

Алла
Юрьевна
БОЛЬШАКОВА

В ПРЕОДОЛЕНИИ ЭПИСТЕМОЛОГИЧЕСКОГО РАЗРЫВА (о прозе Бориса Евсеева)

В статье, посвященной творчеству Бориса Евсеева, одного из ярчайших представителей новейшей русской прозы, рассматриваются дискуссионные вопросы «другой» литературы: ее нового феноменологического стиля и соотношения в ней реализма и модернизма.

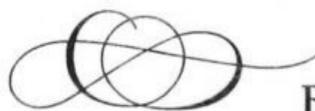
1. Садись. Пиши. Живи.

Не секрет, годы «великого перелома» самой читающей страны сказались и на ее литературном развитии, точнее, на иерархии ее духовно-эстетических ценностей. Даже от серьезных критиков мы нередко слышим: «читать нечего», «от подобных опусов тошнит», «где же настоящая проза?».

Но что означает это «где»? Пребывает ли новейшая литература, действительно, в самой себе, отдав освоение сложных и даже фантазмагоричных пластов современности на откуп массовой культуры? Или же, преодолевая за счет внутренних резервов внешнюю псевдореальность, являет нам подлинное положение дел, подлинную, «нутрянную Россию»?

Не желая с пеной у рта отстаивать ту или другую точку зрения, отмечу лишь возникновение в современной прозе принципиально нового — **другого** — качества и стиля, который я условно называю **феноменологическим**.

Когда-то молодой Достоевский писал: «Я действую Анализом... Гоголь же берет прямо целое» [Достоевский 1985: 118]. Нечто подобное мы наблюдаем и сегодня: не анализ, не синтез, а стремление схватить Бытие (отдельной личности, народа, страны в целом) в единстве «авторской» — неизбежно субъективной — интерпретации мира и самого мира как инварианта чувственного восприятия; попытку выразить в самом «веществе литературы»¹, ее онтологических пластах, феноменальность народной судьбы, осознание нацией своей русскости...



БЫТЬ «ЧУЖИМ» ЛЕГКО

Татьяна Иосифовна БОРКО

Традиции художественной культуры Тюмени насчитывают немногим более столетия. Первая художественная выставка состоялась в залах Александровского реального училища в 1889 г.¹ С самого начала так сложилось, что творческое объединение художников пополнялось за счет приезжих живописцев, окончивших вузы в других городах России. Особенно мощный приток произошел в 60-е годы, когда молодые таланты в романтическом порыве ринулись обживать новые северные города. Но даже когда Тюмень стала возвращать собственные художнические кадры, город постоянно принимал и удерживал живописцев

Фигура Другого в пространстве литературоведения

Разумеется, эти процессы начались не вдруг и не сегодня. Особенно резко заявили они о себе возрождением в нашей «деревенской прозе» 1960-х—1970-х гг. традиций русского модернизма². Да-да, того самого модернизма, не раз оплеванного, оболганного, оклеветанного — и, тем не менее, давшего миру творения, составившие гордость и славу русской литературы.

Конечно, в русском модернизме, как и в западном, было два разнонаправленных вектора: один, устремленный на преодоление семиотической псевдореальности, прорывающийся с помощью символа к подлинной сути вещей, и другой — с помощью того же символа — удваивающий и удваивающей знаковую псевдореальность до бесконечности. Вероятно, вот это свойство знака, символа представлять вещи, обнажая или, напротив, искажая их действительный смысл, и повлияло в 1960—1970-х гг. на жаркие споры французских структуралистов о природе литературы — споры, к сожалению, увлекшие даже таких выдающихся ученых, как Ц. Тодоров и Р. Барт, от понимания художественного произведения как живого организма, равновеликого в своей значимости реальному миру, к признанию последнего в качестве некоего текста. Тем самым из произведения и из мира устранялся Автор-демиург:

Садись. Пиши. Уми... [Евсеев 2001: 137]

В мире больше нет тайны. Мир — это текст, пусть и представляющий собой «не линейную цепочку слов, выражающих единственный (? — А. Б.) теологический смысл (“сообщение” Автора-Бога), но многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма...». Писатель всего лишь переписчик того, что было написано прежде, «в его власти только смешивать разные виды письма... если бы он захотел *выразить себя*, ему все равно следовало бы знать, что внутренняя “сущность”, которую он намерен “передать”, есть не что иное, как уже готовый словарь, где слова объясняются лишь с помощью других слов и так до бесконечности». Поэтому литературу, полемически провозглашал Р. Барт, правильнее называть *письмом* [Барт 1989: 388—390].

