Редкий крохотный диалог. А так, не больше чем: хочешь погулять, пошли, хочешь мороженого, будешь вино. <...> Это были славные отношения равновесия. Но мне трудно в них расставить знаки препинания» [Кононов 2012: 370]. В «Амнезии Анастасии» общность подчеркнута присутствием слов-паролей: стихотворную фразу, начатую одним, немедленно подхватывает другой, и это тоже знак общности, интуитивного совпадения: «Моя рифма окликала его речь <...>. Это все удваивало и удлиняло меня, моя внутренняя жизнь зарифмовывалась с его речью и с ним, эту речь производящим» [Кононов 2012: 405].

Внутренне сходство факультативно может усиливаться сходством внешним. Так происходит в «Гагамахии», поскольку рассказчику важно подчеркнуть не просто решающую роль Гаги в поисках себя, но и его статус двойника: «Мы с Гагой внешне немного схожи: перепелесые недлинные волосы, даже, может быть, одинаковой длины, только лежат несколько по-разному: <...>; еще – вытертые дешевые джинсы, выгоревшие тишотки, сандалии на босу ногу. Да и рост у нас <...> почти одинаковый. <...> Между нами, стоит сказать об этом, сквозит, наличествует и исчезает странный знак, объединяющий и одновременно мешающий нам объединиться. Не равенство и не тождество, но и не вульгарное подобие. Меня это пугает, но порой это мне очень нравится. Ведь не близнецы же все-таки мы» [Кононов 2012: 360]. В «Амнезии Анастасии» внешнее сходство не подчеркнуто, но акцентирована

удивительная молодость Селика, сводящая до нуля очевидную возрастную дистанцию, и необъяснимое угадывание всей жизни рассказчика: «Он оказался до неприличия молод, моложе своего фото с погибшим Кастом, в черной спортивной шапочке, яркой куртке и тэ дэ. Мы сразу разговорились, и речь его была такова, будто он много обо мне знал, так как не задавал бестактных вопросов, и это меня не удивило. <...> Будто не он, а мы друг друга знали. Да, именно мы» [Кононов 2012: 404].

Еще одна знаковая черта душеводителей — превосходство, которое может проявляться как редкостная способность или дар, как предвидение или всеведение, опережение действий или мыслей героя. Селик в «Амнезии Анастасии» появляется как спаситель ровно в тот момент, когда запутавшийся рассказчик, потеряв себя, осознает полную бессмыслицу своей жизни и задумывается о самоубийстве. В нем подчеркнута способность на самые сложные вопросы смотреть с высоты, всегда находя безошибочные решения: «Самое важное, что он сказал, – точнее, то, что я из всего запомнил, – что все решения, нет не профессиональные, а обычные, людские, приходят внезапно. И он их видит с высоты. «Как рисунки в пустыне Наска. С вертолета». И это бывает не часто. «Вот и тебя увидел. Сначала как муравья»» [Кононов 2012: 406].

Важными слагаемыми образа оказываются ум, талантливость, способность легко решать сложные для рассказчика задачи: «Решив мой курсовик на листке в два чудных хода, он сказал: – Перепиши эти стишки в тетрадь. <...> Показав решение своей доцентше, я немедленно получил автоматом “отл.”» [Кононов 2012: 406]. В «Гагамахии» превосходство проявляется в готовности Гаги прервать рассказчика, только еще испытывающего желание оправдаться: «От Гаги мне досталась одна реплика: – Ничего не объясняй мне. Эти слова простого запрета вывернули всю логику моих объяснений, которые я готовил излить из себя. Поставили пирамиду вершиной вниз. <...> И вот я завалился на спину, как побиваемый слабый пес,

в самую пучину – позора, стыда, испарины, горящих ушей, пересохшей слюны и прочего» [Кононов 2012: 375].

Еще одна черта душеводителей — призрачность, непроявленность образа, эфемерность или мнимость связанных с ними событий, способность бесследно исчезать, быть воплощением тайны. В «Амнезии Анастасии» этот аспект проявляется двояко. С одной стороны, Селик-Сергей до определенного момента — просто персонаж чужих рассказов, наделенный в них невероятными, сказочными возможностями: «Ведь должен был приехать Селик, индийский брат, столичный гость и полубог. <...> Он был грандом, феодалом, дэфэмэном. По матанализу. <...> Жил в столичном академическом доме. Водил антикварную "Победу" и не хотел ничего иного. Просмотры, премьеры, вернисажи, спецполиклиника, наборы <...> Обрывки слухов о нем проносились по квартире, как сквозняк, полный свежительного озона» [Кононов 2012: 388]. С другой стороны, неожиданно появившись в жизни N, он так же неожиданно и бесследно из нее исчезает, и в финале рассказа связь с ним поддерживается только редкими письмами: «Я успел получить два письма от него. Простых, как мычание. Он описывал, что делал в выходные. Ничего особенного. Ну, бассейн под открытым бледным небом. Ну, музей напротив, чрез дорогу, – выражаясь торжественно» [Кононов 2012: 407].

В «Гагамахии» исчезновение Гаги — это не просто расставание, а исчезновение в самом буквальном, возможно, даже предполагающем какой-то криминальный подтекст, смысле — без всяких попыток выйти на связь, дать о себе знать друзьям или родственникам: «Мы с <...> твоим отцом <...> никогда не обсуждаем варианты твоего ухода, так как вариантам несть числа. Это уже астрономия. Их надо не обсуждать, а суммировать, понимая под «суммой» не обычное действие арифметики. Ведь и через столько лет ничегошеньки нельзя прояснить. Нет, не прояснить, а уяснить» [Кононов 2012: 379].

В том же ряду можно увидеть и Леонида из «Воплощения Леонида», во внешнем облике которого настойчиво подчеркивается призрачность: «Я наблюдаю тебя, как череду выемок, как помпейские пустоты, так что могу

заглянуть и в тебя и провести рукой изнутри по эпидерме. Это потому что тебя нет <...>. Да-да, с какого-то момента ты начал явно иссякать, пока не исчез вовсе» [Кононов 2012: 351]. В финале рассказа рассказчик, узнав о том, что университетский друг, которого все третировали, был крайне успешным карточным игроком, оказывается способен лишь пунктирно прочертить конец его жизни: «Ты, как письмо, попал в тот же «почтовый ящик», где лежали заклеенными твои родители, и самый неожиданный кульбит судьбы – тебя призвали на два года офицером в какие-то там войска, где ты стал настоящим Германном, и все остальное, касающееся твоего достоверного исчезновения, покрыто тьмой и стало сумраком. Ты стал равен сам себе» [Кононов 2012: 353].

Последняя фраза крайне характерна: «воплощение» душеводителя и его исчезновение предполагают друг друга, это две стороны одного и того же события: «Образ Лени стал возможен, когда наступило его небытие, и он сам на сложившуюся сумму никак не повлияет. Это образ – его небытие. И был ли он вообще – вот проблема» [Кононов 2012: 348]. Исчезновение запускает в ход рефлексию, которая — как правило, спустя много лет — помогает рассказчику расставить точки над *i* в своей молодости. Рассказам с персонажами этого типа в качестве главных нередко сопутствует зачин, акцентирующий необходимость фиксации прошлого для памяти. В «Амнезии Анастасии» речь идет о ситуации тотального прощания какого-то важного жизненного эпизода: «Вот о чем стоит написать. Ведь чистая схема прошлой юношеской жизни нынче предстоит предо мной – то как неистребимая формула простого углеродистого соединения, то как более сложная – искусственного каучука, завернутого сложным колечком на самого себя» [Кононов 2012: 382]. В «Гагамахии» зачин акцентирует необходимость вернуться к тому, что по-настоящему ранит и беспокоит: «Старых сюжетов, издавна волновавших меня, горевших когда-то вблизи, а потом и подпаливавших всего меня хрупким, но распирающим до сих пор болезненным огнем, по прошествии многих лет становится все меньше и меньше. <...> Мне делается душно. Мне словно бы всего теперь не хватает» [Кононов 2012: 354].

Образы душепроводителей рисуются, как правило, в лирически-ностальгической тональности. Ностальгической — поскольку с ними связывается представление об абсолютной ценности и абсолютной же утрате, лирической — поскольку с ними соотносится представление об исключительной близости, восхищение их внутренней целостностью, гармонией, витальной силой. Рассказчик снова и снова старается нюансировать впечатление, подобрать верный тон, найти характерную деталь. Подробности следуют одна за другой и обычно объединяются общим признаком. Возможно, самый характерный пример — образ Леонида из «Воплощения Леонида».

В Леониде подчеркнуты неотмирность, обреченность, несоответствие всем «ключам», которые подбирают к нему окружающие — однокурсники в университете, в частности. В нем акцентирована обращенность внутрь себя, размытые признаки возраста, исключенность из повседневности: «Он всегда выделялся из облака однокурсников, когда они выходили стаей в рекреацию, не тем, что у него были почти совсем седые волосы, <...> а какой-то особой настороженностью <...>. Он и на нас смотрел словно через жалюзи: что там у него, по ту сторону, бог его знает. Но теперь-то я знаю, на что это походило — на один портрет, канвой которого оборачивают лик усопшего» [Кононов 2012: 344]. Непостижимой для ровесников и наталкивающей на ложные выводы оказывается и целомудренность героя, в самореализации которого «другой», кажется, совсем не важен: «Он был просто грустный девственник. Дева. Дев. Дево. <...> На его пути не было ни мужчин, ни женщин, так как он был не от мира сего и носил на себе печать» [Кононов 2012: 347].

В нем подчеркивается выделяющая его из любого ряда особая пластика, вызывающая прежде всего «иконописные» ассоциации: «Тело — никаких шрамов, как деревянная скульптура первомученика, но не аскета» [Кононов 2012: 346], «Он сам — жалкий и ширококостный, с штриховкой черных волосков, видных в вороте растянутого свитера, похожий на первомученика» [Кононов 2012: 348], «За стройотряд он отпустил бороду, грива волос. В нем

что-то проявилось ветхозаветное, страдальческое» [Кононов 2012: 345]. Создавая этот образ, рассказчик отмечает, что его «перехлестывает волна сострадания», но оговаривается, что не хотел бы вызвать у читателя «чувство сочувствия и сожаления» [Кононов 2012: 349].

Сложность героя исключает простую эмоцию, непростыми оказываются и попытки «расшифровки» Леонида, которые рассказчик предпринимает. Их отличительная черта – «суммарность»: истина мыслится где-то в перечислительном ряду, и не так важно, какая именно из предлагаемых версий соответствует действительности: «Был ли это азарт? Тогда симптомом чего было это твое ночное занятие? Невоплотимой жизни? Алогичной невротической реальности? Невменяемого чувства? Вычеркни ненужное» [Кононов 2012: 352].

Важный элемент лирически-ностальгической тональности, сопутствующей изображению персонажей-душепроводителей, – акцентирование их хрупкости, уязвимости, проявляющейся и в их облике, и в самой речи. Характерно, что личный словарь Гаги из «Гагамахии» – словарь инфантильный: «Со мной наедине Гага любит уменьшительные суффиксы и безличные предложения. Вот Гагина речь. Можно сложить столбик детского стишка: Водичка. Солнышко. Стрекозка» [Кононов 2012: 371]. Эта уязвимость часто совпадает с жертвенной ролью душепроводителей, которые оставляют неизгладимый след в памяти, оказываясь центром некой чудовищной, душераздирающей истории. В «Гагамахии» такой историей оказывается коллективное изнасилование Гаги, помешать которому рассказчик оказался бессилён и память о котором навсегда сохранил: «Их жуткая работа не прекращается во мне и по сей час. Через много лет я увидел, вернее, узнал, что же такое было со мной, – я ведь признал самого себя в поверженном мраморном мертвце, затоптанном бодрыми остервенелыми ратоборцами Пергамского алтаря. <...> Хуже этого отсутствия своего тела, своей души, своего языка я ничего не переживал» [Кононов 2012: 365].

Персонажи-соблазнительницы, как правило, наделены исключительной красотой и особой чувственной «манкостью», которые тем острее чувствуются другими персонажами, что обладать соблазнительницами или быть их партнерами невозможно. Провоцируя страсть, эти персонажи сами обычно любых страстей чужды. Их привлекательность фрустрирует, вызывая ревность, досаду, горечь ненасытного, все более и более распаляемого желания. Более других персонажей в этот ряд вписываются Анастасия из «Амнезии Анастасии», Принцесса из рассказа «Принцесса и НЧ», Евгения из «Гения Евгении».

В Евгении и Принцессе красота подчеркнута, хотя в рассказах идет речь о совершенно разных типажах. Образ Принцессы декоративен и отчасти пародиен: знаки привлекательности в нем утрированы, «кукольны»: «У малышки наличествовали все атрибуты красоты и будущей неумной прелести. И правильный англосаксонский барби-носик, и непонятно откуда в наших полутатарских краях выпуклый чистый высокий лобик, и завязанный в прелестную кондитерскую фитюльку ротик. И шея, шея всем шеям шея, будто на один позвонок длиннее» [Кононов 2012: 167]. Образ Евгении тоже несет в себе приметы искусственности, но другого рода — в рассказе ее «непопираемая чистота» ассоциируется с моделью, только покинувшей мастерскую скульптора: «Она — как безмолвная модель, покинувшая мастерскую скульптора, где ее только что вылепили» [Кононов 2012: 341].

В женских образах, при всем их очевидном несходстве, подчеркнут, наряду с привлекательностью, момент «безгрешности», «недоступности» — скорее кажущейся, чем соответствующей реалиям их жизни. «Безгрешность» соотнесена с Евгенией: «Как станет ясно, грех к ней совсем не прилипал» [Кононов 2012: 327]. В образе Принцессы отмечена «недоступность»: «Я тоже буду такой же — гордой, недоступной и одинокой» [Кононов 2012: 171]. И «недоступность», и «безгрешность» плохо вяжутся с большим количеством партнеров, нередко случайных и недостойных, но в то же время соответствуют внутренней сути этого типа: соблазнительницы ни в ком по-настоящему не

нуждаются, все появляющиеся в поле их зрения герои взаимозаменяемы. Об этом, в частности, заходит речь в рассуждениях рассказчика о фото Евгении: «Вообще-то, Евгения больше всего походила на черно-белую фотографию невесты. Особенной невесты, которая еще и не жена, но уже вдова, как-то одномоментно. <...> Я ведь только теперь понял ее особенный брачный статус. Я только сейчас догадался, в каком она пребывала супружестве. Она была замужем за пустотой. Так как ей вообще-то никто не был нужен. Никогда» [Кононов 2012: 344]. О том же, но на иной лад говорит и «вихрь впечатлений», связанный с лихорадочной сменой избранников в финале рассказа о Принцессе: «Сказку надо сочинить из себя самой, – гордо говорила она, меняя лопаухого на губастого, а губастого на носастого, а уж того на кого – хрен его знает» [Кононов 2012: 179].

Персонажи-соблазнительницы создают свои правила игры, регулирующие степени близости и шансы на пребывание рядом. Они играют другими персонажами, видя в них прежде всего средства достижения своих целей. Фрустрация — распаление желания без его удовлетворения — оказывается одним из самых эффективных инструментов сохранения другого в роли объекта манипулирования. Этот принцип является определяющим в истории Анастасии, которая самыми разными способами подчеркивает дистанцию между собой и рассказчиком, делая их несоизмеримыми и превращая их связь в каприз, не предполагающий ни равенства, ни взаимности.

«Любушка» рассказчика в «Амнезии Анастасии» реализует этот подход разными способами. Она категорически запрещает любовнику использовать любые формы своего имени, кроме «паспортной» («Для тебя — только Анастасия» [Кононов 2012: 391]), никогда, представляя его подругам, не раскрывает действительного характера их отношений («Это мой давний приятель, он изучает плазму» [Кононов 2012: 356]), отказывается от любых попыток героя стать полезным («Во мне никто не бывал в такой степени не заинтересован» [Кононов 2012: 393]), постоянно третирует его в интимных беседах («Замолчи, плебей, бастард!» [Кононов 2012: 384]). Все эти действия,

однако, не только не расхолаживают рассказчика, но, напротив, приводят к тому, что его влюбленность превращается в одержимость: «За твою, то есть за ее табачную слюну, за лесную мышцу языка из того леса, где водятся амазонки, за черные коготки и ненавистный вампирический грим я готов был отдать полцарства» [Кононов 2012: 384]. Анастасию это вполне устраивает, поскольку безраздельное владение партнером и его полное подчинение — ее главная цель: «Чем меньше я показывал ей своих слабых, тем полноводнее себя чувствовал. Но она хотела быть полным лоцманом моего неглубокого и неширокого тривиального створа» [Кононов 2012: 387]. Логика страсти, которая оказывается тем сильнее, чем меньше оснований для того, чтобы ее испытывать, в конце концов приводят рассказчика к полной зависимости от Анастасии, которая разрушается только случаем: «И как она меня поработила... Я так в нее влюбился, как не влюблялся больше ни в кого и никогда. До полной потери себя. <...> Почему так? Ведь ей было, в сущности, на меня наплевать» [Кононов 2012: 392].

Манипулятивные приемы используют и Принцесса с Евгенией, хотя о них в тексте и не говорится с той же степенью подробности. Евгения использует свою привлекательность и желанность как ресурс, который она при случае может обменять на что угодно: «Белое тело было ее единственным достоянием, которым она могла платить. <...> В нее влюблялись, за ней ухаживали в меру умения. <...> Перед Жениной дверью и под окном всегда валялись окурки, как знаки несостоявшихся свиданий» [Кононов 2012: 328-329]. Наступательно-прямолинейными оказываются приемы соблазнения в рассказе «Принцесса и НЧ», где Принцесса, выбрав себе кандидата в мужа, старается стать для него незаменимым объектом желания: «Генина крыша, конечно, ехала <...>, тем более, Принцесса решила, что пора, и, катаясь с ним в лодке, принимала, сидя на корме для равновесия, позы о-го-го: гладила воду, капала себе влагу на ключицы, просила, чтобы Гена отвернулся, так как она хочет загорать грудью» [Кононов 2012: 174].

Привычка манипулировать другими оказывается неотделима от лживости. Этот компонент в образах соблазнитель в наибольшей степени подчеркнут в Принцессе. В одном из эпизодов она, впад в показную религиозность, задумала торговать старообрядческими иконами, которые обычно получала в дар от пожилых богомолков. Этот сценарий, однако, дал сбой, когда с этой целью она явилась к собственной бабушке, мгновенно просчитавшей ее настоящую цель: «Ить, крыса, что удумала-то, зараза-шалава-нахалка-прошмандовка, комедь ломать, лярва бесхвостая, а ну-ка, поди отсель, внучечка дорогая моя гребаная, все-все отпишу, да не тебе» [Кононов 2012: 177]. С лживостью соседствует мстительность: утрачивая власть над своими жертвами, соблазнитель не смущаются никакими средствами для восстановления статус кво. Самый яркий пример — убийство Евгенией собственного сына, отказавшегося от навязанных ему инцестуальных отношений: «Одним словом, она сожгла его. Спалила. Хватило литровой банки бензина» [Кононов 2012: 342].

Воспринимая других людей только как инструменты, помогающие достичь той или иной цели, соблазнитель, однако, сами иногда оказываются поставлены в позицию объектов манипулирования. В рассказе «Принцесса и НЧ» «лучшая подружка», она же Настоящее Чудовище, шаг за шагом полностью подчиняет себе Принцессу, вытесняя из ее жизни всех ухажеров: «Все ей можно рассказать, и про сердечное томление понимает <...>. И Принцессе: то альбом приходи посмотреть с Дианой, то журнал с Беатрикс, то еще какие высокородные прибабасы. <...> И не то что это очень хорошо или очень плохо, а оказалась наша Принцесса в полной ее власти. И что только она для нее не делала, лишь полы языком не мыла» ([Кононов 2012: 180]. В «Амнезии Анастасии» происходит нечто схожее: одну влюбленность рассказчика вытесняет другая, и он с радостью переживает освобождение от своей одержимости: «Анастасия кончилась сама собой, как анестезия» [Кононов 2012: 404].

Легкость, с которой персонажи-соблазнительницы утрачивают инициативу, объясняется отсутствием у них внутреннего содержания, зависимостью от чужого мнения, от принятых в обществе потребительских и поведенческих стандартов. Соблазнительница — жертва моды, и алогизм смены одного ориентира другим прямо сказывается на том, что она сама для себя считает в данный момент перспективным. Самый показательный пример — Принцесса с ее резким переходом от идеала агрессивной сексапильности к идеалу сдержанной элегантности: «Когда папа Веня привез кассету с клипами Мадонны, и когда она посмотрела, как Мадонна изображает трах и на сцене, и в апартаментах, и на берегу, и в лодке, <...> до Принцессы дошло, как надо жить и что надо читать» [Кононов 2012: 171]; «Мадонна – кобыла постарела<...>. Ну ее к едрене фене! Тварь потная! Но есть ведь, есть совсем другие женщины на этом свете, высочайшей культуры <...>. Ну конечно, вы догадались, кого взяла наша Принцесса за образец для подражания во всем. <...> принцесса Ди. <...> Добрая, чадолюбивая. Но муж вот у нее утконос и козел» [Кононов 2012: 173-174].

Поверхностность и сиюминутность эмоциональных реакций таких персонажей заставляет и в них самих акцентировать прежде всего «поверхность», видимость, внешние эффекты. Характерен один из портретов Евгении: «Словно она не имела ничего тайного и вся существовала лишь на поверхности самой себя – в колыхании своей плоти, <...> в какой-то удивительной гладкости и целокупности своего пышного стана» [Кононов 2012: 327]. Одним из возможных проявлений этой поверхностности оказывается элементарная речь — иногда грубая, иногда близкая к бормотанию. Евгения в рассказе «Гений Евгении» «мурлычет что-то», «обиженно бурчит», «темно бормочет» [Кононов 2012: 328, 340] и т. д.

Поверхностность, лживость, манипулятивность определяют саркастическую доминанту в изображении соблазнительниц. Злая ирония служит задачам дистанцирования, развенчания или даже уничтожения объекта желания. Характерно, что в «Амнезии Анастасии» рассказчик, постоянно

использующий в своей речи скабрзные «шуточки-прибауточки», в момент написания письма Селику, где он жалуется на то, как им пренебрегли, методично расписывает, как он будет убивать всех «амазонок» в доме: Анастасию, ее мать Викторию, бабушку и кошку Мусю: «Она, конечно стоит в позе лотоса – настоящий волевой йог, йогиня. А в печень хош, индийская богиня? Отсечем тебе бритвой вымя и сердце твое черное вынем. Тихо подыхай, чтоб соседи не слышали хай. <...> Вот, извините, Селик, что в этих описаниях я сбиваюсь на шуточки, так как не на шутку взволнован» [Кононов 2012: 398]. Но в то же время рассказчик не может отделаться от слепого восхищения, которое настолько владеет им, что почти исключает серьезный тон в описании дорогого предмета: «У моей любушки <...> были вороньего, вороного, воронова крыла блескучие власа. И я тоже полюбил черный цвет. Ее узкие платья с острова Джерси, монашество и власяницы, черные лепестки лифчика, нефтяной ручеек колготок, завитки и завитушки растительности» [Кононов 2012: 385].

Наряду с условной оппозицией *душеводители* — *соблазнитель* в малой прозе Н. Кононова можно выделить еще одну: это оппозиция персонажей-*хищников* и персонажей-*жертв*. В совокупности они обозначают некие крайние полюса в самореализации субъекта, и именно этой крайностью для рассказчика они интересны. Жертвы — воплощение житейской неудачи, нереализованности, непроявленности. Они нелепы, смешны, склонны к обвинению всего и вся в своих злключениях. Хищники — воплощение подавляющей злой воли и непреодолимого нарциссизма, заставляющего все в мире измерять своей, часто очень узкой, мерой. Оба примера объединяет человеческая несостоятельность, но разного рода: несостоятельность жертв — в том, что они всегда видят себя в роли проигравших и, как следствие, действительно все теряют; несостоятельность хищников — в разрушительном одиночестве, в неспособности увидеть и оценить в мире что-то, кроме самих себя.

