

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Алтайский государственный педагогический университет»

На правах рукописи

Юферова Евгения Ивановна

ОНТОПОЭТИКА ПРОЗЫ БОРИСА ЕВСЕЕВА

Специальность: 10.01.01 — русская литература

Диссертация на соискание учёной степени кандидата
филологических наук

Научный руководитель: доктор филологических наук,
доцент Семькина Роза Сан-Иковна

Барнаул – 2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|---|-----|
| ВВЕДЕНИЕ | 3 |
| ГЛАВА 1. Б. ЕВСЕЕВ И НОВЕЙШИЙ РЕАЛИЗМ..... | 11 |
| ГЛАВА 2. ОНТОЛОГИЯ СМЫСЛА И ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ Б. ЕВСЕЕВА | 29 |
| 2.1. Метафизика эмоций в сборнике рассказов Б. Евсеева «Баран» и «Власть собачья» | 29 |
| 2.1.1. «Онтологическая духовность» и поиски сверхреальности | 34 |
| 2.1.2. «Жизнь уходит»: преодоление страха бытийной конечности..... | 41 |
| 2.2. Онтологическая эмблематика | 44 |
| 2.2.1. Суперзнаки в рассказе «Дневные огни» | 44 |
| 2.2.2. Эмблема возвращения в романе «Евстигней» | 49 |
| 2.2.3. Мировая душа эфира: Пламенеющий воздух | 52 |
| 2.2.4. Орнитологические мотивы и образы повести «Мощное падение вниз верхового сокола, видящего стремительное приближение воды, берегов, излуки и леса» | 56 |
| 2.2.5. Эфирное бытие и его приметы в рассказе «Письма слепым» | 66 |
| 2.2.6. От «Лишнего ребра» к «Глубине текста» | 76 |
| 2.2.7. Сила незримого: о сквернавцах, мычащих людях и вздыхании духа | 86 |
| 2.2.8. Исходная тема движения и эмблема «проникания главного» в рассказе «Кутум» | 102 |
| 2.2.9. Онтологическая ономастика в рассказе «Борислав» | 107 |
| 2.2.10. Поэтика двойничества..... | 118 |
| ГЛАВА 3. МУЗЫКАЛЬНАЯ ОНТОПОЭТИКА ПРОЗЫ Б. ЕВСЕЕВА..... | 128 |
| 3.1. Поэтика неочевидного в романе «Евстигней»..... | 128 |
| 3.2. Приёмы скрипичной техники и «лёгкий кинематограф прозы» в «Романчике» | 164 |
| 3.3. Музыкальный код | 173 |
| 3.4. Инфразвук: музыкальная атрибутика повести «Черногор» | 178 |
| 3.5. Звук времени в романе «Казнённый колокол» | 184 |
| ЗАКЛЮЧЕНИЕ..... | 192 |
| СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ..... | 194 |
| ПРИЛОЖЕНИЕ | 216 |

ВВЕДЕНИЕ

Диссертационное исследование посвящено творчеству крупнейшего современного прозаика, одного из ярких представителей новейшего реализма, Бориса Тимофеевича Евсеева.

Вице-президент Русского ПЕН-центра, член Союза писателей Москвы, Союза российских писателей Б.Т. Евсеев является, без сомнения, одним из культовых писателей современности, занимающим совершенно особую нишу в литературном процессе. Каждый роман автора обладает неординарным замыслом, эстетической динамикой и концептуальной глубиной.

Исследователи по-разному интерпретируют произведения писателя, относя его творчество к самым различным течениям и направлениям. Особые споры вызывают особенности художественного метода писателя.

Актуальность данной работы обусловлена необходимостью исследования прозы Бориса Евсеева в аспекте онтологической поэтики. Метод онтологического анализа проявляет константы, моделирующие и характеризующие художественный мир Б. Евсеева. Особое устройство творческого мира писателя обнаруживается целым комплексом «сквозных» эмблем: инфразвук, двойничество, незримое, сверхреальность, пламенеющий воздух, эфир, узкая лента жизни, онтологическая духовность и т.д.

Подобный анализ позволяет увидеть глубинные смыслы текстов писателя, «неочевидные смысловые структуры» (Карасев Л.В.) стереоскопически представить мир видимого и невидимого, проявленного и непроявленного, зримого и незримого в «персонально-авторских» эмблематических образах и сюжетах, увидеть «общие онтологические схемы», определить точки их взаимодействия и «единую подоснову текстов».

Степень разработанности проблемы. Осмысление раннего творчества писателя начинается со статьи А. Меня «Вместить невместимое» (Литературная газета. – 1992. – 29 апр. (№18)), в которой автор сравнивает писателя с «мыслящим тростником».

Значительная часть критических работ посвящена творческому методу автора, среди которых монографии А. Большаковой (А. Большакова. Феноменология литературного письма. О прозе Бориса Евсеева. М., 2003), С. Кирова (С. Киров. Русские капрично Бориса Евсеева. М., 2011). Различным аспектам творчества Б. Евсеева и его отдельным произведениям посвящено также множество статей, рецензий, заметок.

Обзоры его творчества включены в ряд учебников, учебных пособий, энциклопедий (В. Огрызко «Кто сегодня делает литературу в России»; «Русская литература XX века: прозаики, поэты, драматурги»; С. Чупринин «Русская литература сегодня: Большой путеводитель»; «История русской литературы XX века»; Ф. Наджиева «Русская литература сегодня» и др.).

Среди исследователей, изучавших прозу автора, необходимо назвать П. Басинского, А.Ю. Большакову, А.Ю. Кирова, Ф. Наджиеву, Л. Аннинского, Л. Звонарёву, Х. Умбрайт, И. Ростовцеву, П. Мамедову, В. Пименова, Л. Бежина, Г. Красникова, Л. Глушковскую, А. Туркова, А. Ревякину, П. Николаева, А. Белова, С. Гонцова, В. Астраханцеву, М. Тарасова, Ю. Архипова, Н. Дардыкину и др.

Однако каждый из обратившихся к творчеству писателя, исследовал лишь тот или иной аспект проблемы. Целостного изучения творчества писателя не было представлено ранее ни в одной работе.

А.Ю. Большакова в статье «Современная литературная ситуация: смена парадигмы» раскрывает стиль мышления и особенности поэтики Б. Евсеева.

Х. Умбрайт полагает, что в основе евсеевской поэтики — панорамность авторской концепции, открытость поискам смысла жизни, чувствительность к правде, углубленная правдивость повествования, наличие смысловых носителей в виде животных и др. [231, с. 167].

А. Киров отмечает музыкальность прозы Евсеева, причастность автора к миру природы и музыки. [135, с. 167].

П. Басинский рассматривает попытку прорыва Б. Евсеева в новый современный роман (глубокий, содержательный, национальный). [15, с. 168].