Лучшие русские писатели рубежа XX—XXI вв., в т. ч. Борис Евсеев, один из ярчайших представителей так называемой «новейшей русской литературы», вовсе не отказываются от института авторства: «я»-повествование все чаще обретает у них заостренно-субъективные формы...

И все же — **письмо**: «Хоть умри, — а напиши, и живи, чтобы написав, обмирать над любовью или чушью пустой тысячекратно!.. Да и кроме того: вдруг *письмом* своим ты вернешь ее, пылающую жарким страхом и тонущую в черном огне

из других областей и регионов². Благодаря такому положению дел в сфере изобразительного искусства наблюдается довольно широкое разнообразие творческих методов, манер, подходов. И в самые жесткие времена тоталитарной идеологии в тюменском союзе художников сохранялась толерантность, позволяющая работать авторам, отступающим от канонов реализма и тяготеющих к экспрессивному или даже абстрактному искусству.

Казалось бы, на сегодняшний день возможности эксперимента вообще не ограничены. К сожалению, напротив, искусство стало более успокоенным, эмоционально сдержанным, концептуально притупленным. Студенты Института дизайна больше заняты собственно дизайнерскими проектами и значительно меньше времени уделяют живописи как таковой. Ядро Союза художников представляет собой довольно



С. И. Мокроусов. Зимка. 1995

женщину?.. Жизнь — письмо? Жизнь — женщина? Жизнь — припоминанье?..» («Садись. Пиши. Умри...») [Евсеев 2001: 148].

Письмо как волевой акт — наперекор разрушительным обстоятельствам.

Письмо как путь к собственному прошлому и его призракам-фантомам — через погружение в мир личностных переживаний, иллюзий, исторических мифов и онтологических субстанций.

Письмо как эпистолярность: попытка «достучаться» до нынешнего читателя, проникнуть в его душу. Но и как процесс: бег по строчкам («что написано пером...») наперекор смерти, забвению, выключенности из социума — но и наперекор жизни, закручивающейся вопреки здравому смыслу и нашим идеалам.

Письмо как сомнение в способности литературы спасти мир, помочь человеку (потому и «умри»!). Как отступление слова перед феноменами, материальными субстанциями, «вещами века», раскрывающими свою сущность в зиянии исторических расколов межстолетья. Но и как поиск (и обретение?) нового качества литературы и литературности — в ее сопротивлении всякой окончательности, завершенности, выброшенности из течения бытия...

→ стабильную группу авторов с давно сложившейся манерой, которую они уже не станут менять. Поэтому пополнения и обновления приходится ждать опять же от вновь прибывающих в Тюмень живописцев и графиков, которых появилось за последнее десятилетие не так уж много.

Самое удивительное, творчество приехавших живописцев представляет гораздо более цельную стилевую линию, чем городское отделение Союза художников, в котором все давно знают друг друга и работают бок о бок продолжительное время. Если вообразить в одной экспозиции работы «закоренелых тюменцев» (М. М. Гардубей, М. И. Захаров, А. С. Новик, А. С. Чугунов) и «новеньких», то окажется, что опыты последних имеют гораздо больше сходства, чем произведения местных. Трудно сказать, объясняется ли подобное единство общей школой¹, или же тем фактом, что всем им довелось работать

Фигура Другого в пространстве литературоведения

«...Тихо и трепетно мерцает сад, широко и легко спадает с неба вода, многое хочется помнить, и многое забывается, многое хочется забыть, а оно припоминается вновь. Да и не знаешь никогда точно: что же по-настоящему забывать надо, что помнить? Начинаешь строку и, кажется, необходимей ее нет ничего на земле, а к концу этой строки уже мелькают перед глазами рваные пятна и зажигается красный фонарь: не надо, не то, стоп! И лучше всего, наверное, когда у рассказа нет ни конца, ни начала, а есть только ощущение: что-то когда-то действительно шло, какая-то жизнь вертелась на кончике пера и языка, билась, трепетала, пела. И вот ты вдруг уцепил, схватил и увидел ее по-настоящему, а не сквозь слезы, а не боковым, косвенным и равнодушным зреньем, и уже стоит перед тобой на лестнице полутемной беженка, стоит сама жизнь, не рассыпается, не уходит...» [Евсеев 2001: 137].