Главная отличительная черта всех хищников — раздвоенность, несоответствие внешнего и внутреннего, которое обнаруживается в каком-то событии-эксцессе, нарушающем привычный ход вещей. В этом смысле очень характерны два женских образа — это А.Б. из рассказа «Аметисты» и хозяйка из рассказа «Микеша». Оба образа построены по одной модели: за многочисленными ложными знаками интеллигентности и «окультуренности» скрывается хамство, злоба, невежество.

В «Микеше» эта логика проявляется ровно в одном эпизоде. Хозяйка дома — волевая, решительная и очень старающаяся произвести впечатление, в продолжение вечера несколько раз подчеркивает, что их семья «стремится к евростандарту», обустривая дом: в комнатах идеальный порядок, «многочисленные фирменные игрушки» маленького сына расставлены на полках, как в таблице Менделеева, на лоджии скоро «все будет готово для барбекю» [Кононов 2012: 320]. В разговоре ей важно подчеркнуть свою образованность и художественный вкус: «Мы как Оман, Артаксеркс и Эсфирь. Помните, у Рембрандта? – блеснула хозяйка» [Кононов 2012: 321].

Но все попытки «блеснуть» оказываются уничтожены, когда на столе появляется штоф с домашним самогоном, а в разговоре заходит речь о давней знакомой хозяйки, которая тут же перестает стеснять себя приличиями: «– У нее, помнится, были очень хорошие работы по тамбовским говорам, где она приоткрыла проблему аканья...– У этой злобной суки, Павел, да будет тебе известно, хорошо приоткрывался только кошелек, когда она экзаменовала заочников!» [Кононов 2012: 322]. Резкая смена регистра усилена другим аспектом сюжета: хозяйка подавляет мужа, «певца за сценой», и откровенно тиранит сына, внушая ему суеверный страх перед несуществующим монстром Микешей, якобы обитающем на балконе.

В «Аметистах» сюжет подавления сына матерью развернут более подробно, и главная героиня здесь тоже раскрывается через несоответствие видимости и сущности. В ночном поезде из Петербурга в Москву случайная попутчица, завязывая долгий ночной разговор, занимает в нем позицию

превосходства и всячески поучает своего молодого собеседника — «провинциала и культурного неопита» [Кононов 2012: 12]. Тем не менее в содержании разговора постоянно проскальзывает фальшь: героиня наизусть цитирует стихи серебряного века (возвышенно), но читает их, скандируя и отстукивая ритм пальцем (вульгарно); рассказывает о том, что является постоянной слушательницей Филармонии (интеллигентно), но при этом обнаруживает нетерпимость к художественному эксперименту (шаблонно); старается создать сдержанный образ («одета в цвет»), но при этом выбирает нелепую пародийную прическу («так причесывают в моргах»), рассказывает о достопримечательностях загородных царских резиденций (красиво) и тут же сообщает, что у каждой из них завещает развеять свой прах (дикость).

Противоречивая картина «замыкает тревожный контур» в рассказчике, и у нехороших предчувствий есть основания: когда уставшая соседка по купе пытается усовестить А.Б. и попросить ее прервать разговор в поздний час, в свой адрес она слышит грубую брань: «А. Б. со всего маха хлопнула ладонью по подушке недовольной буквально в десяти сантиметрах от заговорившего лица: «А ну-ка, сука, заткнитесь. Надо же, блядь какая!» <...> Грубая брань вместе с обращением «вы» действовала зловеще. Так, наверное, казнили в страшные годы» [Кононов 2012: 15]. Шоковый эффект усилен эпизодом, когда перед прибытием в Москву А.Б. самочинно организует обыск всех пассажиров в поисках пропавшего драгоценного кольца, и все ей с легкостью подчиняются: «Ее энергию нельзя отразить письменно, так как нет таких слов, которые будут дрожать, как тетива, и искрить, как старый выключатель в комнате, заполненной бытовым газом. Конечно, всех обыскать ей не удалось, но она бы смогла, смогла. <...> Как ни странно, все как-то были готовы показать ей все — она распространяла вокруг себя флюиды подчинения, как вожак стада человекообразных» [Кононов 2012: 16]. Образ коренной петербурженки оказывается разрушен: за ним скрывается деятельная советская мегера.

Негативный потенциал этого образа многократно усилен введением в рассказ образа жертвы. Ею оказывается «непутевый, некоммуникабельный»

сын Ярополк, обманувший все высокие ожидания матери, с детства направлявшей каждый его шаг. При встрече в Филармонии сын-«перестарок» производит на рассказчика угнетающее впечатление своей инфантильностью и сломанностью: «Он сидел как вкопанный, положив на соседнее кресло руку с программкой, бессмысленно уставившись вперед, будто перед ним на турели был укреплен незримый прибор ночного видения. Его прямая посадка была безукоризненна – вертикаль. Так высаживают мальчиков за пианино, как тепличную рассаду, нет, понял, как точнее – так прорастает белой прямой немочью зимний картофель в подполье» [Кононов 2012: 18].

Но персонажи-хищники — не обязательно демоницы, производящие на рассказчика «люциферическое» впечатление. В сборнике «Саратов» можно найти и мужской вариант этого типа. Самый рельефный пример такого рода — Гений из рассказа «Гений Евгении». В нем тоже подчеркнута несоответствие внешнего и внутреннего: редкий красавец одновременно является беспринципным и ожесточенным негодяем: «Красавец походил челом и гибкой изысканной статью на молодого киноартиста Коренева. Только тот – брюнет, а этот наш – блондин. Влажные зализанные патлы, подбритые в косой угол баки, развратные мутные глаза блаженного, без зрачков, ленивая, но целеустремленная походка на розовом легчайшем кошачьем ходу, ну и т. д.» [Кононов 2012: 338]. «Херов Ихтиандр» внушает страх всем жителям дома, которые, опасаясь за свое имущество, стараются его пометить, и для них очевидно, что он, «невзирая на прекрасный облик совершенно изношен изнутри» [Кононов 2012: 338].

Другие черты персонажей-хищников также можно реконструировать, опираясь на логику этого образа. Так, в нем подчеркнута невероятная энергия, предприимчивость, активность деструктивного свойства: «Он вернулся <...> белокурым, но потемневшим с исподу неистовым гением. Полным неумных сил, как заведенная на сто оборотов пружина в жестяной детской тархтелке.<...> Закружится, как дервиш, все быстрее и быстрее» [Кононов

2012: 320]. Отметим, что об исключительной «энергии» А.Б. уже шла речь выше.

Невероятная активность тесно связана с еще одной чертой: неуловимостью, неуязвимостью, способностью всегда избегать наказания несмотря на любые улики: «Я видел сам, как бесстыдно снятый с гвоздя <...> замечательный дождевик при передаче некоему поганому типу возле самых наших ворот выпрастывал будто в тоске сухие рукава и с бумажным хрустом норовил вывернуться из скатки, как эпилептик. <...> На голословные обвинения, возмущенные крики и зычные отчаянные угрозы народа Евгения мирно ответствовала неудовлетворительную ерунду» [Кононов 2012: 335].

Подавляющий других, оскверняющий все вокруг, беспринципный хищник в то же время оказывается, в силу того что он противопоставляет другим свою исключительность, очень близок к смерти. В Гении этот признак обреченности несколько раз подчеркнут; чем меньше у него остается времени, тем рафинированней становится его красота: «Он – просто чистейшая плоть, формула вещества тела, неизъяснимо содержащая в себе что угодно: страсть, муку, происшествие, угрозу, но очень мало субстрата жизни, будто что-то из него изъято. Или у него. Он – словно бумага, свернутая в тугой жгут, могущий загореться сам по себе» [Кононов 2012: 341]. Мотив смерти, хотя и совсем по-иному, появляется и в сюжете «Аметистов», где А.Б. подробно рассказывает о плане своей будущей кремации, спящие в вагоне напоминают закутанные саванами тела, прическа вызывает ассоциации с моргом и т.д.

Персонажи-жертвы ассоциируются со страхом перед жизнью, с неготовностью нести ответственность, с привычкой пасовать перед малейшими трудностями. Типологически самый показательный пример – «первый он» из рассказа «Трехчастный сиблинг». Его главное свойство, подчиняющее все другие и делающее его жалким в глазах окружающих, – постоянная жалоба: «Он в такие дни становился чистым сгущением, сгустком вековой печали. Ему не давали – публиковать статьи, – ездить на конгрессы, – защищать диссертацию по гениальной всеохватной теории

«мироощущения». <...> Но все дело заключалось в том, что он был жутким занудой. <...> Он канючил. Он сам в себя не верил, и когда появлялся где-либо – от библиотеки до жэка, то первое естественное желание было сказать ему: нет, уходи, воздух при тебе скисает» [Кононов 2012: 91]. При этом пребывание в роли вечного неудачника для героя настолько комфортно, что он бессознательно сопротивляется любой профессиональной удаче: «Найти таким вот образом его явный стержень – примитивную зависть, тусклую трусость, боязнь выбора – и в результате: ступор и пароксизм. Ведь когда-нибудь могут и не отказать. Но что тогда делать» [Кононов 2012: 95].

Но жертвы — не только «нытики» и «зануды». Их характеризует отсутствие собственного целеполагания, зависимость от чужого мнения, привычка исполнять чужие решения. Это свойство лучше всего раскрыто в образе Ярополка из рассказа «Аметисты». В сцене в Филармонии, одной из последних в рассказе, он характеризуется как герой с полностью подавленной волей: мать приказывает ему занять в антракте пустующие дорогие места — и он идет по ногам, исполняя ее распоряжение; его гротескный «антрацитовый» наряд явно выбран матерью, говорившей о любви к «аметистовому» цветку; когда он пытается высказать свое впечатление о спектакле, его грубо прерывают, и он соглашается с оскорбительными замечаниями. Финальная фраза в рассказе эту подавленность именуется «загубленностью»: «Старая жесткая мегера держала за руку своего загубленного сына-перестарка, не написавшего, судя по всему, ни строчки, но загубленного по <...> гениальному плану, с <...> ошеломительным властным масштабом» [Кононов 2012: 20].

Наряду с «нытьем» и «загубленностью» жертв отличает еще и паразитарная логика. Для них естественно и комфортно жить за чужой счет, оправдывая это обстоятельствами своего бытия, и не предпринимать никаких шагов для выхода из состояния многолетней инфантильности. В «Трехчастном сиблинге» рассказчик содержит всех участников «сиблинга», снимая для них квартиру и оплачивая все их расходы: «При нашем марьяже де труа <...> я оставался одним кормящим мужем, так как *она* и *он* ради науки с культурой

бросили вообще-то <...> необременительные службы» [Кононов 2012: 93]. Не имея «ничего своего», «первый он» спасается от этой зависимости благодаря *deus ex machina*: он получает от отца в наследство валенок, набитый золотыми украшениями, и его появление делает присутствие рассказчика в тройственном союзе избыточным: «Драгметалл и породил черный-черный смерч, разрушивший все наше мироздание. Вираж, куда вошли мы, опьяненные золотым сиянием, наш марьяж не выдержал» [Кононов 2012: 100].

Четыре типа — душеводитель, соблазнитель, жертва и хищник, — описывая основные типы детально прописанных персонажей, в то же время не исчерпывают всех сюжетных возможностей, поскольку в текстах есть еще и персонажи второго ряда. Они, как правило, очерчены одной-двумя чертами, и черты эти так различны, что их трудно свести к общему знаменателю. В то же время у большинства героев такого рода есть общие принципы конструирования: это почти всегда *фарсовые маски*.

Слово «фарс» — не как жанровое обозначение, а как указание на тональность повествования — появляется в «Саратове» всего один раз («Вот о фарсе и пойдет в дальнейшем речь» [Кононов 2012: 387]). Будучи спонтанным обозначением нужного эмоционального регистра, оно в то же время глубоко не случайно, поскольку комическое в разных его формах — важная координата в прозе Кононова, а в рассказах — особенно. Мир, изображаемый писателем, это по преимуществу гротескный мир, и для его отражения нужны соответствующие средства. Это, без сомнения, осознанный выбор, и доказательства этому нетрудно найти в эссеистике писателя, где он пишет о комиковании, привычке к вышучиванию как неотъемлемой части петербургской культуры.

Об этом, в частности, заходит речь в статье о работах Анатолия Белкина: «Когда политическая хватка времени ослабла, оказалось, что эстетическое комикование, пародийное комментирование «культурного текста», поиски неофундаментальных обоснований бытия (тоже в итоге комичные) главенствуют во всех художественных практиках великого города» [Кононов

2007: 151]. Близкая мысль звучит и в эссе о Петре Швецове и митьковской традиции: «Не случайно именно жители самого разлинованного в мире города породили выдающуюся абсурдную пересмешническую культуру. От обэриутов, как апофеоза пластических герметиков, до митьков» [Кононов 2007: 186].

Фарсовая маска предполагает максимальную схематизацию персонажа, его редукцию к какой-то одной знаковой детали, как правило, связанной с образом гротескного тела. Здесь все определяет логика смехового снижения, создающая комические следствия из нелепой предпосылки. Ни о каких следах психологизма в обрисовке персонажа речь не идет. Примеры такой редукции образа к детали многочисленны.

В рассказе «Принцесса и НЧ» фарсовыми масками являются все второстепенные персонажи, и в любой из них может быть выявлена простая образная доминанта. Отец героини — воплощение чрева, и все упоминания о нем связаны с преувеличенными объемами поглощаемой снеди: «Папа Веня съедал лесоповал сосисок» [Кононов 2012: 169]. Мать — воплощение советского хамства, и главный, данный в преувеличении, ее признак — крик: «Вероника Маврикиевна закричала на всю санчасть так, что повалилась даже белая ширма в смотровом кабинете» [Кононов 2012: 170]. В муже Гене главное качество — телесная нечистота и дурной запах: «Долго кряхтеть в туалете, оставляя за собой шлейф зарина, заползающий на кухню и в ванную. Бриться не дорогим “Жилеттом”, а тескучим “Харьківом” и совершенно, совершенно не пользоваться дезодорантами» [Кононов 2012: 175]. Такой низкий набор вариантов, с одной стороны, подчеркивает ограниченность мира, в котором существует Принцесса, а другой — объясняет ее потребность в какой-то иной жизни, выход к которой она никак не может найти.

В «Гении Евгении» возникает свой набор фарсовых масок, также призванных создать контекст и оттенить образы главных персонажей. Это контекст советского коммунального послевоенного житья с его полным отсутствием личного пространства. «Инвалидова жена» в рассказе —

воплощение ревности и зависти; все ее действия определяются стремлением отомстить Евгении за измену мужа и свою униженность: «В слезах раскаяния, размазывая соплю вперемешку с павианьим гримом, люто причитая, она отчаянно орала оперным речитативом, что <...> всю свою жизнь люто, ой как люто ненавидела эту Евгению» [Кононов 2012: 334]. «Злая мудрая Граня» — воплощение коллективного суда, она рассуждает стереотипами и говорит шаблонами: «Этого на белом не бывает!!!! – шамкая, орала ей древняя, как рок, как экстаз наказания, Граня, вырвав на полколеса вперед, как корифейка античного хора» [Кононов 2012: 335]. Муж Евгении Анатолий — воплощение бытового безумия: «Он в конце первого года совместного тесного бытия оказался в серьезной психушке. И стайка белоперых ангелов спускалась за ним с больничного потолка в искрах электрошока» [Кононов 2012: 329]. Каждая из этих масок выполняет в сюжете строго определенную, очень частную роль, и исчезает после ее полного исчерпания.

Свойственная фарсовой маске сосредоточенность на телесном нередко оказывается соотнесена с акцентированием в персонаже животного начала. Стоит вспомнить, что первый сборник рассказов Н. Кононова назывался «Магический бестиарий» (2002). В нем уже сам заголовок и эпиграф заставляли читателя обратить внимание на особую роль бестиарного в изображении персонажей<sup>27</sup>. Все опубликованные в этой книге тексты в дальнейшем были воспроизведены в «Саратове».

Название книги «Магический бестиарий» отсылало к средневековым бестиариям – сборникам зоологических статей, в которых наряду со сведениями о реальных животных содержалась информация о вымышленных существах (василиске, кентавре, единороге и т.д.). Описания животных зачастую далеки от истины. Они имеют нравоучительно-аллегорический смысл и являются одним из видов мистической зоологии, отразившейся также

---

<sup>27</sup> Здесь и далее мы используем материал нашей статьи: Скрыбина А.В. Странно безобразные образы «Магического бестиария» Н. Кононова.// Бестиарий в словесном и изобразительном искусстве: сб. статей. – М.: Intrada, 2012. – С.67-74.

в изобразительном искусстве, в проповедях и поэзии. Произведения, вошедшие в книгу «Магический бестиарий», Н. Кононов называет «поучительными историями». Однако в дидактизме эти «поучительные истории» упрекнуть сложно.

В качестве эпиграфа к своей книге Н. Кононов использовал цитату из «Апологии Гвиллельму, аббату монастыря святого Теодорика» Бернарда Клервосского, яркого противника храмов в романском стиле: «Но для чего же перед взорами читающих братьев, эта смехотворная диковинность, эти странно-безобразные образы? К чему тут грязные обезьяны? К чему дикие львы? К чему чудовищные кентавры? К чему полулюди?» Обратим внимание на то, что цитата из «Апологии» представлена в усеченном виде. Из всей нечисти, которую перечисляет св. Бернард, Н. Кононова интересуют прежде всего «грязные обезьяны», «дикие львы», «чудовищные кентавры», «полулюди»<sup>28</sup>. Все эти «странно-безобразные образы» так или иначе были представлены в его прозе.

В персонажах Н. Кононова очень явственно чувствуется звериное начало. Одни из них носят имена, в которых можно выделить зооморфный элемент. Другие – имеют внешнее сходство с каким-нибудь животным, или даже способны перевоплощаться в зверей и птиц. Но не всегда происходит реальное перевоплощение. Иногда персонаж только примеряет на себя маску зверя, но и это, тем не менее, может проявлять в нем скрытый план, существующий вне контроля рационального и морально ответственного «я»<sup>29</sup>. В контексте такая

---

<sup>28</sup> Св. Бернард в «Апологии» пишет: «...Но для чего же в монастырях, перед взорами читающих братьев, эта смехотворная диковинность, эти странно безобразные образы, эти образы безобразного? К чему тут грязные обезьяны? К чему дикие львы? К чему чудовищные кентавры? К чему полулюди? К чему пятнистые тигры? К чему воины в поединке разящие? К чему охотники трубящие? Здесь под одной головой видишь много тел, там, наоборот, на одном теле – много голов. Здесь, глядишь, у четвероногого хвост змеи, там у рыбы - голова четвероногого. Здесь зверь спереди конь, а сзади половина козы, там рогатое животное являет с тыла вид коня» (Цит. по: [История эстетики: 282]).

<sup>29</sup> В.П. Даркевич пишет, что «маскирование, создавая мир, обратный эмпирическому, ставило ряженных вне общепринятых норм и запретов. Ритуализованные вольности, карнавальная свобода пародирования – их неотъемлемые привилегии» [Даркевич, 1988: 104]. Таким образом, ряжение – это тоже перевоплощение или, вернее, игра в перевоплощение. В романе Н. Кононова «Нежный театр» маленький мальчик, оставшись дома один, примеряет перед зеркалом новогодние целлулоидные маски зверей. Игра в перевоплощение так поражает его воображение, что он кривляется, подражая повадкам животных, а потом начинает сквернословить [Кононов 2004: 12-13]. Он теряет человеческий облик, потому что его лицо скрывает маска, морда животного. В момент игры потаенное, звериное, природное начало торжествует над человеческим.

«эмансипация» может рассматриваться как освобождение от власти принятых в обществе образцов поведения.

В рассказе «Гений Евгении» одна из героинь, которая в тексте по имени не названа, обозначен только ее статус – вдова, злоупотребляет косметикой. Ее лицо скрыто под «павианьим гримом», который по сути является зооморфной маской. Стоит принять во внимание, что в «в христианской символике обезьяна – одно из отталкивающих воплощений дьявола <...>. Морализаторы видели в обезьяне предостерегающий пример: тот, кто отвергает духовный аспект своей природы и позволяет восторжествовать животным импульсам, опускается до уровня обезьяны – лживого, нелепого и презренного существа, язвительной пародии на человека» [Даркевич 1988: 45].

В рассказе вдова сознательно, из чувства мести, развращает сына своей соперницы Евгении, поощряет преступные наклонности молодого человека, помогает ему сбывать краденное. Вдова признается в своем коварстве только после гибели молодого человека, в смерти которого была косвенно виновата. Но несмотря на то, что вдове отведена роковая роль мстительницы, образ героини намеренно снижен, пародиен. Вдова, принимая облик обезьяны, соединяет в себе два начала: смерть и жизнь. С одной стороны, героиня символизирует смерть, она порочная, коварная, ее деятельность – разрушительная, ведущая к гибели. Но, с другой стороны, это определенно комический персонаж, он символизирует победу смеха, жизни над смертью. В рассказе Н. Кононова безобразная и нелепая вдова-обезьяна является пародией, карнавальной парой главной героини – прекрасной Евгении.

В «Магическом бестиарии» Н. Кононова после рассказа «Гений Евгении», в которой появляется образ «грязной обезьяны», идет рассказ «Воплощение Леонида», посвященный «дикому льву». Как и обезьяна, лев – сложный, амбивалентный образ. В культуре он может воплощать, как разрушительную, так и спасительную силу, способен представлять как зло, так

---

Ряженье в животных «по обычаям язычников» наглядно утверждает единство человека с природой [Даркевич 1988: 104].

и борьбу со злом. Имя Леонид в переводе с греческого языка означает «сын льва», «подобный льву». Обратим внимание на то, что в тексте рассказа «Воплощение Леонида» герой обозначен антропонимом Леня. Полное имя присутствует только в заглавии рассказа.

Лев – одно из излюбленных животных христианского bestiaria, и, являясь знаком отшельничества и одиночества, соотносится с некоторыми христианскими святыми (такими, как Марк, Иероним, Адриан) [Мифы народов мира, Т.2: 42]. Кроме того, он символизирует силу Христа, идею воскресения. В Откровении Иоанна Христос назван «львом от колена Иудина» (Откр. 5: 5). В Средние века существовало представление, что львята рождаются бездыханными и оживают только через три дня, после того как лев-отец возвращал их к жизни посредством своего дыхания [Мифы народов мира, Т.2: 42]. Если воспринимать льва как символ Христа, то название рассказа «Воплощение Леонида» можно интерпретировать как «воплощение подобного льву». Однако в рассказе Кононова мы имеем дело не с воскресением, а с противоположным процессом – воплощением, превращением в человека.

В рассказе образ Лени невнятен, создается впечатление, что это фантом, иллюзия, вымысел, эманация пустоты: «Я наблюдал тебя как череду выемок, как помпейские пустоты, так что могу заглянуть и в тебя и провести рукой изнутри по эпидерме» [Кононов 2002: 47]. Леня получает свое воплощение, становится человеком только в сознании рассказчика, он «оживает» в акте рассказывания.

В христианской символике лев может воплощать не только идею грядущего воскресения, но и идею зла, смерти (Пс. 21: 14 и 22): «Вплоть до 17 в. Были распространены также изображения льва в качестве атрибута гордыни, гнева, холерического темперамента, Африки и неведомой земли» [Мифы народов мира, Т.2: 43]. В христианской традиции одно из обозначений сатаны – это Люцифер. В переводе с латинского языка Люцифер – это «утренняя звезда», пророк Исайя называет Люцифера «сыном зари» (Ис. 14 : 12-17).