Л. Звонарёва говорит об особом построении фразы в книгах писателя, умелом использовании лирического гротеска, возвращении понятиям и образам их первоначального смысла. [115, с. 168].

А. Ревякина подчёркивает свойства индивидуального стиля писателя: гротесковость и парадоксальность образов, непривычное сочетание реалистических и формалистических приёмов письма, «музыкальный ритм» как организующее начало. [231, с. 168].

На рубеже XX–XXI вв. писатель привлёк внимание критиков, которые отмечали, что каждое следующее его произведение «ставит диагноз нашему обществу» или заключает в себе некое предостережение, возвращая к особенно значимым «эпизодам российской истории, бросающим драматические отсветы на день сегодняшний» [190, с. 155].

По мнению Л.А. Аннинского, повесть «Офирский скворец» поражает новым взглядом на то, что с нами происходит. «Офирский скворец» явил собой «удивительное сочетание пространства и времени», – подчеркнул В. Ф. Дударев (гл. редактор журнала «Юность», где впервые публиковалось произведение). Читатели и критики заметили, что в своей новой повести писатель продолжил темы и стилевые тенденции, заложенные в его предыдущем творчестве.

По мысли самого писателя, его метод предполагает неотъемлемость художественного мирозерцания от пластов сверхреального – от мистических субстанций, от «путешествий души во времени как метапространству». Именно «неведомое, запредельное», по его словам, будет всё активнее «вторгаться в нашу жизнь, требовать изображения, фиксации в слове» [190, с. 156]. Б. Евсеев включил своё творчество в контекст «нового русского реализма».

Писателей этого ряда Л. Аннинский назвал «пионерами новейшего направления российской словесности», а их метод – «инструментальной феноменологией» [190, с. 157].

А.Ю. Большакова интерпретирует понятие «феноменология литературного письма» именно как способ раскрыть онтологические пласты жизни,

феноменальность народной судьбы, осознание нацией «своей русскости» [190, с. 157].

Обе трактовки, по сути, дополняют друг друга, помогая выявить составляющие того феномена, каковым является творчество Б. Евсеева (и других представителей «нового направления российской словесности»).

Несмотря на широкий круг исследовательского интереса к творчеству писателя, многие его тексты остаются неизученными.

Вопрос же о типе художественного мышления Б. Евсеева остаётся дискуссионным.

Так, Л. Аннинский, П. Николаев и А. Турков относят Евсеева к последователям классического реализма; Л. Звонарева — гиперреализма; Л. Бежин — орнаментального неореализма; И. Ростовцева — романтизма; С. Василенко зачисляет его в представители «нового реализма», взявшего многие приемы, которые наработал и модернизм, и постмодернизм; А. Большакова считает возможным говорить о формировании в творчестве Евсеева неомодернизма, глубоко христианского в своей онтологической сути.

Мы определяем художественный метод Б. Евсеева как онтологический реализм.

Онтологический реализм – это реализм, вбирающий в себя все элементы онтологической поэтики и граничащий в определённых моментах с символическим реализмом.

Объектом настоящего исследования являются прозаические произведения Бориса Евсеева (романы, рассказы, повести, притчи), рассмотренные в онтологической целостности (эмблем, исходных смыслов, иноформ), трансформации и динамике.

Предметом исследования являются онтологические смыслы поэтики Б. Евсеева.

Цель работы – выявить особенности онтологического реализма Б. Евсеева раскрыть бытийные основы его прозы.

Поставленная цель определила следующие **задачи**:

- рассмотреть пути развития «нового реализма», его разновидности;
- определить основные черты онтологического реализма Б. Евсеева;
- исследовать метафизику эмоций в произведениях Б. Евсеева;
- выявить основные эмблемы и смыслы прозы автора;
- проанализировать «вещные знаки» в ранней прозе писателя;
- проанализировать музыкальную онтопоэтику в прозе Б. Евсеева;
- найти философские подосновы «сверхреального» в текстах автора.

Материалом исследования послужила проза Б. Евсеева: «Евстигней», «Лавка нищих», «Баран», «Власть собачья», «Романчик», «Отречённые гимны», «Площадь революции», «Офирский скворец», «Красный рок», «Пламенеющий воздух», «Казненный колокол», «Сергиев лес».

Научная новизна работы определена прежде всего материалом исследования: огромный пласт произведений писателя остаётся неизученным. В данной работе впервые подвергается целостному анализу проблема персональной онтологии Б. Евсеева и особенности его поэтики.

Впервые анализ творчества Б. Евсеева проводится в свете онтологической поэтики Л. В. Карасёва. В результате изучения противоречивых мнений о методе писателя, на основе конкретного анализа отдельных прозаических произведений утверждается принадлежность Б. Евсеева к новейшему онтологическому реализму.

Отдельные параграфы работы посвящены анализу эмблематики в произведениях Б. Евсеева и музыкальности его прозы.

Теоретическая значимость проведённого исследования заключается в углублении представления о поэтике прозы Евсеева в аспекте онтологической поэтики и определении специфики реализма Евсеева в контексте современного литературного процесса.

Практическая значимость. Материалы исследования могут быть использованы при уточнении особенностей развития современного литературного процесса и создании более полной истории отечественной литературы. Материалы могут быть транспонированы в учебное пособие по современной

литературе и использованы при разработке курсов лекций, спецкурсов и спецсеминаров по истории литературы XXI века, по творчеству Б. Евсеева.

Методологической и теоретической основой диссертации послужили работы, отвечающие цели и задачам исследования, таких ученых, как А.Ф. Лосев, Ю.М. Лотман, В.Н. Топоров, Р. Барт; по теории литературы – М.М. Бахтин, Е. Фарино; работы по онтологической поэтике – Л.В. Карасева, Н.Н. Романовой, Н.Р. Саенко, А.А. Житенева, А.С. Матвеевой, К.Н. Кислицына, А.И. Смирнова, О.А. Пороль, Н.А. Шогенцуковой, Т.А. Касаткиной; работы, посвящённые методу нового реализма в литературе, – А.А. Серовой, Е.М. Ротай, Н.Л. Лейдерман, У.М. Панеш, В.А. Лукова, С.М. Казначеева, А.К. Котлова; исследования литературоведов, внесших существенный вклад в изучение поэтики Б.Т. Евсеева – А.Ю. Большаковой, А.Ю. Кирова, П. Мамедовой, Л. Аннинского, Ю. Архипова, Ф. Наджиевой, А.А. Ревякиной, С.И. Чупринина и др.

Выбор основных методов исследования

- историко-типологического,
- герменевтического,
- онтологического анализа текста

обусловлен характером материала и конкретными задачами анализа:

Положения, выносимые на защиту:

1. Творческий метод Евсеева — онтологический реализм. Это реализм, вбирающий в себя все элементы онтологической поэтики и граничащий с символическим реализмом.

