

Алла
Юрьевна
БОЛЬШАКОВА

В ПРЕОДОЛЕНИИ ЭПИСТЕМОЛОГИЧЕСКОГО РАЗРЫВА

(о прозе Бориса Евсеева)

Во второй статье, посвященной творчеству Бориса Евсеева, одного из ярких представителей новейшей русской прозы, рассматриваются дискуссионные вопросы «другой» литературы: ее нового феноменологического стиля и соотношения в ней реализма, модернизма и символического письма.*

II. Идея разрыва и символическое письмо

Парадоксальность образной системы в прозе Бориса Евсеева отнюдь не кажется парадоксальной. 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. Одно из лучших доказательств тому — история о спасении жертвенного животного, давшего название рассказу «Баран».

Сюжет этой истории, замешанный на безудержном движении жертвы (бегстве от смерти по вечерней столице и невероятном возвращении в родные горы), прост и... неправдоподобен, с точки здравого смысла. О чем, в самом деле, речь? О каком-то неистовом баране, Бог весть какими судьбами попавшем в лапы отсиживающихся в мегаполисе киллеров-кавказцев. Барану удается сбежать, он попадает вдруг в казино, где провинциальных мокрушников умело убивают бандиты столичные, и, таким обра-

* Первая статья опубликована: Филологический дискурс. 2009. № 7. С. 8.

зом, жертва и палачи (счастливо для одного, несчастливо для других) меняются местами. Потом барана везут на машине. Потом он летит в самолете (какой-то человек отправляет его назад на горное пастбище) и, очевидно, получает отсрочку у судьбы. Рассказ завершается картиной безудержного бега освободившегося «героя»:

«Баран бежал, останавливался, вновь бежал. Этими пробежками и остановками он словно пробовал на крепость свой дикий, свой неопиcуемый восторг, промерял длину не связанного больше ни с какими помехами и случайностями существования...» [Евсеев 2001а: 136]

Тайный авторский искус прорывается лишь в заключительной фразе напоминанием народной загадки: «По горам, по долам ходят шуба да кафтан» [Евсеев 2001а: 136]. Что в ней? Признание обреченности всякого существования, или же побуждение читателя к актуализации скрытых, «зашифрованных» в краткой истории авторских смыслов и кодов? Пожалуй, последнее. Об этом свидетельствует «мимоходом» включенное в текст указание на барана, как на «зримый символ нового язычества» [Евсеев 2001а: 129].

Но: несуразный кусок плоти в утробе «каменного мешка», пыточными тисками сдавливающего всякое жизненное движение — это ли подлинный смысл образа-доминанты, легко сводимого к сугубо физиологическим рядам кормления и откармливания, плотских желаний и совокуплений (кавказцы готовят барану участь... шашлыка, поедаемого для возбуждения плоти во время любовных утех)?! Образ все перемалывающей утробы, чрева гигантского мегаполиса явно господствует в авторской картине мира, мира, поделенного на сильных и слабых, палачей и жертв. Внутренняя пружина сюжетного действия, выталкивая «героя» из городских лабиринтов и подвалов, каменных тупиков в «высокогорное измерение», спасает и читателя, открывая ему зазор в сферу философских смыслов и символических прочтений.

Да, герой рассказа — «баран»: в прямом и переносном, символическом смысле. Но не потому ли он «баран», что одряхлевшему циничному миру являет «солнечную энергию, пылкую страсть, мужество, импульсивность, упрямство» подлинной жизни, первородную силу ее «огня — стихии как созидательной, так и пожирающей, требующей жертв» [Трессидер 1999: 20]. Недаром все повествование начинается с мотива *его* (а вовсе не человеческого) насыщения, изображения *его* внутреннего состояния:

«Баран был сыт и был пьян. В голове его тяжкими водяными парами перекачивались далекие и неясные пространства, вспыхивали белые луны, сменяли друг друга места зимовий и места пастьбы, стоял тихий рев речных потоков, билось мягкое звездное бляенье овечьих стад... Прошлая жизнь представлялась теплой и близкой, была приятной. Жизнь нынешняя, несмотря на довольство и сытость — тревожила» [Евсеев 2001а: 123].

Странное состояние (вне)человеческой силы, точно передающее умо-настроения и чувства как раз человека, заплутавшего в межвременье, запу-

тавшегося в обрывках привычных связей и структур. Потому-то и точен выбор автора, поместившего этот сгусток жизненной энергии, эту тревожную и тревожащую силу — как пронзающий одряхлевшую материю заряд — в безысходность сумеречной цивилизации. Преобладающие (в фоновой части повествования) ряды довербальности, животных (если не сказать — зверских) инстинктов, пьянящей и всепожирающей телесности — все это признаки самосвертывания человеческой природы. Привычное, человеческое — речи, движения, чувства и помыслы — становится ускользающим предметом недоверия: чем-то, превратившимся то ли в гримасу-ухмылку, «таящую в себе скрытую убойную силу», то ли в «мягкую тигриную поступь» [Евсеев 2001а: 128,129].