Люцифер как «утренняя звезда», «сын зари», ассоциируется с востоком. В рассказе Н. Кононова у Лени «чуть-чуть восточное лицо, будто тронутое пороком» [Кононов 2002: 37]. Кроме того, Леня азартный и расчетливый игрок. Карты –его единственная настоящая страсть: «азарт тебя жег молчаливым белым огнем, отрицая и изнутри, так как снаружи тебя всегда было немного» [Кононов 2002: 49]. Скрытая порочность, огонь, разрушающий душу героя, тоже сближает образ Леонида с Люцифером.

Персонажи «Магического bestiария» Н. Кононова – это некие миксантропические существа, раздираемые противоречиями. В них звериное начало, как правило, торжествует над человеческим, что проявляется даже на физиологическом уровне. Поэтому, например, «чудовищные кентавры» и фавны – это не метафора, «обозначающая невозможное», а полноценные «жители» мира Н. Кононова. И кентавры, и фавны «агрессивно маскулинны», едва ли не единственное их стремление — это стремление к удовлетворению страсти к «сексу, еде и выпивке». При этом и тех, и других при попытке совокупления с женщинами подстерегают неизменные неудачи [Михайлин 2011]. В рассказе «Гений Евгении» отвергнутые ухажеры Евгении сравниваются с фавнами: «Пьянь и грубияны пугали ее, как наглые фавны заблудившуюся, недоступную им нимфу» [Кононов 2002: 19]. В рассказе «Амнезия Анастасии» в квартире Анастасии в качестве украшения стояли мраморные фигурки фавнов, которые символизировали неудовлетворенное сексуальное желание героини.

Сексуальная неуспешность кентавров также носит характер тотальный и принципиальный. В большинстве связанных с кентаврами сюжетов, они так или иначе пытаются “вступить в брак” с человеческими женщинами [Михайлин 2011]. В рассказе «Светотомия» Власажор, «бесхитрый и очень положительный лысеющий конеподобный кавалер», основное достоинство которого заключалось в способности «выпить трехлитровую банку пива и не помочиться несколько часов», женится на своей однокурснице Томе. Однако этот союз просуществовал недолго, с рождением ребенка

необходимость в Власажоре отпадает. Можно предположить, что антропоним Власожор состоит из двух имен Влас и Жора. Имя Влас произошло от греческого *Βλάσιος* – вялый, неповоротливый, тупой, простой, грубый. В тексте присутствуют следующие номинации героя *бесхитростный, лопухий, глупый, неразвитый*. Антропоним Жора является уменьшительной формой имени Георгий. Обратим внимание на то, что Власожор в тексте назван «конеподобным кавалером». Слово «кавалер» с французского языка (*cavalier*) буквально переводится как «всадник». С одной стороны, это отсылает к Святому Георгию, в иконописи он изображался верхом на лошади. С другой, Власожор уподобляется кентавру. Власожор обладает физической силой и воплощает абсолютно мужское начало. Брак между Власажором и его однокурсницей стал возможен, потому что Тома не была обычной женщиной. В тексте рассказа неоднократно подчеркивается ее двойственная природа. Тома соединяет в себе как женское, так и мужское начало. В тексте присутствуют следующие номинации героини: *товарищ, шалопай, свой парень в доску, гусар-девица, хороший парень, охотник, кавалерист-девица, андрогин-знаменосец* [Кононов 2002: 119, 121, 122, 123, 129, 131]. Обратим внимание на номинации *гусар-девица, кавалерист-девица* и *андрогин-знаменосец*, которые не только подчеркивают двойственную сущность героини, но и сопоставляют ее с историческими женщинами-воинами, как Жанна Д'Арк и Надежда Дурова.

У многих народов мира существуют мифы о двуполых существах, гермафродитах или андрогинах, соединяющее в себе мужские и женские половые признаки. «Черты двуполости – изображение божеств определенного пола с особенностями противоположного пола – можно встретить в иконографии многих народов. Такова, например, бородатая Афродита и Афродита с мужскими половыми органами др.» [Мифы народов мира, Т.2: 359]. В рассказе Н. Кононова у Тома была «небольшая, но высокая плосковатая грудь, как у подростка-пловца» [Кононов 2002: 118], кроме того, она имела «где надо, чудный атавистический, но очень нужный в нашем

случае стебелек, хорошенький и не больше колпачка ученической шариковой ручки» [Кононов 2002: 133]. Таким образом, в Томе мужское начало проявляется не только в плоскости социального поведения, но и на уровне физиологии.

Полулюди в «Магическом bestiarii» Кононова представлены не только химерическими образами (кентавры и фавны), но и человекоподобными существами («инвалиды, как тролли или хоббиты, громоздились плотиной у истоков скудных товарных рек» [Кононов 2002: 15]) и оборотнями. Оборотничество – магическая перемена облика персонажа, преимущественно временное превращение с последующим возвратом к первоначальному виду. Двойственность природы оборотня обнаруживается прежде всего не в облике, а в поведении, причем грань между ипостасями человека и животного подчас трудноуловима. Во многих мифологиях широко распространенным мотивом является мотив перевоплощения человека в змея.

В рассказе «Тяжелый фильм» Н. Кононова главный герой, чтобы спасти своего друга, убивает капитана-смершевца. Заметим, что в тексте капитан уподобляется гадюке и жабе: «он весь в пупырьях, инда жаба» [Кононов 2002: 147]. Первоначально мифологический змей по внешнему виду был достаточно близок к обычным змеям. В дальнейшем змей претерпевает трансформацию и предстает в виде существа, сочетающего в себе элементы разных животных [Мифы народов мира, Т.1: 468]. В развитых мифологических системах змей, как правило, играет отрицательную роль и воплощает в себе мировое зло. В рассказе Н. Кононова капитан выступает резко отрицательным персонажем. Один из солдат говорит, что видел, как капитан, чтобы снять золотые кольца с трупов, «пальцы мертвым фрицам кусачками отрывал» [Кононов 2002: 148]. Пристреленный капитан под гимнастеркой «был обряжен в специально тонкий жилет, простроченный в шашечку, и в каждом квадратике-кармашке что-то лежало: перстень, швейцарский хронометр, смятая золотая оправка монокля, кусок зуба с золотой коронкой...» [Кононов 2002: 147]. Таким образом, жилет капитана по своему

виду напоминает чешую дракона. Отметим, что в некоторых мифологиях змей (дракон) считался покровителем сокровищ, получить которые можно было только после его убийства.

В античных и средневековых bestiариях вечным противником дракона (змея) является слон. В книге «О животных» византийский писатель V в. Тимофей из Газы пишет, что «драконы – враги слонов и часто убивают их, но и сами погибают от них»<sup>30</sup>. В рассказе «Тяжелый фильм» нет явного противопоставления дракона слону. Образ слона появляется в конце рассказа. Главный герой обладает способностью видеть то, что другим людям недоступно (например, ангелов). Он уверен в том, что «Белый слон в золотой диадеме должен был пройти по главным улицам его ликующей заплаканной отчизны» [Кононов 2002: 155].

В мировой культуре слон, как правило, является положительным символом. В Индии белый слон олицетворяет беспорочность и добродетельность. «Обладать белым слоном могли только могущественные монархи. И они при всех своих титулах одним из важнейших считали титул “владелец белого слона”. Чтобы добыть его, цари вели кровопролитные сражения»<sup>31</sup>. В рассказе Н. Кононова слон никому не принадлежит и не может принадлежать, т.к. он воплощает собой идею вечной любви и сострадания. Обратим внимание на то, что слон в золотой диадеме. Несомненно, золотая диадема – это знак царской власти. В христианской традиции иногда слона изображали растаптывающим дракона<sup>32</sup>. В рассказе Н. Кононова «белый слон в золотой диадеме» символизирует победу над смертью и злом. Слон не растаптывает дракона. Он настолько величествен, что от одного его вида дракон уползает прочь.

---

<sup>30</sup> Тимофей из Газы «О животных». Перевод А.Г. Юрченко в кн.: Тигрица и грифон: Сакральные символы животного мира. СПб.: "Азбука-классика"; "Петербургское востоковедение", 2002./ [http://worldtree.narod.ru/races/drak\\_tim.htm](http://worldtree.narod.ru/races/drak_tim.htm).

<sup>31</sup> Рошаль В.М. Полная энциклопедия символов. М.: АСТ, СПб.: Сова, 2006. – с.462

<sup>32</sup> Тресиддер Дж. Словарь символов./ Пер. с англ. С. Палько. М.: Фаир-Пресс, 1999. – с.341

Таким образом, характеризуя своих персонажей, Н. Кононов создает своего рода «магический bestiary». При этом писатель не ограничивается копированием античных и средневековых мотивов или воплощением конкретных образов фольклора. Он дает свое толкование уже существующим символам и создает новые образы, подчеркивая в своих персонажах природную витальную силу.

\*\*\*

Обобщим наблюдения в двух параграфах данной главы и систематизируем выводы.

Эстетика Н. Кононова и его представление об актуальном для современной культуры антропологическом опыте определяют параметры изображения человека в его прозе, логику взаимодействия полюсов автора и героя. Убежденность в том, что настоящее искусство не может обойтись без «ранения», «жертвы», делает для писателя актуальной задачу моделирования эффектов «подлинности». Одним из самых «работающих» инструментов оказывается совмещение в рассказчике статусов наблюдателя и актора, усиленное предметной детализацией контекста. Мир, созданный в прозе, должен казаться осязаемо реальным, и любые маркеры достоверности – от деталей времени до отсылок автофикционального характера, заставляющих подозревать в тексте если не автобиографизм, то автопсихологизм, кажутся здесь уместными. Кононов в своей прозе создает мнимую «эгографию» с неопределимыми для читателя дистанциями между текстом и реальностью, между миром возможных прототипов или событий и миром художественным. «Мираж», «галлюциноз» тем самым оказывается одним из парадоксальных элементов искомой «достоверности», проявлением принципа бесконечного приближения, «аппроксимации», «предельности».

Граница между местоимением «я» и местоимениями «он», «ты», «тот», обозначающих «Другого», часто неопределима. «Я» может быть равно миру, и «другой» иногда оказывается просто фикцией, порождением воображения

рассказчика. «Ирреализуются» даже настоящие персонажи, за которых рассказчик что-то домысливает или договаривает. И тем не менее даже в этом «цельном» мире, где «я» равно «миру», «другой» принципиально важен. За ним закреплена роль проводника к самому себе. Встреча с «истинным», «предназначенным» герою прозы «другим», – это встреча со своей идентичностью. Эта встреча определяет особую логику организации персонажной системы.

Предполагаемый эстетикой Кононова «экстаз» / «эксцесс» как ключевое событие, связанное с обретением себя через травму или переживание катастрофы, в его прозе, как правило, соотнесено с персонажем-рассказчиком, который обычно помещен в фокус повествования. Все остальные персонажи, более или менее близкие к нему, выступают условиями его самореализации или примерами того, как ее можно упустить. Универсальной схемой организации персонажей в систему обычно оказывается «трафаретная», в которой все субъекты в том или ином смысле связаны оппозитивными отношениями, так или иначе со- и противопоставлены. Двойничество оказывается одним из частных случаев реализации этой схемы.

Проделанный анализ заставляет выделить несколько наиболее частотных типов персонажей, которые различаются по своим сюжетным функциям, устойчивым признакам, оценочной модальности. Это душеводители, соблазнитель, жертвы и хищники. Каждый из типов раскрывает какую-то одну коллизию, связанную с самореализацией рассказчика. Душеводители — это персонажи, которые так или иначе помогают рассказчику осознать или принять себя, встреча с которыми имеет поворотное значение для обретения идентичности и для всей последующей жизни. Соблазнитель — персонаж, который, напротив, сбивает рассказчика с пути, предлагая ему иллюзорные блага. Жертвы — воплощение житейской неудачи, нереализованности, непроявленности. Они нелепы, смешны, склонны к обвинению всего и вся в своих злоключениях. Хищники — воплощение злой воли и непреодолимого нарциссизма, заставляющего все в мире измерять своей, часто очень узкой,

мерой. Помимо этих основных типов, в малой прозе Кононова достаточно часто используется еще один принцип моделирования персонажа – фарсовая маска. Фарсовая маска предполагает максимальную схематизацию персонажа, его редукцию к какой-то одной знаковой детали, как правило, связанной с образом гротескного тела. Это действующие лица фона, полностью исчерпываемые одной сюжетной функцией.

Вне зависимости от того, в серьезном или фарсовом регистре создается образ персонажа, в нем в качестве значимой черты нередко подчеркивается «звериное», бестиальное начало. Опираясь на широкий круг культурных значений образов животных, писатель с помощью этого приема акцентирует важность природного, стихийного в человеке. В сюжетном развертывании это «звериное» или «стихийное» может получать как положительные, так и отрицательные коннотации.

## Глава 3. Речевая характеристика персонажей и особенности выбора имен

### 3.1. Красноречие, косноязычие, молчание: о речевой характеристике персонажей Н. Кононова

Речевая характеристика персонажа или речевой портрет – это подбор особых для каждого действующего лица слов и выражений как средство художественного изображения. В одних случаях для этой цели используются слова и синтаксические конструкции книжной речи, в других средством речевой характеристики служат просторечная лексика и необработанный синтаксис и т.д., а также излюбленные «словечки» и обороты речи, пристрастие к которым характеризует литературный персонаж с той или иной стороны (общекультурной, социальной, профессиональной и т. п.).

В произведениях Н. Кононова важно не что сказал герой и даже не как он это сказал, а что герой не сказал или не смог сказать и как он это не сделал. Замечание Н. Кононова о «сезанновских героях», уста которых «словно стертые, чтобы не вылетело имя за пределы телесной оболочки», справедливо и для персонажей самого писателя [Кононов 2007: 21]. Попытки высказаться обречены на провал, герои остаются непонятыми и одинокими. Они неизменно стремятся к небытию и/или безумию; слово тяготеет к пустоте и/или бессмыслице. Красноречие оборачивается косноязычием, косноязычие – молчанием.

Героев Н. Кононова нельзя назвать красноречивыми. Они избегают монологов, кажется, что даже небольшие реплики им даются с трудом. Мимика, жесты, язык тела рассказывают о героях, их сокровенных мечтах и затаенных страхах больше, чем слова. Возможно, поэтому рассказчик Н. Кононова – это не столько слушатель, сколько внимательный наблюдатель, «вуайер».

Но у правила бывают исключения. У Н. Кононова есть персонажи, которых можно назвать красноречивыми. Например, Жак Рено из романа

«Нежный театр». Судьба Рено удивительна: он родился в Эльзасе, после немецкой оккупации его призвали в вермахт, потом он попал в плен, «который поглотил его», оказался в России, а дальше «лагерь, больница, поселение, женитьба, надзор». В русской деревне, где большую часть жизни прожил Рено, его зовут «дядя Жора». Двойственность героя проявляется не только на номинативном уровне (два имени), но и на коммуникативном. Француз Жак – остроумный, разговорчивый, «дядя Жора» – молчаливый, угрюмый.

О том, что он француз и Жак, Рено вспоминает только, когда выпьет. В подпитии Рено говорит много и по-французски, его тянет на философские темы: «Мне было очень приятно, мсье, с вами пообщаться. Милости прошу, я тут обитаю совсем неподалеку, пять минут доброй ходьбы. Скромный дом вдовца. Меня зовут Жак Рено, всего-то шестьдесят два года я путешествую по этой земле. Но моя бедная жена скончалась несколько лет назад... Она была русской. Она была добрейшей недалекой женщиной. Она ничего не видела в этой сраной жизни. Как и все русские, к которым вы имеете честь принадлежать. Но доброта их не красит. Она их уродует. Знаете, что они о себе воображают? Они думают, что они – божи. Зачем они нужны Богу? Он давно от них отвернулся» [Кононов 2004: 223].

В приведенном монологе высокая лексика, книжные обороты «милости прошу», «скромный дом вдовца», «моя бедная жена», «скончалась», «имеете честь принадлежать» соседствуют с грубым просторечием «сраная жизнь». Это просторечие в монолог «попало» неслучайно, оно сводит на нет весь пафос речи героя. Рено иронизирует и над рассказчиком, который плохо знает французский язык и потому не понимает его, и над односельчанами, для которых он чудаковатый «дядя Жора», и над собственной жизнью, которая сложилась так нелепо и страшно, и над русской литературой с ее мифами «о загадочной русской душе» и «о добрых и кротких божьих людях – спасителях порочной Европы».

В трезвом состоянии Рено говорит только по-русски, очень редко, сбивчиво, косноязычно. Не потому что не знает язык, а потому что он

опустошен, несвободен, одинок: «Быстро выяснилось, что он трезвым вообще не способен на внятность и что ему совсем не хочется со мной говорить по-французски. Да и мог ли он говорить на этом языке трезвым...» [Кононов 2004: 287]. «Несколько междометий, которыми он оценивает табак. Произнося их, он не попадает в фокус своих жестов» [Кононов 2004: 288]. «Скудость собиралась в уклад жесткой аскезы» [Кононов 2004: 290].

Болезненное, пьяное красноречие оборачивается апатичным косноязычием трезвого Рено. «Дяде Жоре» слова не нужны, они приметы прошлого, которого не вернуть.

В романе «Парад» красноречие доцента Балабуркина вызвано «русской непостижимостью» – безбрежным, беспробудным пьянством. Впервые в романе доцент появляется в образе экскурсовода. Он показывает знаменитый дом, где когда-то до революции находилась почта, куда, по уверению доцента, приходила «мать самого Владимир Ильича товарищ Мария Ильинична Ульянова, когда проживала в нашем городе в тяжелейший предреволюционный период». Замечательно, что Балабуркин так заговаривается, что путает мать и младшую сестру Ленина. Мать звали Мария Александровна, сестру – Мария Ильинична. Эмоциональная, сбивчивая речь доцента отвлечена от смысла, он «вдохновляется звучанием сказанных слов, их фонетическим вкусом» [Кононов 2015: 60]. Красноречие Балабуркина оборачивается болтовней, которая обладает гипнотическим действием: «Этой болтовней он буквально гипнотизировал Леву, оплетал его словесной паутиной и еще присыпал чепухой мелких жестов-подскакиваний...» [Кононов 2015: 62]. Болтливость и пьянство Балабуркина – это неосознанный протест против лживой идеологии, которая проникла во все сферы жизни. Умный, чувствительный герой тяжело переживает несоответствие действительности и идеала.

«– Какое же это человеколюбивое имя (Ленин) <...> на что оно намекает людям? Что путь к совершенству всегда открыт, и из обычной людской *лености*, то есть попросту *лени* может вырасти гений всех времен и народов.

И Владимир Ильич совершенно сознательно, а не случайно, взял себе такой удивительный псевдоним, полюбившийся земному шару. <...>

– А мог ведь взять и Пьянин, но не взял, показывая тем самым, что леность не так плоха против пьянства.

И жуя эти слова, идущие ему на ум сами собою, Мотылек переходил на контрреволюционные подсудные кощунства, совсем того не желая:

– Лень и пьянь – близнецы-братья!

Ему было себя не унять, невзирая на расстрельные статьи:

– Мы говорим *Ленин*, подразумеваем *Пьянин*...» [Кононов 2015: 187].

Балабуркин догадывается, что образ великого вождя Владимира Ильича Ленина – это миф, обман, пустота. Но боится признаться самому себе в этом. Отсюда «русская непостижимость» – пьянство и склонность к вычурной болтовне.

Любовь к разглагольствованию находит отражение и в фамилии героя Балабуркин – «балабол» («болтун, человек, который много говорит попусту) и «балагур» («шутник, веселый человек», герой шутит, ёрничает). Он насмешлив и уязвим, не человек, а Мотылёк (прозвище героя в романе Мотылёк, настоящее имя нигде не упоминается).

У Мотылька есть друг и названный брат Юрий, по прозвищу Холодок. Мотылёк и Холодок росли в балабуркинском детском доме. Как и Мотылёк, Холодок носит ту же фамилию – Балабуркин. Первоначально и отчество было такое же, как и у других воспитанников детского дома, БалабУрович. Но романтический Холодок переставляет ударение на второй слог – и получается «БалАбурович, сын БалАбура, исчезнувшего в толще времени персонажа с героической биографией, при исполнении миссии государственного значения, конечно» [Кононов 2015: 212].

В отличие от Мотылька, Холодок немногословен, целеустремлен, деятелен, он фанатично верит в дело партии. Как и Мотылек, Холодок жертва системы. Аскетичный, «романтический и серьезный» [Кононов 2015: 290]. Холодок без всяких сомнений готов преследовать и наказывать

инакомыслящих. Марксизм для него становится религией, а он сам уподобляется безжалостному жрецу. Основываясь на идеях марксизма, Холодок разрабатывает псевдолингвистическое учение о «блуждающих приставках» и «древних корнях», которое он представляет на заседании в университете. Согласно этому учению, все слова были созданы на основе комбинаций нескольких приставок и корней. Например, в исконно русском слове «труд» есть приставка «т» и корень «руд». «И изъятый из «труда» корень *руд* просиял над аудиторией красным цветом, оборотясь в *рудый* и *огненный*. <...> И блуждающая приставка «т», конечно, показала, что понятие «труд» символизирует экспроприацию *красного*, захват самой крови того, на кого труд обращен, то есть в конечном счете на того, кого можно всем сердцем искренне возлюбить» [Кононов 2015: 288].

Каким бы абсурдным учение Холодка ни казалось, оно отсылает к «Новому учению о языке», выдвинутому в 1923 г. Н.Я. Марром. Согласно теории Н.Я. Марра, все языки возникли независимо друг от друга из одних и тех же четырёх элементов («диффузных выкриков»), которые затем по-разному комбинировались, претерпевали фонетические изменения и получали грамматическое оформление; однако в каждом языке, включая современные, можно обнаружить следы этих элементов («лингвистическая палеонтология»).

Эта теория до 1950-х годов не подлежала критике, т.к. получила поддержку Сталина. Позже лингвисты опровергли теорию Марра, в 1970-е годы она воспринималась как ошибочная. Разумеется, Холодок об этом не знает. Речь Холодка на заседании вызывает недоумение, слушатели не понимают, как реагировать на безумную теорию, основанную на марксистском учении. Запланированный героем триумф оборачивается провалом: «Публичная речь Холодка складывалась в непостижимость – она при легкости произношения и какой-то подозрительной ласковости все равно представала массивной и слитной. И многие из присутствующих на заседании почувствовали опасность своему существованию...» [Кононов 2015: 289].

В зале повисает напряженное молчание, которое нарушает Лев: «Холодок завершил речь. Наступило молчание. Один Лев трижды хлопнул о пустоту» [Кононов 2015: 290]. Лев аплодирует Холодку, а не его речи (ведь Лев получил филологическое образование, он не мог не понять, что теория «блуждающих приставок» безумна). Лев знает, что речь Холодка обращена прежде всего к нему. Как эстет и оригинал, Лев восхищается Холодком, сочувствует ему и выражает поддержку.

В произведениях Н. Кононова много безумцев. Одни герои страдают от врожденного недуга, другие сходят с ума. Их безумие выражается не только в поступках, жестах, но и косноязычии, в котором очень мало здравого смысла, но есть смысл потаенный.