2. Б. Евсеев в своих произведениях движется от реального к реальнейшему. Реальнейшее — это то, что наступает вслед за реальным, а также всё, что касается интуитивного постижения мира.

3. Проза Б. Евсеева насыщена признаками онтологической духовности. В сборниках рассказов и повестей «Баран» и «Власть собачья» автор привлекает внимание читателя к проблеме безвременья, бездуховности и грубости реального мира. Обращение к духовной ипостаси личности определило круг основных тем

писателя: бессмертия души, метафизики эмоций — слёз, любовной печали, скорби.

4. В текстах Б. Евсеева присутствуют повторяющиеся в типологически сходных ситуациях эмблемы. Эмблема — это наиболее «сильный» участок текста, ключевое слово, суперсимвол, суперзнак представленного ею произведения. Эмблема может быть обозначена фразой, эпизодом, названием, символом, мотивом, образом и т.д. Имея универсальный характер, она призвана стать заменой текста, сузить его содержание до какой-либо содержательно-емкой смысловой единицы. Анализ различных эмблем позволяет выявить общие символические схемы, в то время как внутренний смысл событий, скрытый в эмблемах, помогает определить точки взаимодействия, единую подоснову для одного или нескольких текстов.

5. В основе большинства произведений Б. Евсеева лежит определённый неуничтожимый «исходный смысл» — музыкальный код, который обнаруживает себя по мере движения сюжетов в цепочке различных, но сущностно-взаимосвязанных онтологических «иноформ». Таковыми являются: самодостаточность музыки, музыка как новая форма жизни, музыка нищеты, взаимоотношения слова и музыки и др.

6. Роман «Евстигней» Евсеева — роман особой онтологической, исторической, метафорической глубины и сложности. Автором отражена скрытая, утаённая подоснова судьбы Евстигнея Фомина, его музыкальных творений. Благодаря этому роману мы имеем уникальный художественный пример запечатления внешне не проявленных, но энергично-насыщенных эпизодов в судьбе персонажей. Так что появляется возможность просматривания жизни не только фактографически, но и метафизически, опираясь на полный, а не фрагментарный ракурс их бытования. Это, в свою очередь, открывает новый путь для смыслопорождения.

Степень достоверности результатов исследования обеспечивается тщательной обработкой материала исследования, соответствием используемых актуальных методов поставленным задачам.

Основные положения диссертации докладывались на научных конференциях, обсуждались на семинарах кафедры истории русской литературы Алтайского государственного педагогического университета и нашли отражение в монографии и статьях, опубликованных в научных сборниках и журналах в России, Франции.

Апробация результатов исследования. Основные положения исследования были изложены в монографии «Звук времени. Онтопоэтика прозы Б. Евсеева» и в ряде статей, опубликованных в научных журналах: «Культура и текст», «Филология и человек», «Язык. Словесность. Культура», «Казанская наука», в журнале «Грани» (Франция) и др. Также апробация работы осуществлялась в виде докладов на всероссийских и международных конференциях: II Международной научно-практической конференции «Русская словесность в России и Казахстане: аспекты интеграции» (Барнаул, 2013); IV Всероссийском фестивале науки XVIII Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Наука и образование» (Томск, 2014).

Объём и структура работы. Диссертация, общим объемом 224 страницы, состоит из введения, трёх глав, заключения, списка литературы, насчитывающего 246 наименований, и Приложения.

ГЛАВА 1. Б. ЕВСЕЕВ И НОВЕЙШИЙ РЕАЛИЗМ

Процессы развития реализма, его судьба в современной культурно-исторической ситуации все более привлекают внимание литературоведов. Интерес к «новому реализму» был наглядно подтвержден на заседании Совета по прозе при Союзе писателей России (ноябрь, 2004). Сам факт последовательного обращения идеологов и практиков художественной литературы к данной проблематике является ярким свидетельством того, что вопросы, стоящие ныне перед русским реалистическим искусством, по-прежнему составляют важную и злободневную сферу, определяющую векторы поступательного развития отечественной культуры в целом, и нашей изящной словесности, в частности.

Реализм, возродившись в очередной раз, в его нынешнем виде сохраняет в себе основные и принципиальные черты традиционного представления о корневой тенденции русской культуры, но, в то же время, несёт в себе новые черты, отражающие современную действительность во всей её полноте и противоречивости.

О проблемах «нового реализма» писали и продолжают писать такие критики, как В. Бондаренко, Р. Ляшева, Н. Переяслов, И. Шевелева, А. Шорохов.

Словосочетание «новый реализм» с 2001 года и по сей день занимает прочное место на страницах «толстых» литературно-критических журналов.

Среди авторов нового реализма и пишущих о нём литературных критиков такие понятия, как «течение», «направление», «литературное объединение», «литературная группировка», «движение» употребляются как синонимические, поэтому и мы вправе допускать достаточно свободное, обусловленное не столько терминологической, сколько стилистической необходимостью использование данных слов. При этом четкого понимания границ и сущности явления, обозначаемого этим понятием, до сих пор не сформировалось, что дает возможность разным критикам и литературоведам трактовать его крайне субъективно в зависимости от индивидуального взгляда на литературный процесс.

Кроме ряда статей, опубликованных в литературно-критических журналах, с разной степенью глубины раскрывающих некоторые аспекты вопроса о «новом реализме», на сегодняшний момент единственным полноценным исследованием, посвященным данному феномену, является кандидатская диссертация Е.М. Ротай «Новый реализм» в современной русской прозе: художественное мировоззрение Р. Сенчина, З. Прилепина, С. Шаргунова».

Е.М. Ротай рассматривает новый реализм на трёх уровнях его становления и функционирования: как термин, вызывающий закономерные споры; как определенный тип художественного мировоззрения, органическую составляющую целого ряда текстов; как литературный проект, разрабатываемый на протяжении последних десяти лет.

Большое внимание Ротай Е.М. уделяет характеру автобиографизма в прозе З. Прилепина, Р. Сенчина, С. Шаргунова.

Ключевыми текстами русского «нового реализма», по заключениям Е.М. Ротай, являются романы З. Прилепина («Санька») и Р. Сенчина («Елтышевы»).

Выявленные Е.М. Ротай доминирующие признаки нового реализма не позволяют сделать вывод о характере общности текстов рассматриваемого исследовательницей литературного явления. Не до конца определены сущностные эстетические и мировоззренческие признаки литературы нового реализма 2000-х годов, проявившиеся в программе нового реализма и в художественной практике ведущих представителей течения.

Примером поиска адекватных решений существования реализма в условиях конца XX века является феномен «постреализма», концепция которого разработана Н. Лейдерманом и М. Липовецким. Эстетической базой новой художественной системы авторы называют теоретические идеи М.М. Бахтина, заложившего, по их мнению, основы новой релятивной эстетики, которая предполагает взгляд на мир как вечно меняющуюся текучую данность. Гипотеза о «постреализме» направлена на утверждение

нового творческого «инструментария», позволяющего осваивать мир как дискретный, алогичный, абсурдный хаос и искать в нем смысл.