В принципе, авторский поиск точки опоры в мире, где «видимость — ноль» («Отреченные гимны»), мы вправе обозначить и как реакцию на самосвертывание человеческого в человеке, отразившуюся в самой форме рассказа, его кольцевой композиции:

«Баран возвращался потому, что круги и спирали жизни существуют, конечно же, и для баранов» [Евсеев 2001а: 135].

Закрученная в сверхплотную точку авторского смысла, вобравшего в себя огненные токи жизни сразу на двух уровнях — человека и животного, спираль сюжета наглядно демонстрирует пятый постулат Лобачевского о том, что через одну и ту же точку можно провести, по крайней мере,



А. Кухтерин. Зонт

две параллельные прямые. Потому и мнимость победы нашего «героя» в концовке рассказа не снимает положения о самостоятельности и неизбывной силе жизни. Гносеологический тупик, в который ведет (и заводит-таки) автор? Ведь если все-все, за что цепляется человек в реальности, что наполняет его кровь огнем и жаждой действия, — бессмысленно в своём движении от жизненных начал к фатальному концу, то что остается духу? Преодолимы ли тиски обстоятельств, варварство телесности и механическое передвижение по земной поверхности: вперед-назад, вперед-назад?..

«Если бы это было бредом или фантастикой! Если бы... — в сердцах восклицает герой рассказа о невероятной покупке духовного карлика, претендующего занять его место в жизни — вплоть до полного вытеснения эго героя. — Нет, все оказалось реальностью, реальностью скверной и, видимо, необратимой» («Лавка нищих») [Евсеев 2001а: 36]. Оскудение внешнего мира, его вымороченность, алогичность и жестокость, из-за которых возникает «желание забить свои окна и дверь досками, не выходить на улицу» («Узкая лента жизни») [Евсеев 2001а: 43], пробуждают стремление восполнить образовавшийся вакуум памятью и воображением; вольным полетом бессознательного воссоединить разорванные звенья былого целого — краски, звуки, родство души и природы, дни и годы. Туда, где сохранилось (не может не сохраниться!) то, что поддерживает человека на сухих ветрах повседневности! Так, иррациональное, фантастическое становится в евсеевской прозе не только структурным элементом художественного образа, но и инструментом проникновения в онтологическую суть человеческого, познать которую — значит преодолеть разрыв между людьми, культурами, нациями, эпохами, ибо «дорога у человека — одна, друг — один, жена, по-настоящему, одна, один Бог, одно дело и одна дорожка к достойному окончанию жизни» [Евсеев 2001а: 48].

Узок, очень узок этот путь — остаться человеком в любых обстоятельствах, уподобленный в рассказе «Узкая лента жизни» пульсирующему сердцу (то сжимается, то разжимается), но другого не бывает: или — или... И тут особое, если не первостепенное, значение обретает вопрос *веры* как главной основы самостоянья человека, его внутренней независимости от капризов и превратностей судьбы, социоисторических изломов и катаклизмов. Неслучайно в «Отреченных гимнах» «испытание испытываемого» сопряжено с христианской идеей очищения души, погруженной в хаос разъяренной Вселенной. В фокусе авторского внимания проверка современности «старыми» истинами, вечными ценностями доброты, дружба, нестяжания; гармонией созидания и творчества — в противовес ужасам войны, разрушения («Рот»); культурно-философским канонам и природной первозданностью («Сергиев лес»); первородной жизненной силой («Баран»). Именно поэтому в столь очищенном от всего случайного — *феноменологическом* — виде предстают (на стыке авторских вопросов и ответов) *образы-символы* в прозе

Евсеева: в разрывах меж духом и плотью, верой и безверием, продолжением жизни и окончанием всех и всяческих ее сроков.

Подобная антиномичность образов, впрочем, отражает идею разрыва и попытки его преодоления — через творчество, усилия созидательной воли творца: «Пронестись над пропастью жизни, перешагнуть ее на волне звука! Перешагнуть, перелететь, уцелеть!» («Рот») [Евсеев 2001а: 87].

Разлом «вещей века» перекрывается «пением вещей»: затягивается разрыв между словами и вещами, соотношение которых и определяет эпистему той или иной исторической эпохи, ее культурные коды.