В романе «Нежный театр» рассказчик описывает краткую встречу с юношей-инвалидом: «Навстречу стекала тетка с взрослым дурачком, и он, как всегда, неправдоподобно добро мне улыбался. “А... здарсьте. А... здарсьте. А я знаю, знаю, как тебя звать, – знаю-знаю-знаю-знаю”, – затвердил он и, как всегда, не угадал моего имени. Он, многожды встречая меня в этом доме, всегда именовал меня по-разному, но имена были таковы, что подходили как мужчинам, так и женщинам: Валя, Шура, Женя, Паша, Тоша <...>. Эта потраченная секунда грозила мне абсолютной растратой, полным разорением... Возникшая пустота разрывала меня, как пергамент» [Кононов 2004: 109]. На первый взгляд кажется, что слова инвалида не имеют никакого смысла. Но это не так. Многократно повторенное слово «знаю» потрясает рассказчика. Безумец с неправдоподобно доброй улыбкой называет андрогинные имена неслучайно, он открывает истину – нет ни мужчины, ни женщины, а есть человек вообще, вне пола и возраста.

Творчество Н. Кононова – это спор с «фаллократической культурой»: «Я говорю о том, что мы шире, чем то, кем нас назначила природа: мужчина, женщина, ребенок. Что мы есть просто “*тот*”... Вместо слова “тот” лучше всего было сказать “некто”. Потому что слово “некто” грамматически более затуманено» [Кононов 2002: 141]. Согласно гуманистической концепции Н.

Кононова, главное предназначение человека – проявить приязнь к «Другому», т.е. увидеть в ближнем себя.

Молчание обычно определяется как отсутствие речи, безмолвие. «Концепт молчания формируется на фоне понятия говорения, вторичен по отношению к нему» [Арутюнова 1994: 106]. Как феномен общения молчание (в отличие от тишины) передает определенную информацию от отправителя к получателю, т.е. в какой-то мере выполняет функцию слова. Молчание более значимо, чем не-говорение. Можно красноречиво молчать, но нельзя красноречиво не говорить. Молчание и слово не исключают, а, скорее, наоборот, дополняют друг друга.

В статье «Молчание: контексты употребления» Н.Д. Арутюнова пишет, что молчание – это отрицательный феномен. «Глагол «молчать» ориентирован на ненормативные ситуации, и это существенно отличает его от глагола «не говорить» [Арутюнова 1994: 109]. Под ненормативной ситуацией следует понимать то, что нарушает привычный ход вещей, рутину.

Рассмотрим несколько примеров «ненормативных ситуаций» и постараемся понять, почему молчат герои Н. Кононова. Сам писатель определяет молчание своих героев как «внутреннюю речь»: «Он взглянул на спутника, и ему показалось, что тот понял его внутреннюю речь, пока существующую в зоне, где слов нет» [Кононов 2015: 50]. В этом случае молчание не просто относится к коммуникативному полю, но и есть основной акт коммуникации.

*Ненормативная ситуация 1. Молчание как признание в любви.* Герой не может признаться в любви, т.к. слова не способны отразить всю силу чувства: «И слова, которые ты не говорил, все-таки были, как символы душного угара, они будто бы рождались тут около самого моего слуха, а не выпадали из словарей. Это были летние слова, не сказанные тобой, поэтому они были столь нежны, – я понял, что именно они, их отсутствие, вакантные места привяжут меня к тебе навсегда» [Кононов 2011: 80]; «Мне казалось, что я декламирую любовный монолог перед залом, где сидит сотня тысяч девушек, абсолютных

копий девушки Оли... И я был еще только в самом начале большой речи. Мне надо было сказать так много. Каждой из них. Но я молчал» [Кононов 2012: 510].

*Ненормативная ситуация 2. Молчание как осуждение.* Герой тяжело переживает осуждение близкого человека, которое может проявляться через молчание и / или молчаливое неодобрительное / насмешливое разглядывание. Герой испытывает стыд из-за своего несовершенства. Приведем некоторые примеры: «Молчание Гаги плотно окутало меня, словно пыльца пчелу, залезшую в цветочное устье. Что, тебе хочется моей смерти? Ты ее получишь?» [Кононов 2012: 375]; «Я не вещь какая-то, чтобы можно было так безнаказанно и красноречиво разглядывать...» [Кононов 2012: 457]. «Знаешь, когда я вспоминаю твой взгляд, то ничего кроме строгого осуждения, припомнить не могу...» [Кононов 2012: 459].

*Ненормативная ситуация 3. Молчание от ощущения утраты.* Герой не может выразить словами боль утраты. Он ощущает себя глубоко одиноким и чуждым остальному миру. Отметим наиболее показательные контексты в рассказах «Саратова»: «Поделиться мне было абсолютно не с кем.... Во мне закипал пожар, я не мог есть. То есть – я действительно *не мог*. И глагол *есть* уже ко мне не относился. Я стал *не-есть*. Меня как бы уже не было» [Кононов 2012: 394]; «Мне хочется, чтобы она стала для меня совсем маленькой девочкой. Моей тогдашней сверстницей. Не бывшей младшей сестрой. С лучшей разницей всего в один год. И мы, ничего не говоря друг другу, смогли бы друг друга полюбить» [Кононов 2004: 146].

Мы рассмотрели только три ненормативные ситуации, связанные с феноменом молчания. Эти три ненормативные ситуации так или иначе повторяются практически в каждом произведении Н. Кононова, в том числе и в его короткой прозе. Молчание – это не отсутствие слов, а «внутренняя речь». Молчание может быть вызвано ощущением бессилия слов перед сильными чувствами или может быть симптомом душевного неблагополучия, самоотрицания.

### 3.2. Семантика именованя персонажей в рассказах Н. Кононова

В прозе Н. Кононова имя персонажа, как и его отсутствие, всегда обладает семантической нагруженностью. Сложность героев, выражающаяся в их принадлежности к разным бытийным контекстам, в их включенности в разные социальные связи, сказывается и на том, как используются их имена или эквиваленты имени. В «Саратове» нередки случаи, когда персонаж именуется одновременно несколькими способами и имеет несколько имен (прозваний) с разной семантикой.

Характерный пример такой «многоименности» – рассказ «Амнезия Анастасии». В нем друг рассказчика имеет два имени: Селик и Сережа. Первый вариант, использующийся на протяжении почти всего текста, ассоциируется с экзотичностью и исключительностью («индийский брат, столичный гость»), и только в финале выясняется, что это домашнее прозвище, вытеснившее в быту имя: «А Селик – это детское прозвище, так он сам себя называл вместо “Сережа”» [Кононов 2012: 407]. Эта форма имени в рассказе каламбурно обыграна в описании его внезапного появления: «Он однажды нагрнул, как сель на наше мирное селенье. Для меня это точно был сель Селика» [Кононов 2012: 390]. В одном из контекстов, подчеркивающих его научную успешность, появляется шуточное комбинаторное имя, составленное из фамилий математиков: Лагранжиан Лапласианович Дивергентов [Кононов 2012: 388].

В том же рассказе есть еще один пример того же рода: погибший приятель Селика, изображенный с ним на фотографии, тоже имеет несколько имен, одно из которых – профанное и повседневное, а другое – романтически-возвышенное, мифологическое: «– Скажи, а Каст... какое странное имя твоего друга. – Странное? Кастор, ничего странного. А вообще-то он был Афоня, Афанасий, горе-путешественник за три моря...» [Кононов 2012: 408].

Героиня-соблазнительница из этого текста, Анастасия, также имеет несколько прозваний, каждое из которых характеризует ее с какой-то стороны.

«Паспортное» имя Анастасия, навязанное герою как единственно возможный вариант, вызывает у него фрустрацию: «Я чувствовал себя как загипсованный мотоциклист» [Кононов 2012: 391]. Попытка назвать ее иначе: «Настя, Настена» [Кононов 2012: 391] пресекается, но не мешает рассказчику использовать для себя другие варианты – например, связанные с ролями Анастасии. Там, где он вспоминает ее тело, он называет ее Каллипига, подразумевая ее роль Венеры (Венера Каллипига, лат. Venus Callipigia, др.-греч. Αφροδίτη Καλλιπίγος – одна из статуй Венеры, найденная в Золотом Доме Нерона): «Моя Каллипига Плоскогрудая, лучших форм, мягкая, как свежий снег на подоконнике» [Кононов 2012: 389]; там, где речь идет о ее попытках устрожить рассказчика, она достаточно неожиданно именуется Фебом: «Она месмерически взирала на меня, словно Аполлон Феб, при появлении которого все, даже музы, встают» [Кононов 2012: 386]. В начале рассказа появляется еще одна устойчивая античная ассоциация, «дикая», – с амазонкой: «ее амазоническое семейство», «фигурант чуждой амазонической особой жизни» [Кононов 2012: 385].

Примечательно, что сам рассказчик в тексте остается анонимом, N., и если как-то определяется, то только через роль, которую призван исполнять: «непородистый, но тонкокостный плебей», «хахаль, ебарь», «фольклорный баюн» и т.д.

Приведенный пример указывает на игровой характер именованного в рассказах Н. Кононова и побуждает внимательнее исследовать контексты, в которых идет речь о выборе имени или семантике замещающего его антропонима. Приведем примеры, связанные с рассказами «Микеша» и «Гений Евгении». Они достаточно выразительно обозначают некие векторы в работе писателя с семантикой имени.

Проблема соотношения имени и сущности – одна из основных в картине мира Н. Кононова. В книге «Критика цвета», Н. Кононов пишет: «Видя многое, мы часто не видим ничего дальше и кроме ширмы их поверхности. Что-то мешает нашему пониманию и познанию. Мы не знаем имени. Мы не

можем позвать того, кто *там*» [Кононов 2007: 18]. Здесь Н. Кононов практически повторяет мысль А.Ф. Лосева: «...мышление, восприятие, ощущение, чувствование и т.д. вещей *только и возможно при помощи их имен, через эти имена*» [Лосев 1997: 183].

Рассмотрим особенности семантической структуры антропонима *Микеша* в одноименном рассказе Н. Кононова. Заглавие рассказа можно отнести к типу заглавий-антропонимов. «Заглавие – имя текста. Антропоним – имя персонажа, то есть один из элементов этого текста. Заглавие-антропоним именуется одновременно и элементом, и целым. Таким образом, заглавие-антропоним формирует установку на предпонимание всего текста» [Фоменко 2004: 113]. Использование Н. Кононовым в заглавии антропонима, имеющего мифологическую, сакральную, фольклорную, поэтическую историю употребления основывается на возможности взаимодействия устоявшихся ассоциаций с контекстом. Культурный фон такого имени становится средством раскрытия идеи художественного произведения. Следует отметить, что именно с этого небольшого и очень непростого для понимания рассказа начинается книга «Магический бестиарий» (в более позднем сборнике «Саратов» эта композиционная выделенность уже снята). Сложность рассказа «Микеша» заключается в том, что Н. Кононов, по собственному признанию, «хотел написать не “эпизод” с началом и концом, именами и др. правдоподобием, а проложить пунктир, находящийся в вечном становлении, пересказать миф...»<sup>33</sup>.

В произведениях Н. Кононова имена никогда не бывают случайными, «выбор имен для персонажей – это один из элементов моделирующей системы» [Фарино 2004: 131]. В рассказе «Микеша» герои разговаривают и ведут себя как на сцене, будто актеры, выступающие в определенных амплуа: «властная жена», «муж-подкаблучник», «послушный мальчик». Обратим внимание на то, что в рассказе мать и ребенок не названы по имени.

---

<sup>33</sup> Кононов Н. Письмо А. Скрыбиной от 27 февраля 2011. Из личного архива А.В. Скрыбиной

Безымянность героев подвергает сомнению сам факт их существования, скорее, они порождение галлюцинации, миражи, фантомы, а не люди, поэтому и не нуждаются в имени. «Имя собственное свойственно только человеку и функционирует только в человеческом обществе» [Топоров 1997: 372]. Следует заметить, что «роль безымянности с функцией безличности может играть также и имя» [Фарино 2004: 146]. Таково имя *Павел*. В переводе с греческого языка *Павел* означает ‘малый’ [Мифы народов мира 1988: 272]. В рассказе Н. Кононова *Павел* – хозяин дома и отец ребенка, но при этом не является главой семьи, он полностью подчиняется жене и назван «певцом за сценой» [Кононов 2012: 322].

В рассказе представлена «трафаретная система действующих лиц» [Фрейденберг 1997: 216]: каждый персонаж является двойником другого, а, в конечном счете, все они являются двойниками *Микеши*, некоего таинственного существа, которым родители, особенно мать, пугают провинившегося ребенка.

Антропоним *Микеша* является уменьшительной формой имени *Никифор*, что в переводе с греческого языка означает «победоносный, победитель» [Петровский 1966: 166, 322]. Обратим внимание на то, что в этих именах происходит чередование начальных сонорных согласных [n] и [m]. Переход [n] в [m] в начальной позиции отмечается и в ряде других антропонимов (например: Никита – Микита, Никанор – Миканор, Никадим – Микадим и т.д.), в том числе и в именах Николай – Миколай. В работе «Филологические разыскания в области славянских древностей» Б. Успенский пишет: «...распространение данного фонетического признака (билабиальности начального сонорного согласного) <...> само по себе достаточно знаменательно: по всей видимости, оно свидетельствует о том, что произношение с билабиальным сонантом воспринималось некогда как признак сакральности (черта сакральной фонетики)» [Успенский 1982: 18-19]. Необходимо отметить, что в старопольском языке в XV в. была зафиксирована форма *Mityfor*, которая соотносилась не столько с именем Никифор, сколько с

именем Николай [Успенский 1982: 30]. В переводе с древнегреческого языка Николай – это «побеждающий народ». Таким образом, из-за близкой семантики происходит отождествление имени Никифор с Николаем. Это связано с тем, что святой Николай Чудотворец (Угодник, Мирликийский) у славян занимал особенное место среди прочих святых. Более того, у славян культ Николы в какой-то мере отражает культ архангела Михаила [Успенский 1982: 20]. Показательно, что такие формы, как *Michola*, *Misz* (*Mysz*), *Miszka*, *Miszec*, *Miszek*, *Miska* и т. п., выступают в старопольском языке как формы имени Николай [Успенский 1982: 30].

Антропоним *Микеша* по своему фонетическому содержанию имеет сходство с такими русскими уменьшительно-ласкательными формами имени *Михаил*, как *Миша*, *Мика*. В контексте Ветхого Завета Михаил — старший посланник Всевышнего, защитник народа Израиля, «архистратиг» — предводитель небесного бесплотного воинства в битве против сил зла. Следует отметить, что св. Николай часто фигурирует как неведомый благодетель, помогает так, чтобы его никто не видел. В рассказе Н. Кононова *Микеша*, как и архангел Михаил и св. Николай, существо мифическое, невидимое, его основная функция – поддержание божественного порядка.

Религиозная традиция приписывает Михаилу победу над сатаной, который в иконописной традиции изображался как змей. Отметим, что св. Николай тоже предстает как умертвитель змея. Так, в прологе XIV в. Погодинского собрания говорится о Николе, что он «змия умртли угнездившася подь некимь селомь пакости деюща»; в украинской сказке Никола является помощником молодого купца против змея [Успенский 1982: 28]. Змееборческий мотив наиболее ярко реализуется в Чуде Георгия о Змии. Иконография Георгия Победоносца (во второй части имени святого, как и в антропониме *Микеша*, актуализирована семантика *победы*) очень близка иконографии архангела Михаила. «Вероятно, что версия победы Георгия над змеем с помощью молитвенного слова навеяна стихом из Апокалипсиса 12: 11, относящимся к битве с драконом: “Они победили его кровию Агнца и

словом свидетельства своего...» [Сендерович 2002: 90]. Обратим внимание на то, что в христианстве змеборчество приобретает прежде всего эсхатологический характер, то есть причастно к ситуации конца истории и символизирует последнюю битву добра со злом [Сендерович 2002: 89]. В рассказе Н. Кононова упорядоченный мир героев на грани гибели, их жизнь перетекает в «хаос прошедшего времени» [Кононов 2012: 319]. В христианской традиции Апокалипсис, последние времена, тесно связан с темой Страшного Суда.

Помимо миссии воинственного заступничества архангел Михаил выступает в роли судьи на Страшном суде, на который он призовет души трубным гласом: «И восстанет в то время Михаил, князь великий, стоящий за сынов народа Твоего; и наступит время тяжкое, какого не бывало с тех пор, как существуют люди, до сего времени; но спасутся в это время из народа Твоего все, которые найдены будут записанными в книге» (Дан.12:1). В рассказе Н. Кононова *Микеша* тоже выступает в роли судьи и карателя:

« – Милая мамочка, я прошу прощения у тебя и у *Микешки* за то, что я рассыпал “леголенд” с пиратиками <...>

– *Микеша* тебя не прощает, так как ты нарушил порядок. Он даже передал, что собирается прийти и наказать тебя.

В ответ раздался сдавленный писк» [Кононов 2012: 321].

Действие в рассказе разворачивается по законам космогонического мифа, который у Н. Кононова представлен в травестийном виде. «Космос характеризуется “временностью” не только в своём начале (поскольку он возник), но нередко и в конце, когда он должен погибнуть в результате некоего катаклизма (вселенского потопа, пожара) или постепенного снашивания, “срабатывания” космического начала в хаосе» [Мифы народов мира 1988: 10]. Поэтому рассыпание «леголенда» мальчиком мыслится как поступок космического характера. Слово «леголенд» состоит из латинского *lego* ‘собирать’ и английского *land* ‘земля’. «Леголенд с пиратиками» представляет собой уменьшенную копию *Pirate Land*, одной из зоны биллундского парка

развлечений, практически полностью построенного из конструктора LEGO. Рассыпая «леголенд», мальчик восстает против существующего порядка, он пытается разрушить землю, мир в котором существует. Несоблюдение порядка, нарушение запрета неминуемо должно вызвать гнев *Микеши*.

Обратим внимание, что в имени мифического персонажа Н. Кононова содержится суффикс –ш–. С помощью этого суффикса образуются уменьшительно-ласкательные формы имен собственных (например: *Александр – Саша, Мария – Маша, Дарья – Даша* и т.д.), которыми обычно называют детей или хорошо знакомых взрослых людей. Таким образом, Н. Кононов, используя сокращенную форму имени, низводит судью и карателя *Микешу* до уровня детского кошмара. *Микеша* принадлежит миру ребенка, его можно поставить в один ряд с такими хорошо знакомыми с детства персонажами, как *Бабай / Бабайка, Бука*. Таким образом, происходит развенчание образа *Микеши*, он – вымысел, пугало, порождение страха.

Мы уже обращали внимание на то, что в рассказе Н. Кононова представлена «трафаретная система действующих лиц» [Фрейденберг 1997: 216]. Подобная система подразумевает способность персонажей «замещать» друг друга, присваивать себе чужие свойства: «Иван может перестать быть Иваном, а Иваном станет тот, кому он передает свое имя...» [Фрейденберг 1997: 216]. В рассказе происходит интересная трансформация пары «каратель и его жертва» в пару «бог и его порождение». *Микеша*, несмотря на свою мифическую сущность, обладает абсолютной властью над мальчиком. Ребенок постоянно живет в ожидании наказания. Для того, чтобы лишний раз не привлекать к себе внимание, он старается быть незаметным. Его тихий голос напоминает мышиный писк: *сдавленный писк, запищал, пропищав* [Кононов 2012: 11, 14]. «Мышиные» ассоциации заставляют, наряду с христианским, предположить и древнегреческий мифологический код. В этом контексте, с одной стороны, *Микешу* можно уподобить Богу-Громовержцу, который обращает своих детей за послушание в мышей, крыс и кротов [Топоров 1997: 274], с другой, Аполлону Сминтаю (Мышиному), охраняющему урожай,

поэтому часто изображаемому с мышами, или с ногой, поставленной на мышь. «...Аполлон был не только охранителем от мышей, их истребителем и гонителем, но и их покровителем. Не исключено, что некогда сам Аполлон представлялся как бог-мышь, откуда позже – его ипостась бога мышей» [Топоров 1997: 277]. Итак, паре Аполлон – мышь соответствует пара Микеша – мальчик. Н. Кононов – писатель, активно использующий мультиязыковой игровой код. Мы уже обращали внимание на то, что антропоним *Микеша* по своему фонетическому содержанию имеет сходство с русскими уменьшительно-ласкательными формами имени *Михаил*, например, *Миша*, *Мишка*. В болгарском языке слово «мишка» означает «мышь», а «мишле» в переводе на русский язык – «мышонок» [Димитрова 2000]. Болгарское слово «мишка» является омонимом формы имени Михаил – Мишка, а «мишле» по своему фонетическому содержанию имеет сходство с французским Michel (Мишель). Таким образом, ребенок, уподобляясь мыши, становится двойником, земным отражением божественного Микеша. И хотя в рассказе мальчик никак не назван, можно предположить, что его фантомное, табуированное имя – Миша.

Итак, в модели мира Н. Кононова имя собственное вызывает разные ассоциации и за счет семантики и этимологии, и за счет своих формальных свойств (звучание, морфология), и за счет бытующей ценностно-стилистической шкалы имени. Таким образом, имя собственное не только обладает смыслом, но и никогда не бывает случайным. Неслучайным является и отказ от имени, а также использование его субституттов. Примером здесь может служить рассказ «Гений Евгении»<sup>34</sup>.

Концепт «гений» связан с ядром представлений о двойничестве у Н. Кононова. В авторской картине мира концепт может не только выразить универсальный художественный опыт, зафиксированный в культурной памяти,

---

<sup>34</sup> Здесь и далее мы опираемся на выводы, полученные нами в работе: Дмитриевская М.А., Скрыбина А.В. Адвогинность «гения чистой красоты»: об одном концепте у Николая Кононова.// *Literatūra* 55(2) – Vilnius: Vilniaus universitetas, 2013. - С. 91-106.

но и «выступать в качестве строительного материала при формировании новых художественных смыслов» [Миллер 2000: 42]. В художественном концепте могут быть актуализированы признаки, не входящие в ядро национального концепта. В картине мира Н. Кононова происходит радикальное переосмысление концепта «гений», затрагивающее его аксиологию. Н. Кононов не просто выявляет «пассивный слой» концепта, а делает основным по отношению к «актуальному слою». В картине мира Н. Кононова гений – это одна из сторон личности героя, которая становится самостоятельной и находит воплощение в другом персонаже. Подобная трактовка восходит к эпохе античности, когда гений воспринимался как «смертная» или «телесная» душа человека.

Для того чтобы выявить специфику концепта «гений» в произведениях Н. Кононова, необходимо обратиться к структуре концепта в стандартном языке и истории формирования данного концепта.

Концепт «гений», как и любой другой, состоит из трех слоев: «актуальный слой», «пассивный слой», «внутренняя форма» [Степанов 1997: 44].

Первый, так называемый «актуальный слой», содержит основные, хорошо известные носителю языка, современные признаки концепта. Такие признаки закреплены в толковом словаре: гений – это «1. Высшая степень творческой одаренности, талантливости. 2. Человек, обладающий высшей степенью творческой одаренностью в какой-л. сфере деятельности» [Словарь русского языка 1981: 305]. Подобные актуальные признаки концепта реализуются и в других языках. Таким образом, русскому слову «гений» во французском языке соответствует *génie*, в английском – *genius*, в португальском – *génio*, в немецком – *Genie*; *Genius*, в чешском – *genius*, в польском – *geniusz* и т.д.

Второй, «пассивный слой» содержит признаки, являющиеся уже не актуальными, «историческими» для данного концепта [Степанов 1997: 44]. Как правило, носитель языка испытывает затруднение при обращении к пассивному слою. Пассивные признаки концепта могут быть закреплены в толковом словаре: гений – «3. Дух-покровитель человека (по древнеримской

мифологии)» [Словарь русского языка 1981: 305]. В «Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона» находим, что в римской мифологии гении – «боги-покровители, бывшие у каждого человека от самого его рождения и сопровождавшие его повсюду, как второе “я”» [Энциклопедический словарь 1892: 337]. Гений мог покровительствовать не только человеку, но и семейным кланам, военным образованиям, корпорациям, торговым и политическим союзам и даже государству. Своего гения имели реки, озера, леса, священные рощи и т.д. Подобного гения называли *genius loci* (гений места). В более позднее время произошла персонификация гения. Его стали изображать в виде юноши. Хотя он имел тесную связь с человеком, которому покровительствовал, все же мыслился как существо самостоятельное.