В критике эта концепция вызвала полемику. В частности, П. Басинский видит в «мутации» реализма опасность, заявляя, что «любые средние фазы между реализмом и модернизмом ведут к гибели реализма. Его цели и смысл слишком точны и не терпят никакой относительности. Если художник согласился на произвол, на “самовыражение”, значит, он потерял доверие к миру, к его замыслу и теперь его цели лежат совсем в другой области и его счастье – совсем другое» (Ю. Счастливецва). Подобное явление рассматривает и К. Степанян. Признаки «нового реализма» он находит в языковом своеобразии прозы рубежа веков, и прежде всего – в расширении лексических запасов и обогащении образного строя произведений благодаря обращению к прошлым культурам и эпохам.

Спектр толкований термина «новый реализм» разнообразен и подчас затрудняет выявление сути самого феномена. Это, в первую очередь, свидетельствует о незавершённости процесса качественного обновления прозы.

Однако совершенно ясно, что появление новых авторов Б. Евсеева, В. Галактионовой, Ю. Козлова, П. Крусанова, В. Личутина, Ю. Полякова, продолжающих традиции классического реализма, при этом, не копируя его и не подражая ему, позволяет обозначить некоторые вехи данного направления.

Символическое познание окружающего мира щедро подсказало «новейшему реализму» наиболее верный путь постижения истины, позволило увидеть принципиально новое изображение бытия человека. Приоритеты были расставлены таким образом, что на первое место вышла действительность художественного сознания как непрерывная цепь впечатлений, связывающая отрывочную действительность в целую картину. Весь мир не воспринимается писателем, а мыслится. Сама жизнь, правдивая в акте непрерывного осмысления, оставляет право на ее особое «созерцание». То, что факты меняются местами,

распознаются в иной соотнесённости — совершенно неважно, поскольку основное значение несут на себе малозначительные детали, а вовсе не архитектура событий.

«Истинно-новым в реализме может быть только нереальное, то, чего на строгий реалистический взгляд — нет, то, что избыточно в смысле адекватного информирования человека о мире, и одновременно, поскольку речь идёт всё-таки о реализме, то, что не условно, не построено за пределами реальности, не альтернативно ей» [159, с. 156].

В современной реалистической прозе обновляется концепция личности, возникает новый тип психологизма, связанный с закрытостью современного человека, попытками переоценить традиционные духовные категории. Жанровые новообразования свидетельствуют о специфическом художественном мышлении авторов. Формируется новая модель повествования с нарушением пространственно-временных связей, усилением символических, знаковых элементов, ассоциативных цепочек и аллюзий. Актуализируется философское осмысление действительности, определяющее установку на мифологизм, расширяя и углубляя повествовательное пространство.

Являясь по преимуществу открытым и разноплановым направлением, «новейший реализм» отражает свою содержательность, акцентируя внимание на определённых чертах. Таковыми являются:

- отказ от традиций при одновременном следовании им;
- способность закреплять в культуре достижения предшествующих направлений, течений, стилей и методов, формируя, таким образом, твёрдую платформу для нового, многовекторного, развития искусства, чтобы на следующем витке вновь синтезировать эти векторы в гармоничную форму.
- стремление сказать о всеобщем, но на сжатом текстовом пространстве [25, с. 105];
- поиск точки опоры в ситуации культурно-исторического разрыва;

- сочетание низших и верхних пластов существования;
- изображение реальности, явленной автору впервые;
- стремление выразить через впечатления «я» мировую первооснову человеческого существования;
- синтез художественных методов;
- стиль поведения в литературной среде, главное в котором — стремление нивелировать границу между либералами и патриотами в культуре (именно этим, а не эстетикой прозы, как правило, определяется, относить ли писателя к новому реализму), активность, сочетание литературной деятельности с общественной;
- подчеркнутое противопоставление нового реализма постмодернизму;
- нонконформизм, радикализм, агрессивное неприятие существующего строя вплоть до открытых призывов к его свержению;
- социальный нерв и политичность, стремление адекватно изображать постсоветскую реальность, писать о самых актуальных вопросах современности, вскрывать самые болевые точки экономической и политической жизни страны, отдавать предпочтение темам, еще не освоенным литературой;
- художественное преодоление реальности важно не для всех теоретиков нового реализма, но для всех актуальна необходимость того, чтобы эта реальность в сегодняшней литературе была представлена так, чтобы побудить читателя к реальным действиям по ее изменению;
- ощущение враждебности окружающего мира, от которого нужно защищаться, которому необходимо противостоять силами личности, иначе он одолеет человека;
- постановка задачи передать сознание героя, который сформировался в 90-е годы;
- желание преодолеть элитарность, свойственную литературе последних лет, пробиться к массовому читателю, заговорить понятным, близким молодому читателю языком;

- ощущение единой миссии поколения, осознание литературы нового реализма как центра, через который так или иначе проходят все векторы движения литературного процесса;

- стремление вернуть слову ценность, воскрешение этических и онтологических понятий (Бог, почва, Родина, семья, жена, мужество и т.д.);

- жизнеподобие, психологизм, установка на типическое, отказ от подражания каким-либо образцам, но опора на традиции русской реалистической литературы;

- эстетические критерии в отношении прозы все рассмотренные нами идеологи, хоть и под разными предлогами, отводят на второй план, все признают эстетическое разнообразие нового реализма.

Отметим также некоторые различия в понимании «нового реализма» его представителями:

- Говоря о следовании традиции русской литературы, саму эту традицию они понимают по-разному. Для Рудалева – это православная традиция, «инстинкт веры», для Шаргунова — психологизм, ясность, типажи, «окопная правда» фронтовой прозы и т.д.

- Новый реализм воспринимают либо как реализм, который обновляет и обогащает (призван обогатить) реалистическую традицию (Пустовая), либо это первый этап на пути реабилитации литературы, за которым должно последовать установление реализма (Рудалев, Сенчин, Садулаев). Во втором случае эпитет «новый» по отношению к реализму воспринимают просто как условное обозначение, которое прижилось, а не как принципиально содержательный термин. Есть и третья позиция — что каждый новый художник-реалист являет собой «новый» реализм (Гуцко).

- Сенчин, Шаргунов, Свириденков выступают за ясность как «очевидность», за то, чтобы любому читателю было доступно толкование образов. Пустовая же в своей концепции «символического реализма» делает акцент на эзотерический смысл текстов литературы.

- Концепция нового реализма Шаргунова в основе своей авангардна, Сенчина и Свириденкова — натуралистична, Рудалева и Пустовой — вполне реалистична.