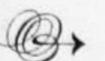
Садись. Пиши. Живи...

Первый же сборник прозы Бориса Евсеева с хлестким названием «Баран» сразу привлек внимание читателей. Сейчас, по прошествии времени, можно сказать, что успех сборника был предопределен — и даже не столько энергией и поистине «овеществленной» плотностью поэтического языка, выделившими автора на фоне безликих и изрядно поднадоевших лексико-ненормативных «норм» постмодернистского толка, сколько обращением писателя к животрепещущей теме цивилизационного слома СССР—России, — т. е., если воспользоваться терминологией М. Фуко, обращением к ситуации **культурно-исторического** или **эпистемологического разрыва**³, когда не явленный, но уже подспудно свершившийся слом былого уклада — взаимоотношений, верований, традиций — рождает ощущение нового, но еще не вызревшего бытия. Изящно и просто передает это состояние рассказ «Никола Мокрый» о прощании с детством:

«Последний миг перед чем-либо новым, будь то школа, армия, институт, — всегда особый миг. Всю жизнь потом я в этом убеждался. И до сих пор не знаю чувства сильнее, чем обрывающее сердце ощущение новой земли, нового дня, нового неба...» [Евсеев 2001: 16].

Непроявленность нового, вкупе с острым переживанием собственной отрешенности от знакомого и привычного, рождает и ощущение пустоты — или, как внезапно обнаруживает один из евсеевских персонажей, — «развеществления» бытия: известные факты, поступки, характеры вдруг оказываются всего лишь семиотической шелухой — псевдореальностью, оставшейся без контроля вдруг распав-

→ вместе. Практически все они преподают на кафедре изобразительного искусства Института педагогики, психологии и управления ТюмГУ. Возможно, вызванная учительской деятельностью потребность все объяснять, структурировать, раскладывать по полочкам, заставляет художников видеть окружающую действительность в определенном ракурсе. В результате сближения преподавательских задач произошло сближение и творческих исканий, и авторских методов соответственно. Возможно также, художников заставила держаться вместе общая судьба «чужаков», приехавших издалека и образовавших группу, чтобы легче вникать в местные устои и традиции. Я не могу сказать, что адаптация для наших авторов проходила трудно. Все достаточно быстро вступили в Союз художников, сразу же начали выставляться, получили мастерские, то есть без усилий влились в тюменскую организацию СХ.



11

шейся причинно-следственной парадигмы. Впрочем, независимо от логики художественного обоснования, состояние это неизбежно и потому естественно. Согласно тому же Фуко, история (а значит, и литература, ибо последняя, по выражению В. Кожина, «есть своего рода плод истории, в котором так или иначе концентрируется и кристаллизуется содержание данного исторического периода» [Кожин 2001: 403] «становится “эффективной” лишь в той степени, в какой она внедряет идею разрыва в само наше существование» [Фуко 1971: 153–154], в том числе, добавлю от себя, и в существование слова литературного — образа, метафоры, символа. Более того, от особенностей восприятия идеи разрыва ментального и зависит художественно-эстетическая позиция писателя.

Стиль мышления Б. Евсеева трудно назвать реалистическим, хотя сам он включает свое творчество (особенно роман «Отреченные гимны») в систему не просто нового, а «новейшего русского реализма», куда, по его мысли, входит проза Л. Бежина, В. Галактионовой, Ю. Козлова, П. Крусанова, В. Отрошенко и др.: реализма, предполагающего, опять же по мысли Б. Евсеева, неотъемлемость художественного мирозерцания от пластов сверхреального: мистических субстанций, религиозных прозрений, путешествий души по времени как метапространству. Так, в беседе с литературным критиком приводя высказывание академика В. В. Виноградова о «символическом реализме» как синтезе поэзии и истории, прозаик находит нечто похожее, близкое к «символическому реализму» у тех своих соратников по перу, которые пытаются «изобразить вещи сверхреальные, потому что именно неведомое, запредельное будет в предстоящие годы активней вторгаться в нашу жизнь, требовать изображения, фиксации в слове» [Тер-Маркарян 2002: 3].