Третий слой – внутренняя форма концепта – открывается только исследователям. Под внутренней формой, как правило, понимается этимологический признак концепта. Для носителей языка этот слой существует «опосредованно, как основа, на которой возникли и держатся остальные слои значений» [Степанов 1997: 44].

Для того чтобы раскрыть внутреннюю форму концепта, обратимся к этимологии слова. В русском языке слово известно с середины XVIII в. и первоначально имело форму «гениус», аналогичную исконному латинскому написанию *genius*. Латинское существительное *genius* является этимологически близким таким словам, как *gens* «род» [Дворецкий 1976: 453] и *gigno* «рожать, производить» [Дворецкий 1976: 456]. В этих словах содержится общеиндоевропейский корень \**gen-*, образующий во многих языках название рода, а также название действия «рождать(ся)», тесно примыкающее к терминам родства [Трубачев 1959: 108]. Интересно заметить, что в латинском и греческом языках слов, содержащих корень \**gen-* и обозначающих род и отца-прародителя значительно больше, чем слов, служащих для наименования женщины и ее детородной функции. В латинском языке: *genetrix* (родительница, мать), *generatrix* (родительница), *genitalis* (детородный, плодовитый, рождающий) и т.д. [Дворецкий 1976: 453, 452, 453].

В греческом таких слов несколько больше: γενέτειρα (родительница, мать), Γενετυλλίς (женское божество зачатия и родов), γεννητικός (плодовитый, детородный), γυναικεῖος (женский), γυνή (женщина, жена) и т.д. [Вейсман 1899: 266-268]. Возможно, в латинском и греческом языках слова, содержащие корень \*gen-, возникли в период патриархата, когда родоначальником было принято считать именно мужчину. Долгое время полагали, что женщина служит лишь сосудом для вынашивания детей, а жизнь зарождалась в ее чреве только благодаря мужчине. Этим объясняется, почему, согласно римской мифологии, genius (гений) мог принадлежать только мужчине. Ведь мужчина был способен к творению, созданию, созиданию, творчеству. Согласно античному мировоззрению, и женщина, лишенная творческого потенциала, и мужчина, неспособный к деторождению, являются существами несовершенными. Древние греки считали, что предками людей были андрогины, которые сочетали в себе признаки мужского и женского пола. Это нашло отражение в самом содержании слова «андрогин», которое происходит от существительного ἀνήρ – «муж», «мужчина» и существительного γυνή – «женщина», в свою очередь восходящего к корню \*gen.

Миф об андрогине изложен в диалоге Платона «Пир», где говорится о том, что существование мужчин и женщин есть результат разделения на половины изначально целостных существ – андрогинов, и Эрос как любовное влечение людей друг к другу обусловлен стремлением восстановить утраченное единство. В современной психологии под андрогинностью понимают совмещение в индивиде маскулинных и фемининных черт. Согласно представительнице гендерной психологии Сандре Бем, мужественность и женственность не должны противопоставляться друг другу, потому как в психосоциальном понимании человека с характеристиками, строго соответствующими его полу, нет вообще [Бем 2004: 262-263]. Подобное представление об андрогинности созвучно античному. Так, в древнегреческой иконографии встречаются бородатая Афродита и Афродита с мужскими половыми органами. В одном из орфических гимнов Зевс таит в себе как

мужское, так и женское начало: «Зевс – мужчина, Зевс – бессмертная женщина!» [Мифы народов мира 1988: 359]. Таким образом, андрогин означает первородное единство, воплощает собой созидающую (порождающую) силу, изначальную гармонию, которую утратил человек. В этом смысле концепт «андрогин» сопряжен с концептом «гений». Андрогин и гений – первоначально мифологические образы, впоследствии становятся метафорой созидающей (порождающей) силы.

В латинском языке от слова *genius* было образовано слово *ingenium*, первоначальное значение которого – «врожденные способности, природные свойства, особенности характера, позже – талант» [Дворецкий 1976: 525]. В эпоху античности талант (*ingenium*) понимался как дар богов, поэтому считалось, что феномен гениальности объяснить невозможно. Гений (*genius*) влиял как на жизнь человека, так и на его способности, свойства характера. В латинском языке слово *genius* породило целый ряд не только новых слов, но и идиоматических выражений: «*genio alicujus male dicere* дурно говорить о ком-л.; *tuus malus genius* твой злой дух; *genius publicus* гений государства; *genio indulgere* убажывать (тешить) себя; *genium vino curare* наслаждаться вином; *genium suum defraudare* отравлять себе жизнь; *geniis acceptus* приятный людям; *genium suum propitiare* быть обязанным всем самому себе; *sapere ad genium* любить хорошую жизнь; *genium habere* обладать внутренним достоинством и т.д.» [Дворецкий 1976: 453]. Идиоматические выражения явственно показывают, что в сознании римлян гений обладал как положительной, так и разрушительной силой. Иными словами, гений мог быть «добрым» и «злым».

С утверждением христианской парадигмы концепт «гений» претерпевает трансформацию. «Добрый гений» уподобляется ангелу-хранителю, «злой гений» – демону, служителю Сатаны [Степанов 1997: 587]. Подобное раздвоение личного гения дало начало множеству сюжетов о двойничестве. В мировой литературе гений «приобрел различные формы – “близнецов”, “подброшенных и обмененных братьев”, “отделившийся от человека его тени”, “бродячей неприкаянной души”, “вампира” и т.д.» [Там же: 589]. Долгое

время в христианской Европе слово «гений», хотя и не было предано совершенному забвению, употреблялось крайне редко. Интерес к феномену гения и гениальности возник лишь в Новое время. (Например, гений как проявление титанической творческой мощи в «Песне странника в бурю» И.В. Гете или принявший человеческий облик гений в «Чудесной восточной сказке об обнаженном святом» В. Вакенродера [Махов 2010: 321]). При этом в литературе Нового времени переосмысливается античный мотив гения как сопутствующего человеку божества.

В русской картине мира концепт «гений» сформировался во многом под влиянием европейской философии XVIII века. Идеи о феномене гения наиболее полное свое отражение находят в эстетике И. Канта. В «Критике способности суждения» философ дает следующее определение: «гений - это врожденная способность души (*ingenium*), посредством которой природа дает искусству правила» [Кант 1966: Т.5, 321]. И. Кант отмечает бессознательную сущность гения. «Гений сам не может описать или научно обосновать, как он создает свое произведение – он дает правила подобно природе; поэтому создатель произведения, которым он обязан своему гению, сам не ведает, как к нему пришли эти идеи...» [Кант 1966: Т.5, 323].

Так как творческий продукт гения является образцом для подражания, а впоследствии становится правилом, то возникает вопрос о нравственной стороне гения. Иными словами, достоин ли гений-человек своего необыкновенного таланта? В русской культуре 20-30-х гг. XIX века этот вопрос особенно актуален. В работе «Гений и демон: о двух античных терминах в "Маленьких трагедиях"» Е. Абдуллаев пишет, что «мысль о моральной несовместимости гения со злодейством к моменту написания А.С. Пушкиным “Моцарта и Сальери” была уже довольно расхожей. Приведем лишь несколько примеров. “Не могу поверить, что преступление и гений могут быть совместимы” (Лемьер “Живопись”, 1769); “дурной человек не может быть хорошим автором” (Карамзин “Что нужно автору?”); “что такое гений без доброго сердца?” (Д. Хвостов “Записки о словесности”, 1829). То, что

“великий гений может быть дурным человеком”, опровергалось в опубликованном в “Московском телеграфе” (1827) — и известном Пушкину — “сочинении американца Франклина”. Наконец, о том, что сам Пушкин “имеет не дарование, а гений” и потому “более нежели кто-либо” обязан “иметь моральное достоинство”, писал поэту Жуковский» [Абдуллаев, 2008].

Обратим внимание на то, что В.А. Жуковский использует выражение «имеет гения», а не называет А.С. Пушкина гением. Это объясняется тем, что в русском языке употребление слова «гений» в применении к человеку в 20-х годах XIX века используется крайне редко и окончательно утверждается лишь к 30-м годам XIX века. До этого «основным было классическое значение: дух, бог-покровитель, дух творчества, творческая сила» [Абдуллаев, 2008]. В понимании В.А. Жуковского, гений – это божественный дар, который по своей сути не может быть дурным, таким образом, задача поэта соответствовать этому дару, т.е. своему гению.

Именно благодаря этическим воззрениям В.А. Жуковского в русской литературе появился новый концепт – «гений чистой красоты». Большинству носителей языка фраза «гений чистой красоты» стала известна из стихотворения А.С. Пушкина «Я помню чудное мгновенье» (1825). Однако автором этой фразы был именно В.А. Жуковский. Об истории концепта «гений чистой красоты» одним из первых написал В.В. Виноградов. В работе «Синтез искусства и жизни» исследователь обращает внимание на то, что «гений чистой красоты» является поэтической цитатой. «В поэтической цитате часто предполагается, “подразумевается” не только контекст того литературного произведения, из которого она почерпнута, но и более широкая сфера образов и идей из творчества цитируемого писателя. Яркую иллюстрацию важности такого семантического исследования может дать анализ фразы Жуковского «гений чистой красоты» в стихотворении Пушкина «Я помню чудное мгновенье» (1825). Н.И. Черняев впервые установил, что фраза «гений чистой красоты» взята из стихотворения Жуковского «Лалла Рук» (1821), и в общих словах отметил черты сходства между обоими стихотворениями» [Виноградов

1941: 398]. В.А. Жуковский использует фразу «гений чистой красоты» не только в стихотворении «Лалла Рук», но и несколько позже в стихотворении «Я Музу юную бывало» (1823). При этом В.А. Жуковский употребляет слово «гений» в его архаичном значении. В отличие от античного божества, гений В.А. Жуковского олицетворяет собой всегда только положительную силу. Кроме того, может воплощаться в образе прекрасной женщины (как в стихотворении «Лалла Рук»), хотя в античные времена считалось, что гений мог принимать только облик юноши.

Стихотворение «Лалла Рук» имеет форму мадригала. Несмотря на то, что прототипом лирической героини была великая княгиня Александра Федоровна, в стихотворении свободно совмещаются номинации как женского, так и мужского рода. Так, в первой строфе используется 5 номинаций мужского рода («сон», «пленитель», «гость», «посетитель», «вестник»), во второй, третьей и четвертой строфах развивается семантика «женского»: дается портретное описание лирической героини, причем дважды употреблены местоимения женского рода «ее черты», «в ней». В четвертой и пятой строфах используются номинации: «ангел», «призрак». Эти слова относятся к мужскому роду, но обозначают существ, лишенных признаков пола. Выражение «гений чистой красоты» появляется в шестой строфе. В трех завершающих строфах (с шестую по восьмую) семь раз употребляется местоимение «он». Столь частотное употребление местоимения мужского рода (да еще в номинативе) создает впечатление, что в заключительной части мы видим возврат к семантике «мужского», характеризующей начало стихотворения. Однако это не так. В выражении «гений чистой красоты» на самом деле происходит снятие оппозиции «мужское – женское». В нем содержатся два существительных – «гений» – мужского рода и «красота» – женского. Семантика «мужского» гения оказывается уравновешенной «женской» красотой. В пользу того, что проработка В.А. Жуковским этих смыслов была намеренной, говорит не только сам факт перехода от номинаций мужского рода к женским и обратно, но и использование номинаций «ангел» и

«призрак», семантически немаркированных по полу. В сочетании «гений чистой красоты» прилагательное актуализирует идею среднего (промежуточного между мужским и женским) рода, ибо дальше оно употреблено еще один раз – причем в контексте четырех существительных именно среднего рода – «мгновенье», «бытие», «откровенье» и «сердце» [Дмитровская, Скрыбина 2013: 78].

Следует отметить, что существует два варианта текста стихотворения «Лалла Рук». В одном варианте мы находим:

Ах! не с нами обитает

Гений чистОй красоты;

Лишь порой он навещает

Нас с небесной высоты... [Жуковский 1956: 250]

В данном случае прилагательное «чистОй» относится к слову «красота». В другом варианте вторая строчка звучит несколько иначе: «гений чистЫй красоты»<sup>35</sup>.

Здесь мы сталкиваемся с поэтической инверсией: определение «чистЫй» стоит после определяемого слова «гений». Окончание мужского рода *-ый* не оставляет сомнений в том, что прилагательное относится именно к слову «гений». И в том, и другом варианте прилагательное «чистый» употребляется не в прямом значении, а в метафорическом – «непорочный, безгрешный, исполненный высокой нравственности». В стихотворении «Я Музу юную бывало» (1824) Жуковский для введения номинации «гений чистой красоты» использует ту же стратегию, что и в стихотворении «Лалла Рук». Здесь тоже имеет место переход от женского к мужскому (через грамматический средний

---

<sup>35</sup>Возникает вопрос, какой вариант стихотворения был первоначальным. Мы склоняемся к мысли, что выражение «гений чистЫй красоты» появилось вследствие опечатки в журнале «Московский телеграф» Н. Полевого, где в 1827 г. стихотворение *Лалла Рук* было впервые опубликовано (*Московский телеграф*. Издаваемый Николаем Полевым. Ч. 14. Москва: Универ. Типогр., 1827. No 5, отд. II, с. 4). Так или иначе, оба этих варианта существовали как при жизни, так и после смерти В.А. Жуковского. Выражение «гений чистЫй красоты» встречается, например, в следующих изданиях: [Жуковский 1878: 326]; [Жуковский 2000: Т2, 223], а выражение «гений чистОй красоты» – в небольших поэтических сборниках и критических работах: [Жуковский 1956: 249–250]; [Черняев 1900: 55]; [Алексеев 1982: 664]. Благодарим О.Л. Довгий (к.ф.н., РГГУ, Москва), предоставившую в наше распоряжение эту информацию.

род) и их смешение вплоть до неразличения [Дмитровская, Скрыбина 2013: 79-80].

В стихотворении «Я помню чудное мгновение» А.С. Пушкин переосмысливает символику В.А. Жуковского, лишив ее религиозно-мистической основы [Виноградов 1941: 402]. Но при этом сохраняет триаду, разработанную Жуковским в самом выражении «гений чистой красоты».

Лирическая героиня (женщина; грамматический маркер – глагол в форме прошедшего времени женского рода – «передо мной явилась») сравнивается сначала с «видением» (слово среднего рода), потом с «гением чистой красоты» (слово «гений» – мужского рода). Как и у В.А. Жуковского, в стихотворении А.С. Пушкина стирается оппозиция «мужское – женское».

После экскурса в историю вопроса рассмотрим, каким смысловым метаморфозам подвергается концепт «гений» в произведениях Н. Кононова и какие языковые механизмы при этом оказываются задействованными.

Концептосфера Н. Кононова сформировалась во многом под влиянием русской классической литературы. Поэтому концепт «гений» немислим без формулы Жуковского – Пушкина «гений чистой красоты». В книге рассказов «Саратов» и в других произведениях Н. Кононова сочетание «гений чистой красоты» подвергается буквализации, что приводит не просто к разрушению изначального смысла, но и к новым текстovým возможностям, т.е. к игре с читателем. Кроме того, Н. Кононов расширяет ассоциативный потенциал концепта «гений» за счет обращения к архаической семантике слова.

В мифопоэтической картине мира гений (наряду с такими ипостасями, как душа, ангел) является не столько спутником человека, сколько его двойником, причастным не материальному и социальному миру, а миру духовному, божественной сущности. В картине мира Н. Кононова гений не просто воплощает одну из сторон личности героя, а персонифицируется, становится самостоятельным персонажем.

В рассказе Н. Кононова «Гений Евгении» основными действующими лицами являются Евгения и ее сын, который в тексте по имени никак не назван.

В рассказе присутствуют следующие номинации героя: «отпрыск» [Кононов 2012: 329, 334], «сынуленька» [Там же: 329], «кроха» [Там же: 329], «белокурый эфеб» [Там же: 335], «дитятко» [Там же: 336], «парень» [Там же: 337], и, наконец, «гений» [Там же: 337]. Обратим внимание, что последняя номинация героя стоит также в названии рассказа «*Гений Евгении*» и, будучи первым словом в сочетании, пишется с большой буквы. Это позволяет предположить, что в заглавии существительное «гений» употреблено в качестве антропонима. В «Словаре русских личных имен» Н.А. Петровского отмечается, что антропоним *Гений*, образованный из нарицательного существительного *гений*, появился в начале XX в. [Петровский 1966: 84]. Поэтому героя, действительно, могли звать Гением. Но в тексте он просто гений.

Имя *Евгения* является парным к мужскому имени *Евгений*, которое восходит к др.-греч. εὐγενής – «благородный», «знатный» [Там же: 101], то есть героиня рассказа, женщина, носит фактически мужское имя с «женской» семантикой (ср. др.-греч. γυνή «женщина» γεννάω ‘рождать’). Приставка, образованная от наречия εὖ «хорошо», имеет явно положительную коннотацию. Таким образом, имя *Евгения* подчеркивает возвышенную, светлую, «хорошую» сущность героини. В номинации *гений* содержится тот же корень \*gen-, но при этом нет никаких маркеров положительной коннотации. В рассказе постоянно акцентируется внимание на родстве Евгении и гения. Согласно древнеримской мифологии, своего гения могли иметь лишь мужчины, женщины искали покровительства у Юноны, которая являлась «богиней брака, материнства, женщин и женской производительной силы» [МНМ 1988: Т. 2, 679]. В рассказе Евгения не только имеет своего гения, но и сама рождает его. Таким образом, Евгения обладает андрогинной природой и сочетает в себе как женское (генеративная функция), так и мужское начало (имеет своего гения и носит фактически мужское имя).

Рассказ Н. Кононова строится по принципу космогонического мифа. Для мифопоэтического сознания свойственно дуалистическое восприятие

действительности: мир делится на «пространство жизни» и «пространство смерти». Подобное представление о мироздании отразилось в мифах о божественных близнецах. В рассказе Н. Кононова Евгения и гений, воплощая в себе разные начала – добро и зло, жизнь и смерть, свет и тьму, являются божественными близнецами. Во многих космогонических мифах творение мира стало возможным в результате священного брака божественных близнецов. Иногда этот брак представляется как изначальное существование неразделенного двуполого существа – андрогина, находящегося в вечном соитии. Евгения и гений, вступая в сексуальную связь, стремятся к первичной целостности, которую они утратили. Возвращение в лоно матери возможно только через соитие с матерью на брачном ложе. В латинском языке слово *genialis* омонимично. Оно имеет значение «брачное ложе», а как прилагательное означает «относящийся к гению, посвященный духу-хранителю».

В рассказе Н. Кононова гений называет свою мать по имени. При этом он использует не полную форму имени, а антропоним *Женька*, который паронимически близок русскому слову *жена* и украинскому *жінка*. В этих славянских словах содержится тот же индоевропейский корень \*gen- со значением рождения, что и в латинском *genius* (гений), и в имени Евгения. Гений, называя свою мать Женькой, не только подчеркивает их близкородственную связь, но и намекает на супружеские (сексуальные) отношения. Для него Евгения – не только мать, но и жена. С другой стороны, именно в усеченных формах *Женя* / *Женька* происходит снятие оппозиции «мужское-женское», в то время как полные формы имен *Евгений* и *Евгения* четко маркированы по их отнесенности к персонам мужского или женского пола.

В рассказе Евгения и ее сын отличаются необыкновенной красотой. При этом Н. Кононов подчеркивает их непохожесть: «Оба они красивы, но так по-разному» [Кононов 2012: 341]. Что имеет в виду автор, когда дает такую характеристику своим героям?

В русском языке слово «красивый» многозначно. Оно может выступать в качестве контекстуального синонима к слову «чистый» в значении «нравственно безупречный», «беспорочный». В этом случае мы видим пример метафоризации, потому как первоначальные значения лексем «чистый» и «красивый» между собой никак не были связаны. Семантическое сближение лексем «чистый» и «красивый» было характерно для романтического дискурса. Н. Кононов создает образ героини, во многом следуя романтической традиции. Евгения обладает не только физической красотой, но и нравственной: «Я никогда не подозревал ее в обжорстве, неопрятности, скопидомстве и прочих мелких бытовых грехах. Я вообще воспринимал ее как *чистый образ* какой-то телесной щедрости» [Кононов 2012: 332].

Сочетание «чистый образ», заимствованное из вокабулярия романтиков, подчеркивает возвышенную светлую сущность героини. В тексте нет ее детального портрета, однако постоянно обращается внимание на ее необыкновенно белое тело: «шествие белой Евгении» [Там же: 327], «белое тело было ее единственным достоянием» [Там же: 328]; «белотелая Женя» [Там же: 329]. Белый цвет несет семантику чистоты, совершенства, непорочности, святости, легкости. Евгения, несмотря на свое роскошное тело, двигается беззвучно, она не ходит, а левитирует. Евгения ведет свободную сексуальную жизнь, ее окружают сомнительные люди, но при этом она остается незапятнанной, чистой: «грех к ней не прилипал вовсе» [Там же: 327]. Свое тело героиня содержит в чистоте. Акт мытья приобретает сакральный смысл: очищая тело от грязи, Евгения освобождает душу от греха, принимает своеобразное крещение. Героиня всегда совершает омовение в одиночестве, закрывшись от посторонних глаз на кухне, а затем тщательно вытирает за собой пол. Итак, Н. Кононов, создавая образ Евгении, использует прием метафоризации и буквализации. Физическая красота и чистоплотность героини есть отражение нравственного совершенства ее души.

В отличие от матери сын Евгении, напротив, воплощает собой грех, страдание и пустоту. У него нет души, он – злой дух в облике юноши. Если в

рассказе Евгения – «чистая красота», то ее сын – «гений чистой красоты». Так, в тексте Н. Кононова репрезентируется формула Жуковского – Пушкина. Красота гения – красота чистая, т.е. нечеловечески-совершенная, безупречная. Однако гений, вопреки прекрасной наружности, одним своим видом внушает ужас окружающим. До жителей коммунальной квартиры доходили «темные» (неясные, тревожные) слухи о преступлениях, совершаемых гением, в том числе и убийствах. Поэтому неслучайно «белокурый эфеб» вызывает у читателей ассоциацию с «белокурой бестией» Ф. Ницше. Примечательно, что от гения исходит свет: «от него исходили тусклые, еле видимые лучи и медленно стекали скользкие пунктирные искры» [Кононов 2012: 338]; «от дымчатой, словно размытой татуировки, шел темный манящий свет» [Там же: 339]. Зло у Н. Кононова – это не столько тьма, сколько лжесвет, пытающийся выдать себя за свет истинный. Светящаяся татуировка в виде звезды на груди гения напоминает пентаграмму. Если белый свет, который исходил от белого тела Евгения, уподобляет ее святой, то сияние гения напоминает низвергнутого в преисподнюю «ангела света» – Люцифера.

Символическое значение обретает сцена мытья гения на кухне. Он, как и Евгения, проходит очищение водой. После чего становится чистым в буквальном значении этого слова. Вода очищает только тело гения, но не душу, которой у него просто нет. Гений не вытирает лужу, это делает за него Евгения. Очищение водой, через которое прошел гений, это лишь подготовка к главному – очищению огнем. Евгения, осознав, какую угрозу представляет ее сын, принимает решение сжечь его, освободить мир от исчадия. На момент смерти гений пребывает в возрасте Христа, ему 33 года. Крещение огнем, с одной стороны, восстанавливает первоначальную чистоту, что ассоциируется с символическим возвращением в Рай, который окружен огненной стеной и охраняется архангелами с пламенеющими мечами. Евангельские мотивы в тексте представлены в намеренно сниженном виде. Гений исчезает, казалось бы, навсегда, о нем напоминает лишь «некрупное горелое пятно на лавке и

загаженная непонятно чем почва» [Там же: 341]. Однако даже после смерти гений остается в имени матери — *Евгения*.

