

Саодат Камилова, Александр Марков

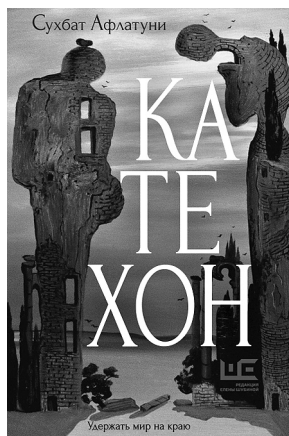
Сад на месте былых царств, или Роман о хрупкости

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_302

Сухбат Афлатуни. Катехон.

М.: Редакция Елены Шубиной, 2024. — 608 с.

В одном из своих «маленьких трактатов», которыми испещрена первая книга романа «Катехон», главный герой Фархад размышляет о природе времени. Он приходит к выводу, что современность — это не эпоха, а состояние перманентной катастрофы. «Конец Света, которого так ждали и к которому запасли столько святых и безумных дел, так и не наступил» (I, 87)¹. Он вводит термин *хронотоки*, по сути, *хронотопы*, но только состоящие не из памяти, а из забвения. Такая горькая ирония задает тон всей диалогии Сухбата Афлатуни — масштабному художественному исследованию, которое возвращает в русскую прозу метафизический вопрос: что именно удерживает наш мир от окончательного соскальзывания в бездну? И есть ли у этого «удерживающего» сегодня человеческое лицо?



Понятие катехона (от греч. *katechon* — «удерживающий») восходит ко Второму посланию апостола Павла к Фессалоникийцам. Загадочная сила, препятствующая явлению «человека беззакония» и наступлению конца времен, на протяжении двух тысячелетий обростала самыми разными интерпретациями. Для ранних Отцов Церкви это была Римская империя. Для Карла Шмитта и его последователей в XX веке — вообще любая суверенная власть, способная сдерживать хаос. В политической теологии (Якоб Таубес) катехон — это всегда *институт, структура, меч*. То, что говорит истории: «Стоп, дальше нельзя». В прочтении Джорджо Агамбена именно катехон — любая власть, «удерживающая» пришествие Мессии, — парадоксальным образом становится главным препят-

ствием для спасения, *аномией*, задерживающей полноту времени, неким *всем остальным* в мире кроме спасения.

Сухбат Афлатуни, кажется, учитывает богословский подтекст Агамбена, подвергая сомнению саму возможность положительной «удерживающей» силы. *Аномия* привычной речи, которая не может спасти героев, и *неполнота времен*, не просто ностальгически возвращающихся в кризисные моменты истории, но прямо схлопывающихся в единое целое в момент гибели каждого человека, — метасюжет романа. Роман — большая экспликация известного литературного топоса, когда перед казнью перед глазами проносится вся жизнь; только этот топос превращен из факта индивидуального характера в факт интерсубъективный, затрагивающий людей, здания, деревья, трактаты, произведения искусства, и их автор тоже заставляет говорить, иногда даже несколько насильственно.

1 Здесь и далее роман цитируется по электронной версии с указанием номера части и главы в скобках (URL: <https://books.yandex.ru/books/RgmbMbRy/read-online>).

Роман предлагает радикально иной, инверсивный ход мысли, чем мы знаем из Шмитта и Таубеса. Что, если империи больше нет? Что, если религиозные обычаи только симулируются, а государство превратилось в бездушную бюрократическую машину? Где ночует катехон, когда все внешние формы удержания истощились и дискредитировали себя? Ответ автора одновременно архаичен и пугающе современен: последний рубеж обороны мира проходит не по границам государств и не по литургическим годовым кругам, а по границам человеческой души. Катехон становится *внутренним* — и оттого еще более уязвимым. Сухбат Афлатуни выстраивает повествование как *тотальный тактильный опыт*, опыт постоянной близости своего тела и чужой заботы, сопротивляющийся призрачности мира, который он сам же описывает. В этом как раз сила романа: будучи философской фантазией по жанру, он оказывается проверкой того, что никогда не будет играть по законам фантазии.

Первая книга дилогии, «Сожженный», начинается с обманчиво монументальной сцены. На площади в современной Германии готовятся сжечь человека. Публика собирается задолго до события, вооружившись «миниатюрными термосами с кофе или глинтвейном на случай, если казнь затянется» (I, 1). Афлатуни с первого же абзаца вскрывает главную болезнь эпохи — утрату онтологической серьезности. Казнь перестала быть событием, прорывающим ткань обыденности. Она стала частью досуга, спектаклем, который потребляют так же, как кофе из термоса.