Яростно отрещиваясь от «постмодернистской мозаики», всяческих «колупаний в пупке» и — в противовес — особо выделяя среди перспективных, на его взгляд, жанрово-стилевых направлений «мистико-метафорическую прозу» [Там же], он, тем не менее, умалчивает о модернистских тенденциях в своем творчестве — и это странно: Бунин, Замятин, Булгаков, Домбровский... А в системе западного модерна — Т. Манн, Маркес, Фаулз, Фолкнер... Список можно продолжить. Но в данном случае речь не о протяженности традиции или плодотворности ее корней, а об отношении к идее разрыва, к зиянию онтологического нуля.

Так что ж остается людям в распавшемся мироздании? Людям ушедшего — но все еще дпящегося на кончике писательского пера — XX столетия, когда настоящее уже не воспринимается ни автором, ни читателями как настоящее: оно уже в про-

Раньше других в Тюмени оказался Г. С. Демин. После учебы в Нижнем Тагиле он отправился в г. Карпинск, где стал председателем неформального художественного объединения «Эврика». Устроив передвижную выставку группы, показанную в Свердловске, Тюмени и других городах области, Григорий решил остаться в Заводоуковске (1990 г.), а позже перебазировался в Тюмень. В своих пейзажах Демин опирается на натурные впечатления, но затем варьирует их, приближая то к сновидению, то к образам воображения. Художник работает большими плоскостями цвета, создавая ощущение глубины с помощью теневых отношений, красочных нюансов. С течением времени палитра художника изменилась от насыщенных зеленых тонов к серебристой серо-голубой гамме. Синяя вода, небо стального цвета, сиреневая дымка утреннего тумана, белые стены храма, сумеречный свет вечеряющих просторов над берегом реки —

Фигура Другого в пространстве литературоведения

шлом, оно уже прошлое, эпистема минувшего. Быть может, в мироздании по Евсееву только и остались «черные глубокие и тошные дыры, которые Бог не пронизает»?

«Дыры, в которые мы со сладостью и дрожью, по отдельности и целыми семьями, сообществами, временами и континентами проваливаемся. И посему истинность для тебя в том, что ты жил тогда, а пишешь о жизни сейчас. Истина, не ложь! Ложью было бы жить сейчас, а тогдашнее забыть, не обмыслить, не вспомнить. А потому: садись, пиши, умри! Хоть умри — а напиши...» [Евсеев 2001: 148].

Нет, автор не предлагает и не предполагает умирание как цену познания и (со) творчества. Прямо скажем, смерть сама по себе в его мире гротескных форм и перевернутых смыслов — понятие если и не условное, то достаточно временное. Недаром в рассказе «Скорбящий полуночный Спас» лейтмотиву всеобщего исчезновения — «Все рассыпается, перетирается в труху, все сеется по ветру, исчезает! Исчезнем, конечно, и мы» [Евсеев 2001: 7] — противопоставлена мысль о неизбежном сотворении нового мира:

«Монах сказал — все умерло. Ты не смог его переспорить. Но я-то теперь знаю: под этим взглядом (т. е. под взглядом Бога. — А. Б.) — все живо! И ты, внезапно умерший — жив. И если даже кончится время, погибнет мир, от му-



С. И. Мокроусов. По Чусовой. 1992

зыки в порожнем космосе останется один тягучий стон, а от слова лишь рассеянный свет (может, и вечный свет) — возникнет иной мир, Его мир. Мир воскресения, мир сверхвремени. Мир, который Он начинает создавать уже сейчас, уворачивая в светящуюся оболочку своего молчания-слова все, что востребовано будет потом, когда придет время настоящее» [Евсеев 2001: 13].

Но, когда оно придет, «время настоящее», — и придет ли вообще, если переходная ситуация «конца века» нередко воспринимается евсеевскими героями как «конец веков»? Кому адресован этот вопль озлобившегося в безверии отчаяния: «Слышите? Ну слышите ведь? “Конец веков” настал! Все умерло! Подернулось золой, пеплом!..» [Евсеев 2001: 7] — герою-рассказчику? Самому себе? Или такой же страждущей от одиночества душе — только на другом краю обрыва?