Подобный конец вполне закономерен и оправдан. В рассказе каждый персонаж является двойником другого, а, в конечном счете, все они являются двойниками рассказчика.

В рассказе «Мраморный таракан» главный герой – прошедший войну учитель истории. Как и многие персонажи Н. Кононова, герой по имени не назван, упоминается только прозвище – Таракан. Это прозвище учитель получил не из-за «сивых прокуренных гвардейских усов» [Кононов 2012: 448], а из-за особенного острого взгляда, которым он пронизал учеников. Как и в рассказе «Гений Евгений», между главным героем и матерью выстраиваются отношения, которые выходят за рамки родственных. В рассказе пожилая мать уподобляется бабочке: «Мать укутана в яркую шаль. Как зазимовавшая в неподходящем климате и подсыхая от этого бабочка» [Там же: 444]. Сравнение с бабочкой неслучайно. Бабочка символизирует бессмертие, ее жизненный цикл проходит в три этапа: жизнь (гусеница), смерть (темная куколка), возрождение (бабочка – полет души). Отсюда древнегреческий миф о Психее (дословный перевод – «душа»). Зевс, восхищенный силой ее любви к Амуру, подарил ей бессмертие. Однако мать – «подсыхая бабочка», она не может дать сыну силы. Поэтому он ищет источник жизни в Другом.

Таракан внушает священный ужас рассказчику. Особенно после сцены в мужской бане, невольным свидетелем которой он стал: «...на соседней бетонной лавке крупный усатый человек помывал другого взрослого, навзничь лежащего под его мыльными медленными руками. Тот, лежащий, был молодым светловолосым субъектом. Совершенно недвижимым. Существом, погруженным в анабиоз пассами усача. *Гения мыльной пены и мочалки*. То одевающего его в кокон легчайших доспехов, то размазывающего белые хлопья по его спящему мокрому, какому-то холеному и непобедимому ландшафту» [Там же: 452]. В сознании рассказчика будничная сцена в бане перерастает в сложный ритуал, символизирующий возрождение.

Намыливание и помывка Другого имеет целью вернуть его в состояние *куколки* (ср. «кокон»), тем самым одновременно и поменять пол на женский, и лишить признаков пола вообще. Помытый Другой, освободившись от кокона пены, станет бабочкой-Психеей, женщиной-бабой, но одновременно и бестелесной душой. А бестелесное не имеет признак пола. Амур, он же «гений мыльной пены и мочалки», соединится с Психеей, тем же андрогинным «чистым гением» Жуковского – Пушкина [Дмитровская, Скрыбина 2013: 85].

Рассказ «Гений Евгении» – не единственное произведение, где присутствуют антропонимы с индоевропейским корнем \*gen-. Антропоним *Геннадий*, восходящий к древнегреческому γεννάδας «благородный», встречается в двух рассказах Н. Кононова.

В рассказе «Quinta da Regaleira» герой по имени Геннадий – «успешный отец разнополых детей от разных матерей и всяческий сексуал» [Кононов 2012: 48]. Геннадий андрогинен по своей природе и постоянно готов к сексуальным отношениям. В другом рассказе «Принцесса и НЧ» герой назван не полным именем Геннадий, а антропонимом Гена. В этом рассказе герой тоже отличается сексуальной активностью: «Гена вместо уключины мог уже использовать, сами понимаете, какое место своего тела...» [Кононов 2012: 174]. Показательно, что действие происходит на реке. Как и в предыдущих рассказах, здесь концепт «гений» тесно сопряжен с концептами «вода» и «чистота». В отличие от своего тезки из рассказа «Quinta da Regaleira», у Гены нет потомства. Усеченный антропоним *Гена* подчеркивает ущербность героя, от которого жена отказывается иметь детей. Профессия жены и свекрови – *гинекологи* – зеркально отражает имя *Гена*, при этом оппозиция «мужское-женское» снимается.

Н. Кононов часто акцентирует соединение мужской и женской природы в героях-мужчинах, то есть их андрогинность. В рассказе «Роковой визит волшебницы» эпизодический персонаж Коляныч охарактеризован как «девоподобный технический *гений* с тонким бабьим голосом. Говорил он только матом» [Кононов 2012: 56]. Грубые манеры и род занятий «гения» не

соответствуют его миловидной внешности. В романе «Парад» герой зажимает гениталии между бедер и лишается признаков пола и становится похожим на «русалку – мужчину-русалку, не годного к размножению» [Кононов 2015: 246]. В романе «Фланер» Тадеуш делает тот же жест: «шутя, спрятал, зажал свои гениталии меж бедрами» [Кононов 2011: 59] и это тоже маркер его андрогинности; любовница Тадеуша – Хлоя напоминает «солдатика», который «скромно кривлялся перед нами, зажав бедрами свои гениталии, увлеченно притворяясь девой» [Кононов 2011: 75]. Герои скрывают половые признаки, они стремятся к андрогинности, т.е. к цельности, которую утратили.

Н. Кононов, создавая образы героев, наделенных незаурядными творческими потенциалам, иронизирует по поводу стереотипного мышления: его гениальные герои еще более странные, чем может предположить читатель. В рассказе «Жертва Какао», обладающая уникальными математическими способностями девочка Рита отчаянно некрасива. В рассказе происходит скрытая редукция формульного выражения: от «гения чистой красоты» к «чистому гению», о чистоте которого, тем не менее, ничего не сообщается: рассказ начинается с описания поездки Риты на пляж, но остается неизвестным, купается ли она там. Родители не хотят расставаться с ней и поэтому не отпускают в школу-интернат, «учреждение для гениев» [Кононов 2012: 160]. Но постепенно и «гений» исчезает – Рита сходит с ума и становится недоступной (или невидимой?) для окружающих. Сумасшедшая Рита лишается человеческого облика, она превращается в «существо», и предстает перед рассказчиком «поверженным и вычурным придатком мужика», т.е. санитаря, на которого вынуждена опереться, чтобы спуститься по лестнице.

Но, с другой стороны, в рассказе происходит восстановление исходной формулы «гений чистой красоты». Это достигается, во-первых, через этимологию полного имени *Маргарита* (в переводе с древнегреческого «жемчужина») и через комплекс связанных с жемчужиной смыслов – соединенности с водной стихией и возможности метафоризации слова «жемчужина» как обозначения высшей меры качества или выдающегося

творения. Древнегреческое слово *μαρμαρίτης* является одним из эпитетов богини красоты и любви Афродиты: по распространенной версии, она возникла из морской раковины вблизи Кипра.

В рассказе «Quinta da Regaleira» мы сталкиваемся с полной формулой Жуковского «гений чистый красоты», данной, однако, не как целостная цитата, а рассредоточенной по небольшому фрагменту текста. При этом выражение Жуковского подвергается намеренному травестированию и десакрализации. «Плохопрозрачные намеки в основном ублажали хозяйку, ее совершенный чистый, невзирая на все происки супостатов, гений, ее небывалый просто-таки эпохальный ум, осененный провидением и пронизательностью, и, конечно, вековечную юность и нечеловеческую красоту» [Кононов 2012: 38]. Сочетание «гений чистый красоты» здесь подано «квантами», с разрывами между словами.

В данном случае значимость интертекстуальной отсылки к Жуковскому эксплицирована самой героиней: она «сознательно избирает своим идеалом литературного героя» [Пьеге-Гро 2008: 114]. Героиня Н. Кононова уподобляет себя Лалла-Рук: она мудрая, вечно юная и божественная. Она и есть травестийное воплощение «гения чистой красоты», «нечеловечески красивая» Муза (она же гений) модернизма. Героиня рассказа сама творит под влиянием андрогинного «гения чистой красоты», и сама же им является.

Итак, Н. Кононов радикально переосмысливает концепт «гений». Ядро концепта формирует значение «гений как внутренняя сущность» человека (его «двойник»), которое в стандартном языке является вторичным «историческим» по отношению к «актуальному», современному значению. В картине мира Н. Кононова гений – это одна из сущностей героя, персонифицированная в другом персонаже. В связи с этим концепт «гений» входит в ассоциативно-смысловое поле концепта «двойник». На уровне внутренней формы концепт «гений» пересекается с концептом «андрогин» (в ключевых словах-номинатах содержится общий индоевропейский корень \*gen-, образующий во многих языках название рода, а также название действия

«рождать(ся)»). В структуре поля концепта «гений» можно выделить и периферийный слой, в котором актуализируется значение концепта «гений» как «высшая степень творческой одаренности, талантливости и человек, обладающий подобной одаренностью». При этом следует отметить, что периферийный слой концепта формируется за счет национального концепта «гений чистой красоты».

\*\*\*

Попробуем суммировать сделанные наблюдения, обобщив выявленные нами закономерности.

Стремление к преодолению «алекситимии» современной культуры, попытка выйти к «подлинному» бытию, составить свой собственный концептуальный «словарь» определяет предельно нюансированную работу Н. Кононова со словом. Это проявляется, в частности, в том, каким образом строится речевая характеристика персонажей и, шире, в том, как используется слово для их раскрытия. Представление о «многоэтажности» человека, одновременно определяемого множеством социальных контекстов и ролей, обуславливает чрезвычайную подвижность стилевых регистров, мгновенный переход от книжного к общенному, от поэтического к обладающему семантикой канцелярита и т.п. «Апории», являющиеся осознанным эстетическим принципом, проявляются и в том, как работают в тексте стилевые маркеры. Но важна не только игра стилевыми полюсами, но и игра полюсами семантического – асемантического; красноречивость и косноязычие персонажей могут переходить друг в друга. Стремление к точности именования и забалтывание не являются абсолютными полюсами. В некоторых контекстах как основной акт коммуникации выступает молчание персонажа: это ситуации признания в любви, немого осуждения, переживания утраты.

В прозе Н. Кононова имя персонажа, как и его отсутствие, всегда обладает семантической нагруженностью. Сложность героев, выражающаяся в их включенности в разные социальные связи, сказывается и на том, как

используются их имена. Нередки случаи, когда персонаж именуется одновременно несколькими способами и имеет несколько имен (прозваний) с разной семантикой, которые могут находиться в отношениях конфликта или взаимного отрицания. Игра стилевыми и смысловыми регистрами, характеризующая речь персонажей, продолжается, таким образом, и в их парадоксальной «многоименности». Выбор имени героя в некоторых случаях представляет собой пример сложного ассоциативного конструирования, предполагающего семантическое или фонетическое сближение разных имен, ситуативное соотнесение имен из разных языков, выстраивание в один ряд языческих и христианских контекстов и т.д. Усложненной оказывается и работа писателя с антропонимами, которые в его прозе могут быть субститутами табуированных или намеренно «позабытых» имен. Проведенное исследование позволяет сделать вывод, что в этом случае Н. Кононов может переосмысливать структуру концепта, переопределяя значимость его элементов. Вторичное «историческое» значение концепта, который связан с персонажем, может быть важнее, чем «актуальное» современное. Контекстуально, за счет интертекстуальных отсылок, могут актуализироваться и периферийные значения концепта. Тем самым создается поле многомерной игры, в которой самой серьезной проверке подвергается языковая компетентность читателя.

## Заключение

В соответствии с поставленными задачами, в проведенном исследовании была охарактеризована эстетика Н. Кононова, описан круг его антропологических идей, выявлены особенности взаимодействия автора и персонажа, разработана типологию персонажей в малой прозе Н. Кононова, описаны особенности речевой характеристики персонажей, охарактеризованы закономерности выбора имен и использования антропонимов в раскрытии образов персонажей. Решение этих задач позволило достичь цель исследования: выявить принципы моделирования персонажей в сборнике рассказов «Саратов» в контексте эстетических представлений писателя.

Установлено, что в понимании Н. Кононова заслуживает внимания лишь то искусство, в котором художник «существует в своем жизненном пределе», а творческое усилие является «самоотдачей» и «жертвой». Именно это позволяет сохранять за искусством значение единственной сферы подлинного, не имитированного бытия. Оно помогает сохранять меру вещей, называть вещи своими именами. «Вычурность» – характеристика предельной эстетической формы, «искренность» – характеристика предельного самораскрытия субъекта. В своем единстве они нацелены обретение аутентичности, совмещения пережитого и выраженного. Условием этого совмещения оказывается стремление к постоянному превосхождению художником собственных возможностей, попытка каждый раз «переформулировать попытку в разрешение». Стремление к ускользающей цели делает любое искусство «искусством аппроксимаций», определяет его пронизанность «апориями» и противоречиями. Их самая очевидная сфера обнаружения – репрезентация тела и телесности, в которых нередко «пристальность» неотделима от «иллюзионизма». Стремление к тотальному пронизанию предмета, к его постижению во всех возможных, в том числе скрытых гранях, заставляет задаваться вопросом о различиях «прозрачного» и «непрозрачного», о пределах доступного выражению. Любой художник, и

писатель здесь не составляет исключения, одержим «ловитвой» за ускользающими, не дающимися смыслами. Однако, в соответствии с логикой «апорий», успешность этой «ловитвы» может одновременно означать утрату искомого объекта.

Н. Кононов строит свою концепцию человека, опираясь на опыт советской неподцензурной литературы: точкой отсчета оказывается образ замкнутого, маргинализованного, выстраивающего круговую оборону интеллектуала в чуждом и опасном для него социуме. Социальный мир трактуется как пространство тотально искаженное, противостоять ему может только рафинированная рефлексия – «мысль мысли» и «зрение зрения», позволяющие поддерживать по отношению к социальной реальности постоянную дистанцию, сохраняя роль «вуайера», «фланера». Попытка преодолеть алекситимию культуры и отстоять свое «я» выводит современного художника в опасное пространство лиминального, «краевого» опыта, которое требует от него «предельных» и, возможно, эстетически провокационных решений. Это пространство предполагает обратимость «событийного» и «процессуального» времени, обратимость связей между объектом и субъектом, взаимопереход ценностных оппозиций. Творческая практика, в частности, практика писателя предстает «лентой Мебиуса», в которой одна сторона неочевидным образом переходит в другую. Задача художника, вступая в область очевидного хаоса, суметь построить, опираясь исключительно на свой опыт, свой чувственный и концептуальный «алфавит». Условием обретения человеком себя оказывается «экстаз» / «эксцесс» – событие, выводящее человека из состояния равновесия, связанное с переосмыслением им своих бытийных оснований, самых общих параметров бытия. В этом событии существенно предельное напряжение всех жизненных сил, максимальная творческая концентрация. Благодаря художественному усилию становится возможен возврат в состояние «всевозможности», в котором пересматриваются навязанные культурой полюса, а у самоочевидной

реальности обнаруживаются вероятные и гораздо более привлекательные альтернативы.

Эстетика Н. Кононова и его представление об актуальном для современной культуры антропологическом опыте определяют параметры изображения человека в его прозе, особенности художественной модальности, логику взаимодействия полюсов автора и героя. Убежденность в том, что настоящее искусство не может обойтись без «ранения», «жертвы», делает для писателя актуальной задачу моделирования эффектов «подлинности». Одним из самых «работающих» инструментов оказывается совмещение в рассказчике статусов наблюдателя и актора, усиленное предметной детализацией контекста. Мир, созданный в прозе, должен казаться осязаемо реальным, и любые маркеры достоверности – от деталей времени до отсылок автофикционального характера, заставляющих подозревать в тексте если не автобиографизм, то автопсихологизм, кажутся здесь уместными. Кононов в своей прозе создает мнимую «эгографию» с неопределимыми для читателя дистанциями между текстом и реальностью, между миром возможных прототипов или событий и миром художественным. «Мираж», «галлюциноз» тем самым оказывается одним из парадоксальных элементов искомой «достоверности», проявлением принципа бесконечного приближения, «аппроксимации», «предельности». Граница между местоимением «я» и местоимениями «он», «ты», «тот», обозначающих «Другого», часто неопределима. «Я» может быть равно миру, и «другой» иногда оказывается просто фикцией, порождением воображения рассказчика. «Ирреализуются» даже настоящие персонажи, за которых рассказчик что-то домысливает или договаривает. И тем не менее даже в этом «цельном» мире, где «я» равно «миру», «другой» принципиально важен. За ним закреплена роль проводника к самому себе. Встреча с «истинным», «предназначенным» герою прозы «другим», – это встреча со своей идентичностью. Эта встреча определяет особую логику организации персонажной системы.

Предполагаемый эстетикой Кононова «экстаз» / «эксцесс» как ключевое событие, связанное с обретением себя через травму или переживание катастрофы, в его прозе, как правило, соотнесено с персонажем-рассказчиком, который обычно помещен в фокус повествования. Все остальные персонажи, более или менее близкие к нему, выступают условиями его самореализации или примерами того, как ее можно упустить. Универсальной схемой организации персонажей в систему обычно оказывается «трафаретная», в которой все субъекты в том или ином смысле связаны оппозитивными отношениями, так или иначе со- и противопоставлены. Двойничество оказывается одним из частных случаев реализации этой схемы. Прделанный анализ заставляет выделить несколько наиболее частотных типов персонажей, которые различаются по своим сюжетным функциям, устойчивым признакам, оценочной модальности. Это душеводители, соблазнитель, жертвы и хищники. Каждый из типов раскрывает какую-то одну коллизию, связанную с самореализацией рассказчика. Душеводители — это персонажи, которые так или иначе помогают рассказчику осознать или принять себя, встреча с которыми имеет поворотное значение для обретения идентичности и для всей последующей жизни. Соблазнитель — персонаж, который, напротив, сбивает рассказчика с пути, предлагая ему иллюзорные блага. Жертвы — воплощение житейской неудачи, нереализованности, непроявленности. Они нелепы, смешны, склонны к обвинению всего и вся в своих злоключениях. Хищники — воплощение злой воли и непреодолимого нарциссизма, заставляющего все в мире измерять своей, часто очень узкой, мерой. Помимо этих основных типов, в малой прозе Кононова достаточно часто используется еще один принцип моделирования персонажа — фарсовая маска. Фарсовая маска предполагает максимальную схематизацию персонажа, его редукцию к какой-то одной знаковой детали, как правило, связанной с образом гротескного тела. Это действующие лица фона, полностью исчерпываемые одной сюжетной функцией.

Характерной особенностью моделирования персонажей является частое использование бестиальных мотивов, призванных подчеркнуть внеположность персонажа социальному миру; в контексте они могут получать как положительные, так и отрицательные коннотации.

Стремление к преодолению «алекситимии» современной культуры, попытка выйти к «подлинному» бытию, составить свой собственный концептуальный «словарь» определяет предельно нюансированную работу Н. Кононова со словом. Это проявляется, в частности, в том, каким образом строится речевая характеристика персонажей и, шире, в том, как используется слово для их раскрытия. Представление о «многоэтажности» человека, одновременно определяемого множеством социальных контекстов и ролей, обуславливает чрезвычайную подвижность стилевых регистров, мгновенный переход от книжного к общенному, от поэтического к обладающему семантикой канцелярита и т.п. «Апории», являющиеся осознанным эстетическим принципом, проявляются и в том, как работают в тексте стилевые маркеры. Но важна не только игра стилевыми полюсами, но и игра полюсами семантического – асемантического; красноречивость и косноязычие персонажей могут переходить друг в друга. Стремление к точности именования и забалтывание не являются абсолютными полюсами. В некоторых контекстах как основной акт коммуникации выступает молчание персонажа: это ситуации признания в любви, немого осуждения, переживания утраты.

В прозе Н. Кононова имя персонажа, как и его отсутствие, всегда обладает семантической нагруженностью. Сложность героев, выражающаяся в их включенности в разные социальные связи, сказывается и на том, как используются их имена. Нередки случаи, когда персонаж именуется одновременно несколькими способами и имеет несколько имен (прозваний) с разной семантикой, которые могут находиться в отношениях конфликта или взаимного отрицания. Игра стилевыми и смысловыми регистрами, характеризующая речь персонажей, продолжается, таким образом, и в их

парадоксальной «многоименности». Выбор имени героя в некоторых случаях представляет собой пример сложного ассоциативного конструирования, предполагающего семантическое или фонетическое сближение разных имен, ситуативное соотнесение имен из разных языков, выстраивание в один ряд языческих и христианских контекстов и т.д. Усложненной оказывается и работа писателя с антропонимами, которые в его прозе могут быть субститутами табуированных или намеренно «позабывших» имен. Проведенное исследование позволяет сделать вывод, что в этом случае Н. Кононов может переосмысливать структуру концепта, переопределяя значимость его элементов. Вторичное «историческое» значение концепта, который связан с персонажем, может быть важнее, чем «актуальное» современное. Контекстуально, за счет интертекстуальных отсылок, могут актуализироваться и периферийные значения концепта. Тем самым создается поле многомерной игры, в которой самой проверке подвергается языковая компетентность читателя.

## Список использованной литературы

### Источники

1. Золотоносов, М., Кононов Н. З/К или Вивисекция / книга протоколов / М. Золотоносов, Н. Кононов. – Санкт-Петербург: Модерн, 2002. – 208 с.
2. Кононов, Н. Змей. Книга стихов / Н. Кононов. – Санкт-Петербург: Инапресс, 1998. – 72 с.
3. Кононов, Н. Критика цвета / Н. Кононов. – Санкт-Петербург: Новый Мир Искусства, 2007. – 320 с.
4. Кононов, Н. Магический бестиарий / Н. Кононов. – Москва: Вагриус, 2002. – 304 с.
5. Кононов, Н. «Матрица европейского модернистского романа мне не подходит». Colta.ru, 25 февраля 2013. [Электронный ресурс] / Н. Кононов. – Режим доступа: <https://archives.colta.ru/docs/14319> – Дата обращения: 04.01.2025.
6. Кононов, Н. Нежный театр / Н. Кононов. – Москва: Вагриус, 2004. – 384 с.
7. Кононов, Н. Парад / Н. Кононов. – Москва: Галеев-Галерея, 2015. – 368 с.
8. Кононов, Н. Поля. Стихотворения / Н. Кононов. – Санкт-Петербург: Инапресс, 2004. – 80 с.
9. Кононов, Н. Похороны кузнечика / Н. Кононов. – Санкт-Петербург: Инапресс, 2000. – 288 с.
10. Кононов, Н. Саратов. Рассказы / Н. Кононов. – Москва: Галеев-Галерея, 2012. – 568 с.
11. Кононов, Н. Степень трепета / Н. Кононов. – Москва: RUGRAM\_Пальмира, 2022. – 441 с.
12. Кононов, Н. Фланер / Н. Кононов. – Москва: Галеев-Галерея, 2011. – 424 с.