Театрализация смерти — ключевой симптом, который диагностирует роман. Инквизитор, ответственный за проведение казни, следит за происходящим «вполглаза». Его мысли заняты бумагами, отчетами, отсутствием нужных «темплейтов» (I, 2). Бюрократический язык вытесняет язык веры и страдания. Появляется «человек в белом халате» с «блеснувшим шприцем», обсуждающий возможность «усыпляющего укола» (I, 1). Жертва должна быть не только эффектной, но и «корректной», соответствующей инструкциям. Сакральное действие мутирует в административную процедуру.

Показательно, что сам казнимый, Фархад, выходит из этого испытания внутренне опустошенным. Он пережил предельный опыт, однако этот опыт не стал для него событием обретения истины. Напротив, он запускает механизм распада личности. Дальнейшее повествование — это история человека, утратившего все внешние опоры и теперь вынужденного искать опору внутри себя, не будучи уверенным, что она там есть.

Проза Афлатуни в «Сожженном» строится по законам монтажа. Разные временные пласты (детство в Самарканде, юность, эмиграция, больничная палата) наслаиваются друг на друга, создавая эффект разорванного, пульсирующего сознания. Это не просто формальный прием, а выверенная передача внутреннего состояния героя. Мотив множественности имен, которые примеряет на себя герой, работает здесь на пределе смысла. Имя перестает быть знаком судьбы, как в античной трагедии. Оно становится знаком поиска, попыткой ухватиться за ускользающую целостность. Фархад словно пробует разные идентичности на вкус, надеясь, что какая-то из них окажется «своей» и остановит внутреннее кровотечение. Но ни одна не держится.

В этот момент отчаяния рассудок предпринимает последнюю попытку навести порядок. Фархад начинает писать «маленькие трактаты». Это сбивчивые и переходящие в реальные романские диалоги философские эссе, в которых он пытается рационально объяснить природу зла, свою вину, механизмы истории. Трактаты — жест отчаяния мыслящего человека, который не может принять иррациональность мира. Они — последняя линия обороны известного ему логоса перед натиском странного, неведомых герою языковых игр, говорящих не только о лично пережитом, но и обо всем остальном.

И здесь Афлатуни совершает важнейший философский ход. Трактаты Фархада не работают. Они остаются фрагментарными, незавершенными, внутренне противоречивыми. Рациональная мысль, лишенная опоры в вере и в живом чувстве, не в силах удержать распад. Она лишь фиксирует его, превращаясь в бесконечное прокручивание одних и тех же вопросов без ответов. Философия пасует перед болью. Интеллектуальный катехон терпит крах там же, где потерпел крах катехон институциональный.

И тогда в романе происходит радикальная смена оптики. Вторая книга, «Шоколадница», отдана Анне — возлюбленной Фархада, матери его так и не родившегося ребенка. Ее записки — это не философские трактаты, а дневник тела и души, стоящих на пороге небытия. Анна смертельно больна, у нее больное сердце, она носит под сердцем ребенка и знает, что, возможно, не выживет. И слово во второй части становится прозрачным как дыхание, которое достается и Фархаду. Если первая часть напоминала своей напряженностью трактаты Гастона Башляра о земле, то здесь это его «Грезы о воздухе» — только в отличие от Башляра Сухбат Афлатуни не экспериментирует с состояниями мысли, а выясняет, дойдет ли язык до собственного предела, когда он начнет спотыкаться о себя и тем самым превращать картины воображения в реальные картины разных эпох.

Афлатуни выстраивает строгую композицию: двенадцать экфрасисов Анны противостоят двенадцати трактатам Фархада. Если он пытался *объяснить* мир через понятия, то она пытается *удержать* мир через взгляд. Она всматривается в картины старых мастеров, в игру света на стене, в лицо спящего Фархада. Ее письмо — попытка остановить мгновение, зафиксировать его с почти документальной точностью, потому что каждое мгновение может стать последним.

«Она чувствовала его мысли кожей, губами. Своим неправильным сердцем» (II, 4). Эта фраза звучит как ключевая метафора всего романа. Мир забыл, как жить по-настоящему. Он разучился биться в такт с вечностью. Анна же, умирая, бьется. Ее телесная уязвимость становится формой предельной подлинности. В отличие от театрализованной смерти Сожженного, смерть Анны — событие, которое происходит *внутри* жизни. Оно не выставлено на всеобщее обозрение, оно совершается в тишине больничной палаты неподалеку от городской библиотеки и на страницах дневника.