– Шаргунов и Сенчин, вслед за Гольдштейном, приветствуют спонтанность, идущую на пользу искренности и достоверности. Рудалев, напротив, требует от произведений нового реализма «анализа» действительности. Из приведенных списков сходств и отличий очевидно, что новый реализм не является литературным кружком и не является литературной школой. Сходства носят в основном мировоззренческий и, в частности, социальный, политический характер, есть довольно абстрактная, но общая (и осознаваемая как общая) задача, что позволяет нам говорить о движении в литературе. При этом внутрилитературных сходных установок слишком мало для того, чтобы говорить об общей эстетической декларации. Это, в действительности, не значит, что в творчестве представителей не проявляются сходные черты поэтики.

Названные черты, в той или иной мере, отражают субъективность, психологичность изображения действительности, основанной на личностном начале автора. Всякое внешнее проявление являет собой результат преломления мысли через внутренний мир писателя, его личностные фильтры.

Таким образом, новейшая литература – это литература авторских художественных моделей. В произведениях современных писателей происходит сращение приемов и установок реализма с постмодернистской художественной техникой. Глубокий психологизм может сочетаться с авторской игрой с читателем, узнаваемые современные реалии могут существовать в одном пространстве с фантастикой и мистикой, история познаваться через детективный сюжет, а философские вопросы бытия осмысляться в мелодраматических коллизиях.

Многообразие писательских стилей, авторских жанров в современной литературе свидетельствует о свободе ее развития и существующих перспективах.

Повествовательная манера писателей, работающих в рамках реалистической традиции, – таких как Л. Бородин, А. Варламов, С. Василенко, Б. Евсеев, А. Дмитриев, А. Терехов, свидетельствует, на наш взгляд, об экспериментальном отношении к традиции, жанрово-стилевом обновлении современной реалистической прозы. В ней вариативность

мировидений, стремление к новым художественным решениям связаны с постановкой вопросов духовно-нравственного порядка, которые по-прежнему служат ориентирами творческого поиска «традиционной» литературы.

В центре нашего внимания находится явление, именуемое «новейшим (онтологическим в своей сути) реализмом», представителем которого является Б. Евсеев.

Детальный анализ художественной практики ведущего представителя «нового реализма» – Бориса Евсеева, позволяет говорить о художественном методе – онтологическом реализме. Также стоит говорить о его промежуточном положении между реализмом и символизмом.

Онтологический реализм апеллирует к явлениям запредельным, но осмысляемым, а затем и оформляемым как истинная реальность. Кроме того, в нём существенно — по сравнению с критическим реализмом — выросла доля бессознательного. Такие новые черты собирают в своей прозе Юрий Козлов с романами «Колодец пророков», «Реформатор» и «Закрытая таблица» и Максим Гуреев с «Московским часословом». Некоторые черты новейшего реализма видны в «Андеграунде» Владимира Маканина, у Людмилы Улицкой в «Зелёном шатре», Юрия Арабова в романе «Биг-бит», у Дмитрия Галковского в кусках «Бесконечного тупика» и в изредка публикуемых рассказах.

Сюда можно отнести и Илью Бояшова из Санкт-Петербурга, одного из самых необычных и талантливых представителей этого нового потока литературы. В романах «Путь Мури», «Танкист, или Белый тигр», «Каменная баба» виртуальная реальность соседствует с реальностью повседневной — тесно связанной с историей — жизни. Особенно ярко черты новейшего реализма проступили в романе Бояшова «Танкист, или Белый тигр». Здесь абсолютно мистические персонажи, порождённые военным адом, тесно увязаны с персонажами вполне реального 1943 года.

Один из выходов к новым возможностям прозы — в возвращении и переосмысливании жанров, в частности, к русской (почившей ещё в 20-е годы XX

века) новелле. Именно вспыхнувшая в хаосе последних лет «память жанра» (термин М. Бахтина) может стать ещё одной из тенденций нашей литературы. Это относится и к возрождению исконно русского жанра повести. Так, повесть «Красный рок» Б. Евсеева (2011) впитала в себя бессознательно традиции старорусской повести-притчи и воинской повести. В «Красном роке» рассказывается о сегодняшней Москве, часть действия происходит внутри Кремля. Но при этом сквозь листы сегодняшней повести просвечивают «пыточные книги» XVI—XVII веков. Так проявляется усложнившаяся реальность, или — онтологический реализм.

Ростки новейшего реализма ещё слабо проявлены, но совершенно определённо можно о нём говорить, как о традиционном русском реализме, эволюционирующем через «реализм символический» и метафизический — к реализму онтологическому. Причём, эволюция ведёт не к травестированию и осмеиванию сверхреального (как это свойственно постмодернизму), а устанавливает братские связи между живой экологией планеты, святыми и ангелами, осмысляемыми не как нечто потустороннее и мифическое, а как реально присутствующее в нашей жизни.

Проблема прочтения художественных текстов как носителей бытийного кода является сегодня особенно актуальной, поскольку многие авторы берут за подоснову своих произведений именно «бытийные замыслы».

К изучению литературного наследия с позиций онтологического интереса обращались Л.В. Карасёв, Н.А. Шогенцукова, Е.А. Цурганова и др. Онтопоэтические исследования продолжаются в работах российских учёных Е.А. Трофимова, Т.А. Касаткиной и других.

Метод онтологического анализа текста сосредоточен на тех символических формах, которым автор мог придать смысл основных и вечных вопросов человеческого существования. Исследование художественного текста и, прежде всего, тех его элементов и уровней, которые образуют «глубинные» и потому «неочевидные» структуры, является одной из наиболее актуальных задач для современного литературоведения. Художественное произведение становится

объектом «глубинного» анализа, предполагающего, что под поверхностью видимого, читаемого текста скрыты невидимые смысловые слои, которые оказывают влияние на сюжет повествования, на психологию героев и на весь мир окружающих их символических подробностей.

Всё чаще предпринимаются попытки постижения художественного произведения как объекта онтологической поэтики. Однако взгляды исследователей значительно расходятся из-за различного понимания онтологической реальности и её фундаментальных принципов.

Онтологическая поэтика — это метод герменевтического анализа текста, направленный на раскрытие связи личностного бытия автора с общекосмическим бытием, отражённой в художественном произведении и формирующей его метафоро-символическую и сюжетно-образную структуру. Термин был введён Л.В. Карасёвым в 1993 году в его статье «Гоголь и онтологический вопрос»: «В литературе онтологические интуиции сказываются и в самой потребности автора в создании «второй реальности», и в особенностях устройства текста, в сюжетных ходах, мотивах поступков персонажей и в различных деталях. Исследование этого особого смыслового слоя (обычно закрытого для автора текста) я назвал онтологической поэтикой или онтологическим подходом к литературе» [125, с. 103].