## Научно-исследовательская литература

13. Абашева, М.П. Русская проза в эпоху Интернета: трансформации в поэтике и авторская идентичность: монография / М.П.Абашева, Ф.А.Катаев; Перм. гос. гуманитар.-пед. ун-т. – Пермь, 2013. – 168 с.
14. Абдуллаев, Е. В. Гений и демон: о двух античных терминах в “Маленьких трагедиях” [Электронный ресурс] / Е.В. Абдуллаев // Вопросы литературы. – 2008. – №1. – Режим доступа: <https://voplit.ru/article/genij-i-demon-o-dvuh-antichnyh-terminah-v-malenykih-tragediyah> – дата обращения: 12.01.2025.
15. Абдуллаев, Е.В. «Гений и андрогин. Об одном сюжете из Платоновского “Пира” у Пушкина» / Е.В. Абдуллаев // ΣΧΟΛΗ. Философское антиковедение и классическая традиция. – 2011. – Т. 5, №1. – С. 25–41.
16. Авдеев, Д. Новое окно (Рец. на кн.: Николай Кононов. Магический бестиарий. М.: Вагриус, 2002) / Д. Авдеев // К преизбыточному. Кононовские чтения: исследования, статьи, эссе, диалоги. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2018. – С. 220–223.
17. Авдеев, Д. Николай Кононов. «Нежный театр» [Электронный ресурс] / Д. Авдеев // Критическая масса. – 2005. – №1. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/km/2005/1/nikolaj-kononov-nezhnyj-teatr-2.html> – Дата обращения: 04.01.2025.
18. Анри, Э. Между поэзией и прозой / Э. Анри // К преизбыточному. Кононовские чтения: исследования, статьи, эссе, диалоги. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2018. – С. 243–244.
19. Анри, Э. «Нежный театр»: роман-шок / Э. Анри // К преизбыточному. Кононовские чтения: исследования, статьи, эссе, диалоги. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2018. – С. 768–772.
20. Аристов, В. Воссоздание мальчика / В. Аристов // К преизбыточному. Кононовские чтения: исследования, статьи, эссе, диалоги. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2018. – С. 55–59.

21. Аристов, В. Кононовский канон / В. Аристов // К преизбыточному. Кононовские чтения: исследования, статьи, эссе, диалоги. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2018. – С. 5–7.
22. Арутюнова, Н.Д. Молчание: контексты употребления / Н.Д. Арутюнова // Логический анализ языка. Язык речевых действий / Отв. ред. Н.Д. Арутюнова, Н.К. Рябцева. – Москва: Наука, 1994. – С. 106–117.
23. Бавильский, Д. Дневник читателя. Роман Н. Кононова «Фланер» / Д. Бавильский // К преизбыточному. Кононовские чтения: исследования, статьи, эссе, диалоги. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2018. – С. 402–405.
24. Бавильский, Д. О романе Н. Кононова «Парад» / Д. Бавильский // К преизбыточному. Кононовские чтения: исследования, статьи, эссе, диалоги. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2018. – С. 559–564.
25. Балла О. Между Аполлоном и Дионисом / О. Балла // Новое литературное обозрение. – 2021. – № 169 (3). – С. 334–338.
26. Бахтин, М.М. Собрание сочинений в 7 т. – Т.1. Философская эстетика 1920-х гг. / М.М. Бахтин. – Москва: Издательство Русские словари, Языки славянской культуры, 2003. – 957 с.
27. Безрукавая, М.В. Неомодернизм в современной русской прозе: художественные модели мира, концепции человека, авторские стратегии: Автореф. дис. ... доктора филол. н. 10.01.01. / Безрукавая Марина Васильевна. – Краснодар, 2019. – 55 с.
28. Безрукавая, М.В. Неомодернизм в современной русской прозе: модели мира, концепция человека, авторские стратегии: монография / М.В. Безрукавая. – Краснодар: КСЭИ, 2016. – 186 с.
29. Безрукавая, М.В. Современная русская проза: проблема метода: монография / М.В. Безрукавая – Краснодар: КСЭИ, 2015. – 100 с.
30. Белых, А. Феноменологический синематограф: о творчестве Николая Кононова / А. Белых. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2015. – 150 с.
31. Белых, А. «Парад» пародий, или Советский сатурналий (карнавальное эссе). О романе «Парад» / А. Белых // К преизбыточному. Кононовские чтения:

исследования, статьи, эссе, диалоги. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2018. – С. 727–748.

32. Белых, А. Эскизы к творчеству Николая Кононова [Электронный ресурс] / А. Белых // Новое литературное обозрение. – 2014. – №4. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/nlo/2014/4/eskizy-k-tvorchestvu-nikolaya-kononova.html> – Дата обращения: 04.01.2025.

33. Бем, С. Линзы гендера. Трансформация взглядов на проблему неравенства полов / С. Бем. – Москва: РОССПЭН, 2004. – 336 с.

34. Бенвенист, Э. Общая лингвистика / Под ред. Ю.С. Степанова / Бенвенист Э. – Москва: Прогресс, 1974. – 448 с.

35. Богданова, О.В. Постмодернизм и современный литературный процесс: Автореф. дис. ... докт. филол.н. 10.01.01 / Богданова Ольга Владимировна. – Санкт-Петербург, 2003. – 44 с.

36. Болдонова, И.С. Межличностный диалог: устный и письменный дискурсы / И.С. Болдонова // Вестник ЯГУ. – 2009. – Т. 6. – № 3. – С.120–124.

37. Бологова, М.А. Поэтика русской прозы 1990-2000-х годов: художественные функции мотива. Автореф. дис. ... докт. филол.н. 10.01.01 / Бологова Марина Александровна. – Томск, 2013. – 46 с.

38. Бондарь-Терещенко, И. А я люблю женатого. О неоновом-неневом реализме Николая Кононова [Электронный ресурс] / И. Бондарь-Терещенко // Волга. – 2012. – №1. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/volga/2012/11/a-ya-lyublyu-zhenatogo.html> – Дата обращения: 04.01.2025.

39. Бочаров, С.Г. Характеры и обстоятельства / С.Г. Бочаров // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Т.1. Образ, метод, характер. – Москва: Изд-во АН СССР, 1962. – 452 с.

40. Вальянов, Н.А. Художественный мир М.А. Тарковского: пространство, время, герой: Автореф. дис. ... канд. филол. н.: 10.01.01 / Вальянов Никита Александрович. – Воронеж, 2018. – 28 с.

41. Вежлян, Е. Приключения взгляда. О книге Николая Кононова «Критика цвета» [Электронный ресурс] / Е. Вежлян // Новый мир. – 2008. – № 5. – Режим доступа: [http://www.litkarta.ru/rus/dossier/vezhlian-okononove/dossier\\_2376/view\\_print/](http://www.litkarta.ru/rus/dossier/vezhlian-okononove/dossier_2376/view_print/) – Дата обращения: 10.07.2024.
42. Виноградов, В.В. Русский язык (Грамматическое учение о слове) / Под ред. Г.А. Золотовой / В.В. Виноградов. – 4-е издание. – Москва: Русский язык, 2001. – 720 с.
43. Витгенштейн, Л. Философские работы. Часть 1. Пер. с нем. / Сост., вступ. статья, примеч. М.С. Козловой. Пер. М.С. Козловой и Ю.А. Асеева / Л. Витгенштейн. – Москва: Гнозис, 1994. – 612 с.
44. Волкова, Н. О сборнике рассказов «Магический бестиарий» / Н. Волкова // К преизбыточному. Кононовские чтения: исследования, статьи, эссе, диалоги. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2018. – С. 94–96.
45. Волчек, Д. Беседа с Михаилом Заолотоносовым и Николаем Кононовым / Д. Волчек // К преизбыточному. Кононовские чтения: исследования, статьи, эссе, диалоги. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2018. – С. 377–388.
46. Воробьева, Е.С. Маргинальный герой в русской прозе последней трети XX – начала XXI вв.: Автореф. дис. ... канд. филол. н.: 10.01.01 / Воробьева Екатерина Сергеевна. – Архангельск, 2015. – 18 с.
47. Гарипова, Г.Т. Принципы миромоделирования в русской прозе XX века (неклассическая парадигма художественности): Автореф. дис. ... доктора филол. н. 10.01.01. / Гарипова Гульчира Талгатовна. – Москва, 2021. – 44 с.
48. Гинзбург, Л.Я. Литература в поисках реальности / Л.Я. Гинзбург. – Ленинград: Сов. писатель, 1987. – 400 с.
49. Гинзбург, Л.Я. О литературном герое / Л.Я. Гинзбург. – Ленинград: Сов. писатель, 1979. – 224 с.
50. Гинзбург, Л.Я. Претворение опыта / Л.Я. Гинзбург. – Рига: Авотс, Л.: Ассоциация «Новая литература», 1991. – 242 с.
51. Голубкова, А. Лирическая утопия Николая Кононова [Электронный ресурс] / А. Голубкова // Homo legens. – 2013. – №1. – Режим доступа:

[https://magazines.gorky.media/homo\\_legens/2013/1/liricheskaya-utopiya-nikolaya-kononova.html](https://magazines.gorky.media/homo_legens/2013/1/liricheskaya-utopiya-nikolaya-kononova.html) – Дата обращения: 04.01.2025.

52. Голубкова, А. О книге «80» / А. Голубкова // К преизбыточному. Кононовские чтения: исследования, статьи, эссе, диалоги. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2018. – С. 340–345.

53. Горалик, Л. Интервью с Н. Кононовым / Л. Горалик // К преизбыточному. Кононовские чтения: исследования, статьи, эссе, диалоги. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2018. – С. 272–277.

54. Грехнев, В. А. Словесный образ и литературное произведение: Книга для учителя / В.А. Грехнев. – Нижний Новгород: Нижегородский гуманитарный центр, 1997. – 200 с.

55. Гулин, И. «Гимны» Николая Кононова / И. Гулин // Коммерсантъ Weekend. – №20 от 26.06.2020. – С. 11.

56. Гулин, И. О романе «Фланёр» / И. Гулин // К преизбыточному. Кононовские чтения: исследования, статьи, эссе, диалоги. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2018. – С. 353–354.

57. Гулин, И. «Саратов» Николая Кононова [Электронный ресурс] / И. Гулин. – Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/2109477> – Дата обращения: 04.01.2025.

58. Гумбольдт, В. фон. Избранные труды по языкознанию. Пер. с нем. / Общ. ред. Г.В. Рамишвили; Послесл. А.В. Гулыги и В.А. Звегинцева / В. фон Гумбольдт. – Москва: Прогресс, 2000. – 400 с.

59. Гуськов, В.В. Система персонажей исторической эпопеи А.И. Солженицына «Красное колесо» как форма воплощения эстетических принципов и мировоззренческих позиций автора: Автореф. дис. ... канд. филол. н. 10.01.01 / Гуськов Вячеслав Владимирович. – Владивосток, 2006. – 28 с.

60. Давыдов, Д. О Николае Кононове / Д. Давыдов // К преизбыточному. Кононовские чтения: исследования, статьи, эссе, диалоги. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2018. – С. 308–311.

61. Давыдов, Д. Речь о Николае Кононове при вручении Премии Андрея Белого в 2009 году / Д. Давыдов // К преизбыточному. Кононовские чтения: исследования, статьи, эссе, диалоги. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2018. – С. 324–325.
62. Даркевич В.П. Народная культура средневековья: светская праздничная жизнь в искусстве IX – XVI вв. / В.П. Даркевич. – Москва: Наука, 1988. – 344 с.
63. Дементьев, И.О. *Ex ungue leonem*: интертекстуальные связи романа Николая Кононова «Парад» с рассказом Хорхе Луиса Борхеса «Глён, Укбар, Orbis Tertius» / И.О. Дементьев // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. – 2018. – № 4. – С. 76–86.
64. Дмитриев, А. Кононов Николай. «Нежный театр» [Электронный ресурс] / А. Дмитриев // Новое литературное обозрение. – 2005. – №72. – Режим доступа: [http://www.litkarta.ru/dossier/kruzh-komm/dossier\\_2376/](http://www.litkarta.ru/dossier/kruzh-komm/dossier_2376/) – Дата обращения: 04.01.2025.
65. Дмитриева, Ю.Л. Эволюция героя в творчестве В. Максимова 1960-1970-х гг: Автореф. дис. ... канд. филол. н. 10.01.01 / Дмитриева Юлия Леонидовна. – Астрахань, 2006. – 19 с.
66. Дмитровская, М. А. Коли муза Клио: история души человеческой и история народов в романе Н. Кононова «Фланёр» / М.А. Дмитровская // К преизбыточному. Кононовские чтения: исследования, статьи, эссе, диалоги. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2018. – С. 506–526.
67. Дмитровская, М.А., Дегтяренко, К.А. Полный абзац (узловые концепты в творчестве Николая Кононова) / М.А. Дмитровская, К.А. Дегтяренко // Критика и семиотика. – 2016. – № 1. – С. 205–226.
68. Дмитровская, М.А., Дементьев, И.О. Гробовщик Адриан (подтексты и претексты романа Николая Кононова «Фланёр» / М.А. Дмитровская, И.О. Дементьев // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. – 2013. – № 8. – С. 58–63.

69. Дмитровская, М.А., Скрыбина, А.В. Андрогинность «гения чистой красоты»: об одном концепте у Николая Кононова / М.А. Дмитровская, А.В. Скрыбина // *Literatūra* 55(2) – Vilnius: Vilniaus universitetas, 2013. – С. 91–106.
70. Доманский, Ю.В. Вариативность и интерпретация текста (парадигма неклассической художественности): Автореф. дис. ... доктора филол. н. 10.01.08. / Доманский Юрий Викторович. – Москва, 2006. – 44 с.
71. Дубин, Б. На полях письма. Заметки о стратегиях мысли и слова в XX веке / Б. Дубин. – Москва: Emergency Exit, 2005. – 528 с.
72. Егорова О., Кузнецова Е. Феноменологическое повествование в прозе Гайто Газданова в контексте традиции русского феноменологического романа XX века / О. Егорова, Е. Кузнецова // *Cuadernos De Rusística Española*. – 2018. – 14. – С. 147–156.
73. Елисеев, Н. Карандаш Гумилева [Электронный ресурс] / Н. Елисеев // Эксперт Северо-Запад. – №24 (422), 22 июня 2009. – Режим доступа: [http://www.litkarta.ru/dossier/karandash-gumileva/dossier\\_2376/](http://www.litkarta.ru/dossier/karandash-gumileva/dossier_2376/) – Дата обращения: 04.01.2025.
74. Елистратов, В. Шатучая асимптота существования, или Барочный театр Николая Кононова [Электронный ресурс] / В. Елистратов // Знамя. – 2005. – №3. – Режим доступа: [http://www.litkarta.ru/dossier/shatuchaya-asimptota-sushchestvovaniya/dossier\\_2376/](http://www.litkarta.ru/dossier/shatuchaya-asimptota-sushchestvovaniya/dossier_2376/) – Дата обращения: 04.01.2025.
75. Есин, А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения / А.Б. Есин. – Москва: Флинта, Наука, 1999. – 248 с.
76. Житенев, А.А. Апология грозового фронта / А.А. Житенев // Новое литературное обозрение. – 2011. - № 4 (110). – Режим доступа: [https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/110\\_nlo\\_4\\_2011/article/18369/](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/110_nlo_4_2011/article/18369/) Дата обращения: 10.01.2025.
77. Житенев, А.А. «Быстросохнувший смысл»: принципы структуризации памяти в романах Н. Кононова / А.А. Житенев // Память разума и память сердца: Материалы Всероссийской научной конференции. – Воронеж.: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2011. – С. 271–280.

78. Житенев, А.А. Лезвие меж куражом и меланхолией: заметки о поэтике Н. Кононова / А.А. Житенев // К преизбыточному. Кононовские чтения: исследования, статьи, эссе, диалоги. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2018. – С. 326–330.
79. Житенев, А.А. Лиминальный субъект и язык переживания в прозе Николая Кононова / А.А. Житенев // Границы, пороги, лиминальность и субъективность в современной поэзии. – Berlin: Peter Lang, 2020. – S. 201-214.
80. Житенев, А.А. Музыкальный экфрасис и музыкальный код в прозе Н. Кононова / А.А. Житенев // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. – 2018. – №4. – С.
81. Житенев, А.А. Поэзия неомодернизма: монография / А.А. Житенев. – Санкт-Петербург: ИНАПРЕСС, 2012а. – 480 с..
82. Житенев, А.А. Порождающие модели и художественная практика в поэзии неомодернизма 1960-2000-х гг. : Автореф. дис. ... доктора филол н. 10.01.01 / Житенев Александр Анатольевич. – Воронеж, 2012б. – 40 с.
83. Житенев, А. Темный рекрут и шнур ламбрекена: [Рец. на кн.: Кононов Н. Парад: роман. – Москва: Галеев-Галерея, 2015. – 368 с.] [Электронный ресурс] / А.А. Житенев // Цирк Олимп+TV: Сетевой журнал. – 2015. – № 19 (52). – Режим доступа: <https://www.cirkolimp-tv.ru/articles/624/temnyi-rekrut-i-shnur-lambrekena> – Дата обращения: 16.01.2025.
84. Зинурова, Е.С. Интертекстуальность в современной русской поэзии / Е.С. Зинурова // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. – 2017. – Том 22. №2 – С. 256–266.
85. Золотоносов, М. Картезианский колодец. Заметки из цикла «Засада гениев» / М. Золотоносов // К преизбыточному. Кононовские чтения: исследования, статьи, эссе, диалоги. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2018. – С.8–17.
86. Золотоносов, М. Милосердие XXI века / М. Золотоносов // К преизбыточному. Кононовские чтения: исследования, статьи, эссе, диалоги. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2018. – С. 42–45.

87. Золотонос, М. Рифмомучитель. Беседа с Николаем Кононовым об элитарной поэзии / М. Золотонос // К преизбыточному. Кононовские чтения: исследования, статьи, эссе, диалоги. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2018. – С. 36–41.
88. Зотов, С.Н. Система персонажей в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»: Автореф. дис. ... канд. филол н. 10.01.01 / Зотов Сергей Николаевич. – Москва, 1989. – 19 с.
89. Иванов, В. По краям рассветных сумерек [Электронный ресурс] / В. Иванов // Новое литературное обозрение. – 2013. – №2. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/nlo/2013/2/recz-na-kn-danilyancz-t-krasnyj-shum-stihi-raznyh-let-m-2012-kononov-n-saratov-rassказы-m-2012-baza-tel-quel-2-m-2011.html> – Дата обращения: 04.01.2025.
90. Иванов, Вяч. Дионис и прадионисийство / Вяч. Иванов. – Санкт-Петербург: Алетейя, 1994. – 344 с.
91. Иванова, С. Без наркоза / С. Иванова // К преизбыточному. Кононовские чтения: исследования, статьи, эссе, диалоги. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2018. – С. 97–101.
92. Иванова, С. Ганимед на лестнице Иакова / С. Иванова // К преизбыточному. Кононовские чтения: исследования, статьи, эссе, диалоги. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2018. – С. 63–65.
93. Иванова, С. Хроника порчи. Николай Кононов. «Фланер» [Электронный ресурс] / С. Иванова // Знамя. – 2012. – №3. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/znamia/2012/3/nikolaj-kononov-flaner.html> – Дата обращения: 04.01.2025.
94. Иоффе, Д. Древний Египет и установление поэтических знаков / Д. Иоффе // Критика и семиотика. – 2009. – Вып. 13. – С. 86–101.
95. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. – М.: Издательство Академии Художеств СССР, 1962. – Т. 1. – 682 с.
96. Кант, И. Сочинения в шести томах. Т. 5. / Под общ. ред. В. Ф. Асмуса. А. В. Гулыги, Т. И. Ойзермана / Кант И. – Москва: Мысль, 1966. – 564 с.

97. Ким, Ч.М. Роман И. А. Гончарова «Обломов» (система персонажей и ее авторская интерпретация в критических статьях). Автореф. дис. ... канд. филол. н. 10.01.01 / Ким Чжон Мин. – Санкт-Петербург, 2004. – 20 с.
98. Кобрин, К. Песни о родине и любви / К. Кобрин // К преизбыточному. Кононовские чтения: исследования, статьи, эссе, диалоги. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2018. – С. 27–31.
99. Кобрин, К. Профили и ситуации / К. Кобрин // К преизбыточному. Кононовские чтения: исследования, статьи, эссе, диалоги. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2018. – С. 32–33.
100. Ковтун, Н. Современная литература в поисках героя времени / Н. Ковтун // Образ героя современности в прозе рубежа XX-XXI веков: монография / Кол. авт.; отв. ред. Н.В. Ковтун. – Москва: Флинта; Красноярск: Красноярский гос. пед. ун-т им. В.П. Астафьева, 2022. – С. 8–31.
101. Колобаева Л. От временного к вечному (Феноменологический роман в русской литературе XX века) / Л. Колобаева // Вопросы литературы. – 1998. – № 3. – Режим доступа: <https://voplit.ru/article/ot-vremennogo-k-vechnomu-fenomenologicheskij-roman-v-russkoj-literature-xx-veka/> Дата обращения: 10.01.2025.
102. Кондратенко, Ф. С голоса / Ф. Кондратенко // Кононов Н. Степень трепета. – Москва: RUGRAM-Пальмира, 2022. – С. 13–18.
103. Корчагин, К. В советском эротическом космосе. Н. Кононов. «Фланер» / К. Корчагин // Новый мир. – 2012. – №1. – Режим доступа: <https://nm1925.ru/articles/2012/201201/v-sovetskom-eroticheskom-kosmose-508/> Дата обращения: 16.01.2025.
104. Корчагин, К., Ларионов, Д. Полет нормальный / К. Корчагин, Д. Ларионов // К преизбыточному. Кононовские чтения: исследования, статьи, эссе, диалоги. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2018. – С. 331–339.
105. Котова, Д.В. Современная русская литература. Постмодернизм и неомодернизм: учебное пособие для студентов вузов / Д.В. Котова. – Москва: МАКС Пресс, 2018. – 224 с.

106. Курицын, В. Старые ангелы. О романе «Похороны кузнечика» / В. Курицын // К преизбыточному. Кононовские чтения: исследования, статьи, эссе, диалоги. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2018. – С. 53–54.
23. Курицын, В. Прекрасное о страшном. Буквы, формулы и комплексы Николая Кононова / В. Курицын // К преизбыточному. Кононовские чтения: исследования, статьи, эссе, диалоги. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2018. – С. 73–79.
107. Кутузова, Д.А. Введение «Структурированного дневника» по методу Айры Прогоффа / Д.А. Кутузова // Московский психотерапевтический журнал. – 2009. – №1. – С.126–140.
108. Кучина, С. А. Модификации авантюрного героя в художественной системе Н.В. Гоголя (Хлестаков – Ноздев – Кочкарев): Автореф. дис. ... канд. филол. н. 10.01.01 / Кучина Светлана Анатольевна. – Новосибирск, 2007. – 23 с.
109. Кучина, Т. Повествователь-вуайер: визуальная поэтика Н. Кононова / Т. Кучина // К преизбыточному. Кононовские чтения. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2018. – С. 278–303.
110. Кучина, Т.Г. Новейшая отечественная литература: учебно-методическое пособие / Т.Г. Кучина. – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2012. – 39 с.
111. Кучина, Т.Г. Поэтика русской прозы: конца XX – начала XXI в.: первоначальные повествовательные формы: Автореферат дис. ... доктора филол. н. 10.01.01/ Кучина Татьяна Геннадьевна. – Ярославль, 2008. – 43 с.
112. Лакан, Ж. Работы Фрейда по технике психоанализа (Семинар, Книга II (1954/55)) / Пер. с фр. М. Титовой и А. Черноглазова / Ж. Лакан. – Москва: Издательство «Гнозис», Издательство «Логос», 2009. – 432 с.
113. Лебедушкина, О. Денди на базаре, или Родина красоты / О. Лебедушкина // Библиотека в школе. – Москва: Первое сентября. 2015. – № 11. – С. 53–56.
114. Лебедушкина, О. Дитя и лабиринт / О. Лебедушкина // К преизбыточному. Кононовские чтения: исследования, статьи, эссе, диалоги. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2018. – С. 80–93.