Сходная тенденция к феноменологическому остранению, отделению от целого части, рассматривающейся, однако, на правах самостоятельного целого и выступающей на правах судьи по отношению к другому целому, утверждает себя в романе «Отреченные гимны», где авторская точка зрения на происходящие в 1990-х гг. сдвиги и перевороты, трансформации привычной реальности фокусируется в образе-символе глаза (порой — зрачка). Как и в рассказе «Рот», сам факт отделения «инструмента жизни» от тела означает деформацию жизненных материй, отстранения звуковых ли, зрительных форм: «Сеть красных жилок схватывала белок, выбрасывалась пучком из слезного мешка, пропадала в черном провале зрачка. Было что-то пугающе неестественное, но и притягивающее в этом, *отделенном от его обладательницы*, напористо снимающей возбужденную толпу, глазе. Что?» [Евсеев 2003: 11]. Действительно, что?

Последующее развертывание «сквозного» образа, мистически смещающегося в «черный глаз» бродячей собаки [Евсеев 2003: 17], в сферу суеверий, внечеловеческих форм и глухого непонимания, и создает основания для тревожного ожидания: что? Внимание фиксируется на ключевом (для ответа на этот вопрос и для понимания романной идеи) моменте, когда после жутких картин осады Большого Дома и бесчинств ОМОНа возникает изображение Иоанна Предтечи на портале московской церкви. Это глаз карающего судьи: «Глаз Иоанна был горяч, как уголь, остр, как игла. Глаз не обещал ничего хорошего, наоборот: казалось, осуждал и в чем-то упрекал...» [Евсеев 2003: 21]. Спустя почти триста романских страниц(!), наполненных невероятными событиями и испытаниями, выпавшими Нелепину — главному герою повествования, тот встретит реальный «аналог» евангельского Иоанна — отца Ивана, который своим появлением напомнит герою о былом видении и внесет свое разрешение в спор духа и плоти, жизни и смерти: «Иван... И жена у меня Иванна. Чудно́ это, отче... И знаешь еще что: сдается мне — умер я тогда в Верхнем Предтеченском, близ Большого Дома. А теперь так только... по воздуху путешествую! Оттого *все бесы в меня и вцепились, коготками адскими и впились*» [Евсеев 2003: 490].

«Частный суд» над героем завершается откровением отца Ивана о мнимости смерти Нелепина: «Умирать ты не умирал. А вот душа от тебя — точно, на время отбиралась...» [Евсеев 2003: 331, 490] — отбиралась,

чтобы пройти проверку на духовную состоятельность. В ряды испытаний входит и потеря зрения. «Бездвижное, лишённое зрения тело» [Евсеев 2003: 22] его вводит нас в контекст народных поверий: утрата зрения — знак нравственной слепоты, утраты пути. В эти же символические ряды вводится и мотив «тусклого зрачка», означающего смерть: «Тусклый зрачок говорит ясно: душа его обладателя умерла. Кроме того: тусклый зрачок всегда несёт гибель без отрыва в него глядящему» [Евсеев 2003: 291]. Связь зрачка с убийством и возможной гибелью героев обозначается в последней части романа («Частный Суд»). По народному поверью, «в зрачках убитого навсегда запечатлевается убийца» [Евсеев 2003: 404]. Иванне (жене героя) чудится: в зрачках потенциального убийцы «она видит себя и видит Нелепина (ее мужа. — А. Б.). Вместе, рядом лежали они на каких-то коротких носилках: рты раззявлены, глазные яблоки выдвинуты, ноги вывернуты, туловище и у него, и у нее разворочено...» [Евсеев 2003: 405].

Сгущение авторских смыслов проявляется также и в свертывании предметно-зрительных образов до графических знаков. Особую роль здесь (через авторские указания, графические повторы, сокращения) играет выделение отдельных букв¹. Так, в повести «Ночной смотр» любовное смятение героини, ее тайная жажда воссоединения с бывшим мужем воплощается в психологически точной зарисовке, где графически выделенная (первая) буква его родовой фамилии воспринимается эстетизированно — как «начертание, рисунок имени»: «Раздергивающиеся пальцы сами, без ведома хозяйки прошелушили дряблые, потерявшие глянец листы записки и остановились на букве «Б». Гера поняла: все утро, а может, и все последние ночи своей параллельной, скрытой жизни она искала зримого и как бы овеществленного выражения фамилии «Бухметьев». Искала не адрес, не телефон, которых никогда не записывала, потому что запомнить их не могла, искала именно *начертание, рисунок имени*, чтобы уверить себя: здесь он, Глеб, полной строкой и всей своей сутью вписан в ее жизнь!»² [Евсеев 2001б: 26]. В результате, казалось бы, незначительный графический значок обретает онтологический смысл в материализации идеи (человека), мечты о прошлом как настоящем.