Не стану зачислять «Скорбящий полуночный Спас» в разряд лучших произведений Б. Евсеева — слишком много здесь интонационно узнаваемого, интонационно заимствованного у предшественников, в частности, у позднего Ю. Казакова, но и не стану отрицать очевидных достоинств: рассказ интересен — особенно теми местами, где онейрические измерения «второго пространства» — памяти, душевных переживаний, воображаемого разговора с умершим другом, переключаясь с предметно-бытовыми подробностями, облагораживая и переводя их в плоскость онтологических сущностей, раздвигают мир до вселенских размеров:

*«Возникнет мир как и сам Он —
летящий!
(И летящее облачко мороза вослед...)
Звенящий!
(Звенящие ободки дороги покатались...)
Прощающий!
(Вот уже и всепрощающая пасха на пороге застыла...)
Высокий! Как сама эта высшая радость:
над последним кусочком зимы,
скорбящий полуночный Спас!» [Евсеев 2001: 13].*

Конечно, в подобных примерах проще простого увидеть обычное поэтическое преувеличение: гиперболу, метафору, сравнения — обычные тропы и фигуры речи, с помощью которых автор добивается рельефности образа, вживания в него лирического «я», экспрессии чувств. И это верно, но лишь отчасти. Дело в том, что метафоры, синекдохи, метонимии, инверсии, эллипсисы используются Б. Евсеевым, как правило, не во вторичной функции отклонения от «затертой» семантической

~~~~~  
→ все пейзажи Демина построены на тонком и изысканном колорите. Благодаря продуманности цветовых сочетаний даже композиционная незавершенность, размашистость широких мазков приобретает характер выразительного художественного приема. Работая энергично, воссоздавая силуэты предметов сразу красочным пятном, не прибегая к линейному рисунку, живописец остается в рамках реалистичного видения, не доводит вещи до абстракции, как это делает, например, К. О. Шохов.

Константин Шохов, приехавший в Тюмень из Каменск-Уральского в 2004 г., также преподает на кафедре изобразительного искусства в ИППу с 2005 г. Более других авторов приблизился он к беспредметной живописи. Почти монохромные листы из серии «Белая река» рассчитаны на ассоциативное восприятие зрителя. Случайный штрих, неупорядоченные линии рисунка, серебристая гамма заставляют

ЛД

→

## Фигура Другого в пространстве литературоведения

или синтаксической нормы, а в первичной: когда переносные значения как бы обрубаются и на свет выходит подлинный лик вещей в их феноменологической сути.

«Рот ее шевелился, рот жил своей, отдельной от нее жизнью. Рот был как человек, как нечто мужское на женском лице» («Рот») [Евсеев 2001: 97].

Даже неспециалисту нетрудно убедиться, что никакой метонимии здесь нет. Часть воспроизводится не для домысливания читателем целого, а как нечто отдельное, равноправное целому, живущее своей обособленной жизнью. И если «живой, выпуклый, чуть укрупненный глаз» героя в романе «Отреченные гимны» и уподобляется «объективу кинокамеры» или ассоциативно сопоставляется «с карающим глазом Иоанна Предтечи», то перед нами опять же не только сравнительный ряд, а обнаруживающая себя в различных ипостасях феноменологическая вещь. Потому и дом в тех же «Отреченных гимнах», представленный читателю как средоточие всех эпох и пространств (от Большого Дома до Дома Божьего), — прежде всего Дом, онтологическая субстанция, субъект всех своих изменений, уродливых ли (как в «Лавке нищих»), спасительных («Никола Мокрый»), и лишь потом — метафора, символ... Знак, символ уходит внутрь изображаемой, вырастающей как бы из самого себя и являющей нам свой действительный, вещей, провидческий смысл:

*Через дом прошла разрыв-дорога...<sup>5</sup>*

Впрочем, такая парадоксальность образной системы в евсеевской прозе отнюдь не кажется парадоксом. Разрушена некая константа общественного (в т.ч. языкового) сознания, задававшая человеку на подсознательном уровне нормы его поведения, изменилась сама эстетика его существования в истории, оптика видения окружающего мира. Поэтому закономерность причудливых форм, возникающих у Б. Евсеева в «черных дырах» межвременья, очевидна.