115. Левушкина, О.Н., Курошина, З.В. Парадоксальность образов-символов рассказа М.Н. Кононова «Микеша»: лингвокультурологический подход / О.Н. Левушкина, Курошина З.В. // Русская словесность. – 2008. – № 2. – С. 64–72.
116. Лейдерман, Н.Л., Липовецкий, М.Н. Современная русская литература: 1950-1990-е годы: учеб. пособие для студ. высших учеб. заведений: в 2 т. – Т.2. 1968-1990 / Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 688 с.
117. Липовецкий, М. Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000-х годов / М. Липовецкий. – Москва: Новое литературное обозрение, 2008. – 848 с.
118. Лихина, Н.Е. Коммуникативное пространство романа Н. Кононова «нежный театр» / Н. Е. Лихина // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. – 2013. – № 8. – С. 68–73.
119. Лосев, А.Ф. Имя / А.Ф. Лосев. – Санкт-Петербург: Алетейя, 1997. – 616 с.
120. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. Об искусстве. – Санкт-Петербург: «Искусство – СПб», 1998. – С. 14-287.
121. Луценко, К.В. Система персонажей в русском символистском романе (Д. Мережковский, Ф. Сологуб, А. Белый). Автореф. дис. ... канд. филол. н. 10.01.01 / Луценко Ксения Валерьевна. – Нижний Новгород, 2014. – 25 с.
122. Малыхина, Э.С. Типология героев в прозе Н.Н. Берберовой: Автореф. дис. ... канд. филол. н. / Э.С. Малыхина. – Москва, 2013. – 32 с.
123. Мальцев, Л.А. Польский литературный код романа Николая Кононова «Фланёр» / Л.А. Мальцев // Критика и семиотика. – 2017. – № 1 – С. 339–353.
124. Мамардашвили, М. Классический и неклассический идеал рациональности / М. Мамардашвили // Мамардашвили М. Необходимость себя. – Москва: Лабиринт, 1996. – С. 229-249.

125. Маркова, Т.Н. Русская проза рубежа XX–XXI веков: трансформации форм и конструкций (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин). – Б.м.: Palmarium Academic Publishing, 2012. – 332 с.
126. Мартыянова, С.А. Персонаж в художественной литературе: уч. пособие / С.А. Мартыянова. – Владимир: Изд-во ВлГУ, 2014. – 84 с.
127. Мелетинский, Е.М. О литературных архетипах / Е.М. Мелетинский. – Москва: Изд-во РГГУ, 1994. – 136 с.
128. Мельничук, О.А. Типология художественных произведений с повествованием от первого лица / О.А. Мельничук // Вестник ЯГУ. – 2005. – Том 2, № 1. – С. 41–46.
129. Миллер, Л. В. Художественный концепт как смысловая и эстетическая категория / Л.В. Миллер // Мир русского слова. – 2000. – № 4. – С. 39–46.
130. Михайлин В. Смешались в кучу кони, люди: к природе древнегреческих химерических существ / В. Михайлин // Новое литературное обозрение. – 2011 – №107. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/107/mi13.html>. Дата обращения: 16.01.2025.
131. Михайлов, А. В. Языки культуры. Учебное пособие по культурологии / А.В. Михайлов. – Москва: «Языки русской культуры», 1997. – 912 с.
132. Нефагина, Г.Л. Русская проза второй половины 80-х — начала 90-х годов XX века / Г.Л. Нефагина– Минск: Издательский центр «Экономпресс», НПЖ «Финансы, учет, аудит», 1997. – 232 с.
133. Николаев, Н.И. К вопросу об уточнении понятия «литературный герой» / Н.И. Николаев // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2012. – № 3 – С. 100–104.
134. Обатнин, Г. Брат краткости / Г. Обатнин // К преизбыточному. Кононовские чтения: исследования, статьи, эссе, диалоги. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2018. – С. 234–242.

135. Павлов, Д.В. Речевой портрет как средство создания образа героев (на материале произведений Энтони Бёрджесса): Автореф. дис. ... канд. филол. н. 10.02.19 / Павлов Денис Валерьевич. – Казань, 2022. – 23 с.
136. Павлов, Е. Шок памяти. Автобиографическая поэтика Вальтера Беньямина и Осипа Мандельштама / Авториз. пер. с англ. А. Скидана / Е. Павлов. – Москва: Новое литературное обозрение, 2005. – 224 с.
137. Падучева, Е.В. Семантические исследования: Семантика времени и вида в русском языке; Семантика нарратива. 2-е изд., испр. и доп. / Е.В. Падучева. – Москва: Языки славянской культуры, 2010. – 480 с.
138. Петрова, Н.А. Поэтика О. Мандельштама в аспекте становления ноэтического реализма: Автореф. дис. ... докт. филол. н. 10.01.01 / Петрова Наталия Александровна. – Пермь, 2001. – 42 с.
139. Плеханова, И.А. Константы переходного времени. Литературный процесс рубежа XX-XXI веков / И. И. Плеханова. – Иркутск : Изд-во Иркут. гос. ун-та, 2010. – 491 с.
140. Плуноян, Н. От редактора [Электронный ресурс] / Н. Плуноян. – Режим доступа: <https://www.colta.ru/articles/art/19067-ot-redaktora> – Дата обращения: 04.01.2025.
141. Подковырин, Ю.В. Внешность литературного героя как художественная ценность. Автореф. дис. ... канд. филол. н. 10.01.08 / Подковырин Юрий Владимир Владимирович. – Новосибирск, 2007. – 22 с.
142. Полищук, Д. Контрольные Кононова [Электронный ресурс] / Д. Полищук // Новый мир. – 2003. – №2. – Режим доступа: [https://magazines.gorky.media/novyi\\_mi/2003/2/kontrolnye-kononova.html](https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2003/2/kontrolnye-kononova.html) – Дата обращения: 04.01.2025.
143. Польшикова, Л.Д. Персонаж / Л.Д. Польшикова // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. – Москва: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 163-164.

144. Померанцев, И. Обнаженный поэт / И. Померанцев // К преизбыточному. Кононовские чтения: исследования, статьи, эссе, диалоги. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2018. – С. 23–26.
145. Порвин, А. Размышления о романе Николая Кононова «Фланер» [Электронный ресурс] / А. Порвин // Новое литературное обозрение. – 2014. – №1. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/nlo/2014/1/razmyshleniya-o-romane-nikolaya-kononova-flaner.html> – Дата обращения: 10.01.2025.
146. Пospelов, Г.Н. Введение в литературоведение: Учеб. для филол. спец. университетов / Г.Н. Пospelов. – Москва: Высш. шк., 1988. – 528 с.
147. Пропп, В.Я. Морфология волшебной сказки / В.Я. Пропп. – Москва: Лабиринт, 2001. – 144 с.
148. Прохорова, Т.Г. Постмодернизм в русской прозе: Учебное пособие / Т.Г. Прохорова. – Казань: Казан. гос. ун-т, 2005. – 96 с.
149. Пьеге-Гро, Н. Введение в теорию интертекстуальности / Н. Пьеге-Гро. – Москва: Издательство ЛКИ, 2008. – 240 с.
150. Разумов, П. Добрый день, мэтр. О поэзии Николая Кононова / П. Разумов // К преизбыточному. Кононовские чтения: исследования, статьи, эссе, диалоги. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2018. – С. 248–256.
151. Разумов, П. Уловка хитреца / П. Разумов // К преизбыточному. Кононовские чтения: исследования, статьи, эссе, диалоги. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2018. – С. 257–263.
152. Расторгуева, В.С. «Герой нашего времени» в современной прозе / В.С. Расторгуева // Филологический класс. – 2009. – № 21. – С. 12–16.
153. Рикёр, П. Человек как предмет философии / П. Рикер // Вопросы философии. – 1989. – № 2. – С. 41–50.
154. Роднянская, И. Неединственность смысла: шутка / И. Роднянская // К преизбыточному. Кононовские чтения: исследования, статьи, эссе, диалоги. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2018. – С. 202–203.
155. Рошаль В.М. Полная энциклопедия символов / В.М. Рошаль. – Москва: АСТ, Санкт-Петербург: Сова, 2006. – 520 с.

156. Русская литература XX века: учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / [С. И. Тими́на, Н. Ю. Грякалова, О. А. Лекманов и др.] ; под ред. С.И. Тиминой. – Москва: Издательский центр «Академия», 2011. – 368 с.
157. Рясков, А. Другая память / А. Рясков // К преизбыточному. Кононовские чтения: исследования, статьи, эссе, диалоги. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2018. – С. 428–430.
158. Рясков, А., Кононов Н. Поля языка [Электронный ресурс] / А. Рясков, Н. Кононов // ДИ. – 2013. – №3. – Режим доступа: <https://di.moma.ru/news?mid=1107&id=297> – Дата обращения: 04.01.2025.
159. Рясков, А. Постоянство временного. Заметки о романе «Нежный театр» / А. Рясков // К преизбыточному. Кононовские чтения: исследования, статьи, эссе, диалоги. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2018. – С. 321–323.
160. Свиридов, С.В. «Трехчастный сиблинг» Н. Кононова: предпосылки интертекстуальности / С.В. Свиридов // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. – 2015. – № 8. – С. 51–58.
161. Свиридов, С.В. Три века русской поэзии: об интертекстуальном поле одного рассказа Н. Кононова / С.В. Свиридов // Слово.ру: Балтийский акцент. – 2015. – № 2-3. – С. 52–60.
162. Свитнева, Е. Ганимед и Паламед / Е. Свитнева // К преизбыточному. Кононовские чтения: исследования, статьи, эссе, диалоги. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2018. – С. 46–49.
163. Сендерович, С.Я. Георгий Победоносец в русской культуре: страницы истории / С.Я. Сендерович. – Москва: АГРАФ, 2002. – 366 с.
164. Сербинская, В. На пути к литературе метамодернизма / В. Сербинская. – Режим доступа: <https://metamodernizm.ru/literature-metamodernism/> – Дата обращения: 04.01.2025.

165. Серго, Ю. Н. Историко-литературный процесс в России: современная русская литература : учебно-методическое пособие / Ю.Н. Серго. – Ижевск : Издательский центр «Удмуртский университет», 2021. – 120 с.
166. Сильман, Т.И. Синтактико-стилистические особенности местоимений (На материале немецкого языка) / Т.И. Сильман // Вопросы языкознания. – 1970. – Выпуск №4. – С. 81–91.
167. Скрыбина, А.В. «Игра в кошки-мышки»: о кошках, мышках и не только в произведениях Н. Кононова / А. В. Скрыбина // Бестиарий в словесном и изобразительном искусстве: сб. статей. – Москва: Intrada, 2014. – С.73-80.
168. Скрыбина, А.В. Концепт «пустота» как семантический модуль в книге «Магический бестиарий» Н. Кононова / А. В. Скрыбина // Семантические процессы в языке и речи: Материалы ежегодного научного семинара аспирантов. – Калининград: изд-во РГУ им. И. Канта, 2010. – С. 28–34.
169. Скрыбина, А.В. Литература как фотография и кинофильм. Способы репрезентации реальности в произведения Н. Кононова / А. В. Скрыбина // Научная сессия «XIV Невские чтения». Материалы научных конференций 23 – 28 апреля 2012 г. – Санкт-Петербург: Изд-во Невского института языка и культуры, 2012. – С. 137–141.
170. Скрыбина, А.В. Оля crazy: повесть Н. Кононова «Источник увечий» в зеркале одного кинофильма / А. В. Скрыбина // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. – 2013. – № 8. – С. 64–68.
171. Скрыбина, А.В. Особенности концептуализации *света* и *тьмы* в рассказе Н. Кононова «Светотомия» / А. В. Скрыбина // Функциональная семантика и семиотика знаковых систем: сб. науч. тр. Ч. II. – Москва: Изд-во РУДН, 2011. – С.32–37.
172. Скрыбина, А.В. Особенности моделирования мифологического хронотопа в рассказе Н. Кононова «Тяжелый фильм» / А. В. Скрыбина // Поэтика хронотопа: языковые механизмы и когнитивные основания: материалы междунар. науч. конф. 9-10 сентября 2010 г. Вильнюс / Рос. гос. ун-т им. И.

Канта, Ин-т лит. яз., Вильнюс. пед. ун-т; ред. Г. И. Берестнев. – Вильнюс: Изд-во Ин-та литовского языка, 2010. – С. 174–183.

173. Скрыбина, А.В. Особенности семантической структуры имени собственного в рассказе «Микеша» Н. Кононова / А. В. Скрыбина // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. – 2011. – № 8. – С. 100–105.

174. Скрыбина, А.В. Письмо к самому себе: о проблеме коммуникации в картине мира Н. Кононова (на примере рассказа «Амнезия Анастасии») / А. В. Скрыбина // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. – 2013. – № 2. – С. 135–140.

175. Скрыбина, А.В. Стихия страсти: любовь и ненависть в произведениях Н. Кононова / А. В. Скрыбина // Бестиарий в словесном и изобразительном искусстве: сб. статей. – Москва: Intrada, 2013. – С.32–41.

176. Скрыбина, А.В. Странно безобразные образы «Магического бестиария» Н. Кононова / А. В. Скрыбина // Бестиарий в словесном и изобразительном искусстве: Сб. статей. – Москва: Intrada, 2012. – С. 67–74.

177. Скрыбина, А.В. Чудесный зверинец Н. Кононова / А. В. Скрыбина // Бестиарий в словесном и изобразительном искусстве: сб. статей. – Москва: Intrada, 2015. – С. 247–252.

178. Спиваковский, П.Е. Метамодернизм: контуры глубины / П.Е. Спиваковский // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. – 2018. – № 4. – С. 196-211.

179. Степанов, Ю.С. Константы: Словарь русской культуры / Ю.С. Степанов. – Москва: Языки русской культуры, 1997. – 824 с.

180. Суханов, В.А. Русская литература рубежа 1990–2000-х годов. Часть 1. Реалистическая проза : учебное пособие / В.А. Суханов. – Томск : Издательский Дом Томского государственного университета, 2017. – 93 с.

181. Темирова, Н.А. Нумерологический код в рассказе Николая Кононова «Трехчастный сиблинг» / Н.А. Темирова // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. – 2015. – Вып. 8. – С. 45–50.

182. Тимофей из Газы. О животных. Пер. А.Г. Юрченко / Тимофей из Газы // Тигрица и грифон: Сакральные символы животного мира. – Санкт-Петербург: Азбука-классика; Петербургское востоковедение, 2002. – Режим доступа: [http://worldtree.narod.ru/races/drak\\_tim.htm](http://worldtree.narod.ru/races/drak_tim.htm). Дата обращения: 10.01.20245.
183. Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика / Б.В. Томашевский. – Москва: Аспект Пресс, 1996. – 333 с.
184. Топоров, В.Н. Μοῦσαι 'Музы': соображения об имени и предистории образа / В.Н. Топоров // Из работ московского семиотического круга. – Москва: Языки русской культуры, 1997. – С. 257–300.
185. Турышева, О. Герой как «эстенический инициатор сюжета» (на материале новейшей литературы / О.Н. Турышева // Образ героя современности в прозе рубежа XX-XXI веков: монография / Кол. авт.; отв. ред. Н.В. Ковтун. – Москва: Флинта; Красноярск: Красноярский гос. пед. ун-т им. В.П. Астафьева, 2022. – С. 116–126.
186. Тюпа, В.И. Ридер по курсу «Введение в историю литературы» [Электронный ресурс] / В.И. Тюпа. – Москва: РГГУ, 2011. – 87 с. – Режим доступа: <https://studfile.net/preview/7101438/> – Дата обращения: 04.01.2025.
187. Уланов, А. Игрушка из Питера [Электронный ресурс] / А. Уланов // Знамя. – 1999. – №5. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/znamia/1999/5/n-kononov-zmej.html> – Дата обращения: 04.01.2025.
188. Унгуриянова, Е.А. Языковая репрезентация оппозиции «душа – тело» в произведениях Н.М. Кононова: Автореф. дис. ... канд. филол. н. 10.02.01 / Унгуриянова Елена Александровна. – Калининград, 2022а. – 24 с.
189. Унгуриянова, Е.А. Языковая репрезентация оппозиции «душа – тело» в произведениях Н.М. Кононова: Дис. ... канд. филол. наук. 10.02.01 / Унгуриянова Елена Александровна. – Калининград, 2022б. – 186 с.
190. Урицкий, А. Кононов Николай. «Нежный театр» [Электронный ресурс] / А. Урицкий // Новое литературное обозрение. – 2005. – №72. – Режим доступа: [http://www.litkarta.ru/dossier/uritsky-kononov/dossier\\_2376/](http://www.litkarta.ru/dossier/uritsky-kononov/dossier_2376/) – Дата обращения: 04.01.2025.

191. Успенский, Б.А. Филологические разыскания в области славянских древностей. Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского / Б.А. Успенский. – Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1982. – 248 с.
192. Фанайлова, Е. Рецензия на роман «Похороны кузнечика» / Е. Фанайлова // К преизбыточному. Кононовские чтения: исследования, статьи, эссе, диалоги. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2018. – С. 66–69.
193. Фанайлова, Е. Рецензия на книгу диалогов М. Золотоносова, Н. Кононова «З / К или Вивисекция» / Е. Фанайлова // К преизбыточному. Кононовские чтения: исследования, статьи, эссе, диалоги. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2018. – С. 206–209.
194. Фанайлова, Е. Рецензия на роман «Похороны кузнечика» / Е. Фанайлова // К преизбыточному. Кононовские чтения: исследования, статьи, эссе, диалоги. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2018. – С. 66–69.
195. Фанайлова, Е. Рецензия на книгу диалогов М. Золотоносова, Н. Кононова «З / К или Вивисекция» / Е. Фанайлова // К преизбыточному. Кононовские чтения: исследования, статьи, эссе, диалоги. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2018. – С. 206–209.
196. Фанайлова, Е. «Я разочарована литературой как делом, которым я занимаюсь». Интервью Л. Горалик. [Электронный ресурс] / Е. Фанайлова. – Режим доступа: <https://os.colta.ru/literature/events/details/36746/page5/> – Дата обращения: 04.01.2025.
197. Фарино, Е. Введение в литературоведение: Учебное пособие / Е. Фарино. – Санкт-Петербург: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. – 639 с.
198. Фаустов, А.А. Характер / А.А. Фаустов // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. – Москва: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 286-287.
199. Федоров, В.В. Кумулятивный принцип сюжетостроения в неклассической поэтике: Автореф. дис. ... канд. филол. н. 10.01.08. / Федоров Василий Викторович. – Тверь, 2011. – 22 с.

200. Федосеева, Т.В. Введение в литературоведение: учеб. пособие / Т.В. Федосеева. – Рязань: Ряз. гос. ун-т им. С.А. Есенина, 2011. – 212 с.
201. Фоменко, И. В. Имя текста и имя в тексте (на материале романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита») / И. В. Фоменко, О. Н. Минько // Имя текста, имя в тексте: Сб. науч. тр. – Тверь: «Лилия Принт», 2004. – С. 113–120.
202. Фрай, Н. Анатомия критики / Н. Фрай // Зарубежная эстетика и теория литературы. – Москва: Изд-во Московского университета, 1987. – С. 232–264.
203. Фрейденберг, О. М. Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг. – Москва: Лабиринт, 1997. – 448с.
204. Хализев, В.Е. Введение в литературоведение / В.Е. Хализев. – Москва: Высшая школа, 2002. – 437 с.
205. Цилевич, Л.М. Об аспектах исследования сюжета / Л.М. Цилевич // Вопросы сюжетосложения. Сб. статей. 5. – Рига: Звайгзне, 1978. – С. 3–11.
206. Чанцев, А. «Индивидуальные формы языка никому не подвластны...» / А. Чанцев // К преизбыточному. Кононовские чтения: исследования, статьи, эссе, диалоги. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2018. – С. 600–604.
207. Чернец, Л.В и др. Введение в литературоведение: Учеб. пособие / Л.В. Чернец и др. / Под ред. Л. В. Чернец. – Москва: Высш. шк., 2004. – 679 с.
208. Черняк, М.А. Массовая литература XX века: учеб. пособие / М.А. Черняк. – 3-е изд. – Москва: Флинта: Наука, 2009. – 432 с.
209. Черняк, М.А. Писатель как читатель: к вопросу о бытовании автора в условиях «ридингофобии» / М.А. Черняк // Третий международный интеллектуальный форум «Чтение на евразийском перекрестке». Челябинск, 24–25 сентября 2015 г.: материалы форума. – Челябинск, ЧГАКИ, 2015. – С. 22–31.
210. Черняк, М. А. Современная русская литература: учеб. пособие. – 2-е изд. – Москва: ФОРУМ: САГА, 2008. – 352 с.
211. Шведова, Н.Ю. Русский язык. Избранные работы / Рос. академия наук; Отд.-е историко-филолог. наук; Институт русского языка им. В.В. Виноградова / Н.Ю. Шведова. – Москва: Языки славянской культуры, 2005. – 638 с.

212. Шестакова Ю.Ю. Приемы реализации феноменологического мировидения в русской прозе XX – начала XXI вв. / Ю.Ю. Шестакова // *Litera*. – 2019. – № 2. – Режим доступа: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=29764](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=29764). Дата обращения: 10.01.2025.
213. Шмид, В. Нарратология / В. Шмид. – Москва: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
214. Шубинский, В. Вертикаль и горизонталь / В. Шубинский // К преизбыточному. Кононовские чтения: исследования, статьи, эссе, диалоги. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2018. – С. 102–106.
215. Шубинский, В. Незримая граница любви / В. Шубинский // К преизбыточному. Кононовские чтения: исследования, статьи, эссе, диалоги. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2018. – С. 50–52.
216. Шубинский, В. Николай Кононов. Пароль (зимний сборник) [Электронный ресурс] / В. Шубинский // *Знамя*. – 2002. – №7. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/znamia/2002/7/nikolaj-kononov-parol-zimnij-sbornik.html> – Дата обращения: 04.01.2025.
217. Эпштейн, М. Постмодернизм в России / М. Эпштейн. – Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. – 608 с.
218. Юнг, К. Г. Душа и миф: шесть архетипов / К.Г. Юнг. – Киев: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. – 384 с.
219. 100 главных русских книг XXI века. 28.12.2020. – Режим доступа: <https://polka.academy/projects/748>. Дата обращения: 10.01.2025.

### **Словари и энциклопедии**

220. Вейсман, А.Д. Греческо-русский словарь / А.Д. Вейсман. – Санкт-Петербург: Изд-во автора, 1899. –1370 с.
221. Дворецкий, И.Х. Латинско-русский словарь / И.Х. Дворецкий. – Москва: Изд-во «Русский язык», 1976. – 1096 с.

222. Димитрова, Л. Българско-руски речник / Л. Димитрова. – Варна: Херон, 2000. – 955 с.
223. Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – 752 с.
224. Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2 томах. – Т. 1. – Москва: Советская энциклопедия, 1988. – 720 с.
225. Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2 томах. – Т. 2. – Москва: Советская энциклопедия, 1988. – 671 с.
226. Петровский, Н.А. Словарь русских личных имен / Н.А. Петровский. – Москва: Советская Энциклопедия, 1966. – 384 с.
227. Петрученко, О. Латинско-русский словарь. 11-е изд. / О.А. Петрученко. – Санкт-Петербург: Лань, 2003. – 704 с.
228. Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. – Москва: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.
229. Словарь русского языка: В 4-х т./ АН СССР, Ин-т рус. яз. Под ред. А.П. Евгеньевой. – Москва: Русский язык, 1981. Т. 1. А-Й. 1981. – 698 с.
230. Тресиддер Дж. Словарь символов / Дж. Тресиддер / Пер. с англ. С. Палько. М.: Фаир-Пресс, 1999. – 444 с.
231. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: Том VIII (15). Гальберг – Германий. – Санкт-Петербург: Семеновская Типолитография, 1892. – 504 с.
232. Abrams, M. H. A Glossary of Literary Terms / M.H. Abrams. – Boston: Heinle & Heinle, 1999. – 386 p.
233. Baldick, C. The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms / C. Baldick. – New York: Oxford University Press, 2001. – 291 p.