В книге «Онтологический взгляд на русскую литературу» Карасёв пишет, что термин «онтологическая поэтика» в некотором смысле синонимичен термину «поэтика реконструкции» или «иноморфный анализ текста», поскольку «в конечном итоге речь идёт о восстановлении, реконструкции предполагаемого универсального смысла или смыслов, проявляющих себя в ряде вариантов (иноформ), похожих или мало похожих друг на друга, но обладающих несомненным внутренним единством» [125, с. 99].

В задачу онтологической поэтики входит поиск, полагание или интерпретация смыслов литературных произведений с целью выявления тех аспектов «персональной мифологии» автора, которые могут служить «моделью, образцом, эмблемой для обозначения целого типа онтологического

смыслостроительства, имеющего отношение к очень многим людям» [114, с. 86]. Онтологический вопрос художественного произведения трактуется в данном случае, прежде всего, как «вопрос о теле как о живом, живущем веществе», создающем противовес «пустоте несуществования, небытия» [там же]. Текст рассматривается как несущий в себе базовые атрибуты вещественности мира и человека, образующие «круг исходных смыслов». Средства художественной выразительности выступают при таком анализе в качестве иноформ, заключающих в себе эти «исходные смыслы». Онтологический анализ литературного произведения заключается в раскрытии того смыслового слоя, который содержит в себе так называемую «онтологическую тоску автора», обнаруживающую себя, в частности, потребностью создания «второй жизни». В отличие от таких способов герменевтического прочтения текстов, как психоанализ, архетипология и интертекстуальный анализ, онтологическая поэтика сосредоточивает своё внимание на тех символических формах, которым автор произведения мог придать смысл основных и вечных вопросов человеческого существования.

Итак, Л.В. Карасёв предлагает обратить внимание на вещественно-пространственную определённую мира, его феноменальную представленность. По существу, это входит в задачу любой поэтики, но онтологически ориентированный взгляд видит, прежде всего, то, как поступки или намерения персонажей смогли быть, как они были вещественно, пространственно, текстурно оформлены, наполнены. На первое место, таким образом, выходит десимволизированное, деидеологизированное бытие, его фактическая явленность.

Главным становится вопрос о том, почему некоторое событие, а вернее, его текстура, форма явлена в данном тексте, в данном месте именно так, а не как-либо иначе. Цель онтологического анализа заключается в интерпретации литературного произведения с целью выявления тех аспектов «персональной мифологии» автора, которые могут служить моделью, образцом, эмблемой для обозначения целого типа онтологического смыслостроительства.

«Онтологически ориентированный взгляд, по Карасёву, вынимает вещи из знакомых оберток (насколько это возможно) и даёт почувствовать их материю, их тепло, холод, запах, твёрдость или упругость... Вещи и вещества наравне с людьми становятся героями текста: возникает то, что можно назвать «эмблематическим сюжетом» или «символической схемой» произведения».

Символические схемы – это неочевидные структуры, присутствующие в художественном тексте. Важным видится, как устроен текст «изнутри», что определяет его художественность, как может быть выявлено его скрытое символическое содержание. Особенно актуальным в этой области представляется поиск и анализ символических схем, инвариантов, универсалий, из которых складывается эстетическая основа повествований. Речь идёт о символах или смыслах, которые пронизывают собой весь текст, повторяются, видоизменяются, сохраняя свою исходную сущность. У К. Леви-Стросса это «пучки отношений» и трансформации мифологем, у К. Брукса – невидимые глазу «корни», у Ж. Делеза – «взаимодействие серий» и логика «становления», у В.Я. Проппа и К. Бремона – набор повествовательных функций, у Я.Э. Голосовкера – «кривая смысла», у Ю.М. Лотмана – «исходные» символы, у В.Н. Топорова – «общие мифопоэтические схемы» и т.д.

Обнаруживаемые в тексте символические схемы, то есть, некие «макеты», «формулы» или параметры ситуаций, в которых совершаются те или иные события, в подавляющем своём большинстве относятся как раз к такого рода объектам. Символические схемы присутствуют в тексте не фактически, а опосредованно. Они складываются из реальных, зафиксированных словом смыслов, и потому могут быть выявлены и проанализированы с помощью определенных исследовательских процедур.

Благодаря онтологической поэтике, текст оказывается «проводником» в глубины, лежащие под «дневной поверхностью» бытия.

«Текст как бы висит» над реальностью, он — ее идеальный образ; соответственно всякая форма семиотического анализа будет находиться на этом же или еще более высоком уровне. Пробриться к онтологической схеме текста

позволяет шаг к чуду наличествования, явленности некоторого положения вещей, и на то, как это положение устроено. Так начинается движение сквозь текст, сквозь описываемую им реальность к ее подоснове, к тому, что не всегда описывается, но всегда предполагается. Само собой, обязательным будет и движение возвратное — к тексту, к персональной мифологии автора. Если прибегнуть к языкоцентристской схеме В. Топорова, предполагающей возможность движения выше или ниже уровня языка, то онтологическая стратегия окажется наиболее последовательным и решительным спуском вниз, или, вернее, вглубь; спуском не только к вещам, созданным человеком и поэтому несущим за них ответственность, к вещам в их «антропоцентрической перспективе», но к вещам вообще, к самой данности, субстанции, текстуре» [205, с. 34].

Что касается непосредственно техники онтологического анализа конкретного литературного материала, то она вполне традиционна и представляет собой набор процедур сравнения, обобщения, поиска смысловых параллелей и антитез, позволяющих получить представление о структуре художественного текста.

С помощью онтопоэтики становится возможным обнаружение символических схем, эмблем, пороговых ситуаций, исходных смыслов, которые ранее не фиксировались исследователями, а также анализ указанных смысловых образований.

Принципы и приёмы онтологического анализа:

1. Выявление глубинных смыслопорождающих структур, участвующих в создании и формировании художественного текста как эстетического целого (эмблемы, исходные смыслы, пороги).
2. Выявление специфики символических схем, оформляющих мир текста, и их бытийного статуса.
3. Развёртка названных символических образований по ходу текста.
4. Поиск «исходных смыслов» текста, которые осуществляют себя в соответствующей символической схеме.

Анализ эмблем (наиболее «сильных» участков текста), эмблематических наборов, эмблематических сцен, образов, тем, мотивов и т.д.

Остановимся подробнее на основных понятиях онтопоэтики Л. В. Карасёва. Эмблема – это суперзнак представленного ею произведения. «Эмблемы» художественного текста — это наиболее «прославленные» сцены или фразы, способные, как визитные карточки, представлять сразу весь сюжет. «Эмблемы» обладают неким «знанием» обо всем тексте, о его «тайне» или скрытой символике.