Неся в себе идею буквы и числа (нуля), «0» входит (по сюжету романа) также в нумерацию комнаты 208, где в тайной лаборатории, скрытой под вывеской фирмы «АБЦ-Холзан», проводятся научные исследования и испытания сверхматерии — человеческой души как «тонкого» метатела. Введение в ткань романа цифрового кода также примечательно. Нумерологическая символика в русской литературе (еще с пушкинской «Пиковой дамы» о мистических «трех картах») занимает все более важное место, становясь признаком феноменологического свертывания образа, его устремленности к сверхплотным формам. Разъединяя собой цифры «2» и «8», «0» как бы открывает внутренний путь душе в бесконечность расколотого на



О. Власов. ДОРОГА

противоположные полюса мироздания, противоборствующие его части. Изъятие знака «0» из этого цифрового кода, однако, оборачивается неожиданным результатом: на первый план выходит константа «28», имеющая первостепенное значение в понимании «единого закона Вселенной». Ведь «выражением единого закона, в частности, является формула « $28=4 \cdot 7$ » как характерная для концепта «Земля», так и знаменующая плодоношение («беременность у женщины составляет 280

дней: $28+0=28$ »), биологическое разнообразие, а также входящая в атомарное строение вещества, строение звездных систем, смену солнечно-лунных фаз и т. п.» [Евсеев 2001б: 8-10].

Сочетая земное и космическое, женское и мужское начала, духовность и телесность, высшее и низшее, алфавитные и нумерологические коды в евсеевской прозе несут в себе сопротивление *идее разрыва* и его последствий. Упорядочение мира на уровне читательского бессознательного (через усвоение визуальных, графических кодов и связанных с ними ассоциаций) ведет к победе гармонии над хаосом, восстановлению сверхреального единства — в противовес разъятости социоисторической реальности.

Метасмыслы феноменологической системы Б. Евсеева, однако, нельзя рассматривать как самодостаточные, уводящие читателя в бесконечность загадок творческой лаборатории писателя. Отнюдь. Поиски выхода и альтернативных путей развития неизбежны для читателя евсеевской прозы, скорее, будящей, нежели замыкающей мысль и воображение.

(Продолжение следует)

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Тенденция, берущая начало в средневековье, но свойственная символическому стилю литературы XX в. См., к прим., о графической символике удвоенных букв «XX» (в назывании героя В. Астафьева) и «ПП» (в заглавии его повести «Пастух и пастушка») в: [Большакова 2003].

² «Начертание, рисунок имени» Бухметьева героиней напоминает аналогичную сцену из «Евгения Онегина»: «Татьяна пред окном стояла, / На стекла хладные дыша, / Задумавшись, моя душа, / Прелестным пальчиком писала / На отуманенном стекле / Заветный вензель О да Е» [Пушкин 1964: 75].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Большакова А. Образ читателя как литературоведческая категория // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2003. № 2.
2. Евсеев Б. Баран. М., 2001а.
3. Евсеев Б. Ночной смотр // Литературная учеба. 2001б. № 3.
4. Евсеев Б. Отреченные гимны. М., 2003.
5. Пушкин А. Полн. собр. соч.: в 10 т. М., 1964. Т. 5.
6. Трессидер Дж. Словарь символов. М., 1999.

Надежда
Федоровна
ШВЕЙБЕЛЬМАН

«Я БЫЛ НАСКВОЗЬ ПРОНИКНУТ ЛИТЕРАТУРОЙ...»

(о круге чтения Г. Миллера)

Предмет исследования данной статьи — круг чтения Г. Миллера, который во многом определяет мировоззрение, эстетические и этические взгляды известного американского писателя. Анализ произведений Г. Миллера позволяет сделать вывод о том, что он рассматривает чтение произведений любимых авторов (У. Уитмен, Ф. М. Достоевский, К. Гамсун и др.) не только как способ приобщения к литературным традициям, к опыту предшественников, но и как «духовные упражнения», как поиск своего пути в литературе.

В читательских кругах нашей страны за американским писателем Генри Миллером (1891–1980) устойчиво закрепилась слава «литературного хулигана». Он известен, прежде всего, как автор романов «Тропик Рака» (1934) и «Тропик Козерога» (1939), которые «утвердили за ним сомнительную славу скандалиста, эпатирующего буржуазную публику обилием непристойностей и сексуальных сцен» [Аствацатуров 2004:12]. Роман «Черная весна», также опубликованный в тридцатые годы двадцатого столетия, является завершающим романом первой автобиографической трилогии американского писателя. Вторая трилогия имеет общее