*(Продолжение следует)*

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Термин Л. Карасева: см. его книгу «Вещество литературы» [Карасев 2001], посвященную новому прочтению русской литературы XIX в. как «незнакомой классики».

<sup>2</sup> Первый и, пожалуй, единственный, кто не побоялся сказать о возрождении русского модерна в творчестве «деревенщиков» (в частности, в прозе В. Шукшина), — В. Сигов [Сигов 1999: 87].

<sup>3</sup> По Фуко эпистема — единая система знаний, своего рода языковой код: свод предписаний и запретов. Основные эпистемы определяют цивилизации

погрузиться в бездонное, тихое, ирреальное пространство. Образы становятся то удручающе страшны (серия «Коллективное бессознательное»), то тревожны и неприятны, или, напротив, превращаются в умиротворяющий, сладостный сон. У каждого они вызовут субъективные, уникальные, не совпадающие с чьими-то другими ощущения. Несомненно одно, К. Шохов способен любоваться случайно попавшим в поле зрения фрагментом действительности, наблюдая на поверхности предметов живописную игру цветов и оттенков, света и тени. Его не интересуют события, сюжет. Картина рождается на основе зрительного восприятия, задержавшегося в сознании воспоминания-ощущения. Однако и игру воображения художник может превратить в знакомый пейзаж с узнаваемыми домами, очертаниями храма, изрезанным оврагами ландшафтом и береговой линией реки («Тобольские пленэры»).

онное развитие человечества: в возрожденческой эпистеме «слова» и «вещи» сходны и даже тождественны; в классической — опосредованы мыслительными представлениями; в современности — связаны такими онтологическими факторами, как жизнь, труд, язык. См. об этом: [Современная западная философия 1991: 361–362; Фуко 1997].

<sup>4</sup> То есть «Белого Дома» — ныне Дом Правительства РФ на Пресненской набережной в Москве.

<sup>5</sup> Цитата из стихотворения Ю. Кузнецова «Распутье» [Кузнецов 1989: 40].

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Достоевский Ф. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1985. Т. 28. Кн. 1.
2. Евсеев Б. Баран. М., 2001.
3. Карасев Л. Вещество литературы. М., 2001.
4. Кузнецов Ю. Золотая гора. М., 1989.
5. Современная западная философия. М., 1991.
6. Тер-Маркарян А. Частный суд, или Роман о душе (беседа с Б. Евсеевым) // Литературная Россия. 2002. 20 декабря (№ 51). С. 3.
7. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М., 1997.

Наталья  
Александровна  
РОГАЧЕВА

## «ТЯЖЕЛЫЙ РУССКИЙ ДУХ»: Н. КЛЮЕВ В ПОЛЕМИКЕ С А. БЛОКОМ И А. БЕЛЫМ

*Статья посвящена исследованию инвективной функции одорической образности в языке полемики Николая Клюева и «младших» символистов.*

История отношений Николая Клюева с «младшими символистами» хорошо известна благодаря усилиям нескольких поколений исследователей [Азадовский 1987: 427—523; Базанов 1988: 179—249; Субботин 1988: 386—403]. И Александр Блок, и Андрей Белый, поначалу сочувственно восприняв поэзию Клюева, расходятся с ним и объясняют мотивы разрыва эстетическими

→ Позднее других выпускников Нижнетагильского пединститута приехал в Тюмень С. И. Мокроусов. Поработав на художественно-графическом отделении педучилища в г. Катайске, он продолжил преподавательскую деятельность в Тюмени. Уже два года Сергей работает на той же кафедре. В творчестве С. Мокроусова наблюдается довольно широкий спектр различных подходов и приемов, словно автор пробует то одно, то другое, не отдавая предпочтения ни одному из направлений. Здесь и вполне традиционные пейзажи, выполненные в технике масляной живописи («Морозно», «Привокзальные сосны»), и brutальные, жесткие образы, напоминающие мастеров «сурового стиля» 60-х гг. («По Чусовой»), и уходящие от реальных форм отвлеченные, ассоциативные изображения («О войне», «Зимка»). Автор работает фактурно, сочно, пытаясь передать поверхность снежного покрова на земле или рыхлость тающего снега.