Когда речь идет об эмблемах, то мы имеем ввиду «сильные», «отмеченные» участки повествования. Эмблема должна быть узнаваемой, то есть выразительной и информативной. За эмблематической деталью, занимающей крохотное место в тексте, встаёт весь текст. Так, деревянная скульптура коня на колёсах напечалит об «Иллиаде» Гомера, эмблемой «Дон Кихота» М. Сервантеса станет всадник, скачущий к ветряным мельницам и т.д.

Чем известнее, хрестоматийнее текст, тем более знаменитые в нем эмблемы.

В эмблематических фразах, смыслах, сценах, сюжетных обстоятельствах, проявляет себя глубинное устройство художественного текста, его онтологическая бытийная основа.

Сравнивая эмблемы какого-либо произведения между собой, мы стараемся отыскать в них нечто общее, то, что объединяет, роднит их друг с другом, несмотря на то, что внешне эти «сильные» (прославленные, хрестоматийные) участки текста могут иметь совершенно различные облик. Так образуются эмблематические наборы писателя, которые представляют его персональную онтопоэтику.

Иногда эмблема объявляет себя сразу и выступает как визитная карточка текста с самого начала. Иногда процесс эмблематизации затягивается: время ищет в тексте то, что ему нужно, и останавливается на той точке, которая способна стать полномочным представителем текста. Превращение текста в эмблему, замещение его эмблемой – иллюстрация к принципу «экономии мышления»: в культуре, т. е. в сфере тотального оперирования смыслами, эта замена

оказывается очень удобной. Вместо всей цепочки идей, событий, характеров берется смысловая точка, конспективно, сжато содержащая в себе всю эту последовательность.

Превращение текста в эмблему, замещение его эмблемой – иллюстрация к принципу «экономии мышления»: в культуре, т. е. в сфере тотального оперирования смыслами, эта замена оказывается очень удобной. Вместо всей цепочки идей, событий, характеров берется смысловая точка, конспективно, сжато содержащая в себе всю эту последовательность или же намекающая на нее тем или иным образом. Нечто похожее происходит и с научными теориями. Они довольно быстро начинают схематизироваться, уплотняться; место трактатов занимают дайджесты, отдельные цитаты или формулировки и, наконец, эмблемы, напоминающие нам о содержании, о главном в нем. Образ виноградной лозы становится эмблемой натуральной эстетики Ипполита Тена, а бильярдный шар, отскакивающий от стенок стола, представляет концепцию К. Леви-Строса; возможны и концептуальные эмблемы: «Эго» и «либидо» З. Фрейда или «архетип» К. Г. Юнга, «деконструкция» Ж. Деррида.

Эмблема должна быть узнаваемой. Узнав же ее, войдя в эмблему, мы оказываемся в отбрасываемой ею символической тени, накрывающей подчас все произведение.

Эмблема может оказаться и «равной» всему тексту, пройти по нему сплошной линией или пунктиром. Каждое хрестоматийное произведение, сумевшее так или иначе дожить до сегодняшнего дня, может быть описано через обозначающие его эмблемы. Эмблемы-фразы: «Молилась ли ты на ночь?», «Остановись, мгновенье», «Многоуважаемый шкап».

Эмблемы-вещи: топор, чиновничья шинель, железная маска, хрустальная туфелька, стакан воды, кусок шагрени. Эмблемы-звуки: шаги командора, рог Роланда, лопнувшая струна. В эмблемах – не всегда, конечно, но весьма часто – обнажается онтологическое «дно» текста. Многочисленные прочтения делают свое дело: эмблема как бы отслаивается от текста, позволяя взглянуть на

скрывавшуюся под ней подоснову. Мы притрагиваемся к онтологической схеме текста, к его «началу», или «исходному смыслу».

Исходный смысл развивается по ходу повествования, порождая соответствующую символическую схему. Понятие «исходности» смысла указывает на особый статус этого уровня или слоя текста. «Исходность», в данном случае, означает не пространственную или временную изначальность смысла по отношению к целому тексту, а степень его укоренённости в материи повествования, органическую прирождённость данному сюжету и способу его изложения.

В тоже время, принадлежа конкретному тексту, исходный смысл, внеположен ему в метафизическом отношении: не совпадает ни с его «идеей», ни с «кратким содержанием», он имеет своё основание в том слое текста, который отсылает нас к чему-то такому, что предшествует любым конкретным осуществившимся текстам. Речь идёт о смысле-возможности, благодаря которой создаются условия для рождения и оформления любого по-настоящему значительного художественного проекта.

Говоря об исходных смыслах, мы одновременно говорим и о порождаемых ими символических схемах. Хотя исходный смысл определяет конфигурацию символической схемы, всё же, имея дело с конкретным повествованием, мы, прежде всего, работаем с символической схемой и, анализируя её, получаем, более или менее точное представление о породившем её смысле. В пределах конкретного текста исходный смысл это неразложимая на отдельные элементы или составляющие части целостность.

Исходный смысл может уходить в глубину, затухать, превращаться в пунктир, однако в недрах текста, в его нечитаемой основе этот смысл остаётся неделимым и равным себе. Например, в «Идиоте» Достоевского особо выделяется смысл или тема «запечатленной красоты».

Исходный смысл не существует сам по себе, а реализуется в тексте в цепочке вариантов-иноформ. Описание же или формулировка исходного смысла текста является продуктом наших умственных действий, экстрактом,

интерпретацией, которые можно осмыслять, анализировать, но нельзя вернуть обратно в текст в том виде, в каком они были сформулированы, уравнивая в правах с сюжетом или характеристиками персонажей.

Исходный смысл – импульс, несущий в себе тему жизни и воли к жизни – принципиально гибок, органичен, подвижен, и уже в силу названных свойств ему чужды жёсткие правила самоосуществления.

Когда же речь заходит о логике развертывания исходного смысла и образования той или иной символической схемы в рамках художественного мира конкретного автора, то здесь главным фактором выступит персональная эволюция писателя, то есть, динамика, его собственного жизненного и эстетического опыта.

Термин применим к тем эпизодам, где герой принимает решение или делает что-то такое, что определяет характер его действий на продолжительный срок, а иногда и на все время повествования.

Нередко это порог жизни и смерти: ситуации убийства, самоубийства, выздоровления от тяжёлой болезни; речь может идти и о смерти или возрождении духовном. Конструктивная позиция «порога» – это ситуации сюжетной неопределённости и многовозможности. Это точки особого напряжения, своего рода, «онтологические минимумы», откуда возможно движение в любом направлении, и от того, как эта точка будет пройдена, зависит рисунок бытия будущего, надвигающегося и, одновременно, вызревающего в момент прохождения порога. Ситуация максимальной неопределённости сменяется определённостью, явившейся чаще всего следствием случая, неожиданного развития событий.