Именно Анна, а не философствующий интеллект Фарахад, становится подлинным центром удержания в романе. Она удерживает мир вокруг себя силой своей любви. Эта любовь лишена романтической героики. Она проявляется в мелочах: в тревоге, в заботе, в попытке дотянуться до Фархада, когда он уходит в другую комнату, уходит в себя, уходит в забвение, и только «работают потовые железы... Забыть ее сердце, ее желудок, ее железы, пусть существуют, цветут и поют без него» (I, 30). Она — живой, теплый, пульсирующий катехон на холоде истории.

Потеря, она же невозможность, ребенка становится кульминацией ее внутренней драмы. В мире Сухбата Афлатуни, перефразируя раннего Витгенштейна, о чем невозможно говорить, то придется потерять. После этого события смешение *хронотоков-для-него* и *хронотопов-для-других* предстает необратимым. «Так и слово растет себе и шумит, простое, ясное и непахучее, пока в нем не поселится невидимый семантический грибок» (II, 29). Письмо становится последней формой сопротивления небытию. Анна умирает, ее записки — тоже сожженный ею перед смертью роман, и все же они были написаны. Они — тот «прах», который Фархад унесет с собой в пустыню.

Записки Анны — не тексты среди текстов, это способы установления близости и дали, это выверенная отладка страдальческой близости и страдальческой дали в условиях аномии, то самое *оставшееся время* по Агамбену, как постоянное вос-

становление обращения апостола Павла на руинах; как постоянный риск оказаться далеким от самого себя, потерять себя, постыдно обнажиться от себя прежнего; как мучительная операция записи спасения на скрижалях сердца, где есть только человек и песок. Кажется, что Сухбат Афлатуни иногда прямо толкует Агамбена, хотя и несколько принудительно привлекая множество западных и восточных образов.

Фархад приходит в пустыню с урной, содержащей прах Анны и пепел ее книги. Он мог бы рассыпать его по ветру, совершив красивый и уже традиционный жест прощания. Это была бы аномия, как в начале романа, ритуал, лишенный тела и ставший эстетикой, которую все понимают по-своему. Но он поступает иначе. Он начинает копать землю, чтобы посадить сад. Это жест чистого, безнадежного, почти абсурдного труда, в духе древних патериков, и в умении показывать такие жесты — философская сила этого романа о времени. Фархад знает, что сад в пустыне обречен. Знает, что вода уйдет в песок, что ростки сгорят под солнцем. И все равно он копает, сажает, поливает. Сад — это материализованная память об Анне. Это попытка дать ее любви продолжение не в слове и не в мысли, а в самом факте существования зеленого ростка посреди мертвой земли. Это удержание, ставшее плотью, — пусть и плотью столь же хрупкой, как и человеческое тело.

Разумеется, сад уничтожают. В роман врываются безликие четверо, которые сжигают все, что вырастил Фархад. Огонь, уже однажды испепеливший его самого на площади, теперь испепеляет плоды его любви. Кажется, что это окончательное поражение. История неумолима, пустыня всеильна, любой личный жест обречен.

Но Фархад остается. Он снова один в пустыне, у пепелища. Однако что-то в нем изменилось. Сцена второго сожжения зеркально отражает первую, но с принципиально иным смыслом. В первый раз он был жертвой чужого, бессмысленного ритуала. Во второй раз он стал творцом, чей труд уничтожен. И это уничтожение не опустошает его до конца. Потому что сам труд, сам акт созидания сада уже изменил его внутреннюю структуру. Он уже стал тем, кто способен любить мертвых и ухаживать за живыми. В мире романа внутренние структуры живой жизни создаются не языком, не опытом, не пережитым, а особым существованием на грани, противостоящим учредительной силе языков и институтов. Это, сказал бы поздний Витгенштейн, одна из *языковых игр* — но игра на пределе возможностей, когда уже не осталось ни слов, ни сил перенести все пережитое.

Удержание, которое предлагает роман, — не триумф, а усилие. И в этом усилии — утешение. Сухбат Афлатуни напоминает нам о том, что человек не только продукт истории и не только жертва обстоятельств. Человек — это еще и точка, в которой бытие собирается и удерживается от распада. Пусть на миг, пусть ценой невероятных усилий, пусть без всякой гарантии на успех. Но именно такие точки и не дают миру окончательно соскользнуть в бездну. Последний катехон ночует не в Первом, Втором или Третьем Риме. Он ночует в человеческом сердце, способном на любовь вопреки очевидности смерти. И пока оно бьется — даже «забывая, как биться», — у истории есть шанс.