Ситуации порога помогают понять, уловить то, что рассеяно по всему пространству текста. Порог – как уплотнение, сгущение смысла; как один из ключей к онтологической подкладке повествования. В ситуациях порога важны подробности, а именно, в каких пространствах действуют персонажи, какие именно предметы, вещества или существа их окружают, какие звуки или запахи они слышат, куда движутся и пр. Если выяснится, что одни и те же детали или схемы повторяются в нескольких типологически сходных положениях, значит за

этим стоит определённая закономерность, которая в большей или меньшей степени проявит внутреннюю структуру текста, в данном случае, его символическую схему.

Движение авторского взгляда Б. Евсеева — от реального к реальнейшему. «Реальнейшее» — это то, что наступает вслед за реальным, а также всё, что касается интуитивного постижения мира.

Онтологический реализм Бориса Евсеева — это реализм, вбирающий в себя все элементы онтологической поэтики и граничащий с символическим реализмом.

В основе настоящего исследования лежат методологические принципы, сформулированные Л. В. Карасёвым в труде «Онтологическая поэтика».

Таким образом, в первой главе «Б. Евсеев и новейший реализм» мы представляем Б. Евсеева как одного из ярких представителей «нового онтологического реализма». «Новейший реализм» — это «традиционный русский реализм», но переживший преобразование, эволюцию от «реализма символического» и «метафизического». Также разьясняем суть термина «онтологическая поэтика», автором которого является Л.В. Карасев. Речь идет о путях создания художественного текста, удовлетворяющего онтологическую тоску по «второй реальности» как «сверхэмпирической», глубоко затрагивающей чувства героев.

В нашей работе мы рассматриваем повторяющиеся в типологически сходных ситуациях эмблемы Б. Евсеева, поскольку анализ различных эмблем в произведениях автора позволяет выявить общие онтологические, символические схемы, в то время как внутренний смысл событий, скрытый в эмблемах, помогает определить точки взаимодействия, единую подоснову для одного или нескольких текстов.

ГЛАВА 2. ОНТОЛОГИЯ СМЫСЛА И ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ Б. ЕВСЕЕВА

2.1. Метафизика эмоций в сборнике рассказов Б. Евсеева «Баран» и «Власть собачья»

В сборниках рассказов и повестей «Баран» и «Власть собачья» Б. Евсеев привлекает внимание читателя к проблеме безвременья, бездуховности и грубой реальности мира. Герои его рассказов проходят сложный путь испытаний, переживают различные и значимые эмоции, но обретают в конечном итоге понимание истины.

Обращение к духовной ипостаси личности в сборнике определило круг основных тем писателя: бессмертия души, метафизики эмоций — слёз, любовной печали, скорби.

Особенность рассказов «Скорбящий полуночный Спас», «Я заставлю вас плакать, хорьки!», «Сергиев лес», «Никола Мокрый» — в перманентном присутствии в них символов онтологии (метафизики) «скорби, печали, слёз». Здесь важен новый, более глубокий взгляд автора на значение всех эмоций героев. Это необходимое «увлажнение жизни» слезами, нравственные границы смеха, пошлые и не пошлые эмоции, эмоции как отражение внутреннего мира человека и т. д.

Представляется важным отметить, что природа эмоций осмыслена автором в русле традиций христианского мировоззрения, размышлений П. Флоренского о благодатном значении скорби и плача¹. Так, в рассказе Евсеева «Скорбящий полуночный Спас» скорбь Христа является главным словом мира, пьедесталом, на котором каждый человек строит своё счастье.

В рассказе «Я заставлю вас плакать, хорьки!» Евсеев раскрывает двойственную природу смеха, открывает тему «ложного веселья мира». Существуют две принципиально разные точки зрения на смех, обусловленные двумя различными культурами. Это античная и христианская традиции. Смех для

¹ Флоренский П. А. / [вступ. ст. С. С. Хоружева ; журн. «Вопр. философии» и др.]. – [Факс. воспроизведение текста изд. 1914 г.]. – Москва: Правда, 1990–. – (Серия «Из истории отеч. филос. мысли»). Т. 1: Столп и утверждение истины, I. – 1990. – 490 с.

античности — это светлое чувство. Для христианства он играет противоположную роль, если не имеет нравственных границ.

Главная героиня рассказа, девятилетняя девочка Гашка, не умеющая с рождения плакать, отравляет мужчин, которые много смеются. «Плакать Гашка не могла, но она могла тосковать. Однако и во время тоски у неё из всех отверстий — из носу, изо рта, из ушей — сыпался только дробный, трескучий смех» [50, с. 7]. Так, невольно лишённая слёз — основного знака душевной боли, она считала свою жизнь сухой и мстила тем, кто превращал смех в циничный и пошлый выход эмоций.

Девочка очень тонко определяет границу между разновидностями смеха: «Гашка весь смех делила надвое: на смех зловердный и на смех душевный. А потом каждую половинку ещё на две: на хохот и потеху, на улыбку и ржачку. Получалось здоровски: четыре четвертинки смеха! Больше всего Гашке нравилась вторая четвертинка: потеха» [50, с. 11].

Наказание в лице Гашки постигало исключительно тех, кто перешёл границы смеха, посмеялся над тем, над чем смеяться не следовало. Таких мужчин девочка и вовсе не считала за людей: «По людям у Гашки было распределено так: «Гашка была — кукла, игрушечка. А все остальные, кроме Дурошлёпа, были курицы и хорьки. Курицами не обязательно были женщины. Но вот хорьками всегда были хитрые, тайно пристающие мужики» [50, с. 12]. Вынужденный смех Гашки отражает пространство её внутреннего мира, «сжавшейся в чёрный уголёк души». Отчаянно дублирует слова девочки в конце рассказа церковный философ отец Конопыхин. Именно он, склонный к рефлексии, несущий бремя ответственности, приходит к печальной констатации: «Не способен он сойтись в бою с этой злой силой, не способен от удара её уклониться. Он неспособен, а вот девочка — та способна! По-плохому сойтись — но способна! С риском для собственной жизни схватиться — но способна! Не потому ли, и вся мощь пустыньских, без единой души гранитных переулков покоится на косточках таких вот Гашек? Худеньких, маленьких, злых! Мягкосердечных, краснеющих, добрых!» [50, с. 13]. «Хрупкие» герои — вот она, правда жизни. Ребёнок,

способный воспринимать «слёзы» как смягчение реальности и лишённый этого не боится сражаться за справедливость.

Таким образом, фраза «я заставлю вас плакать, хорьки» — это попытка призвать грубо смеющихся людей к ответу за всё содеянное.

Девочка, отравленная всеми возможными пороками, выступает средством искоренения определённого рода зла: «Ну, заставила я тебя, дяденька, плакать? То-то. Впредь смеяться меньше будешь. Ну да ладно. Не плачь. Дам калач. Не реви. Дам травы» [50, с. 14]. Через слёзы девочка словно открывает у подобных людей душу.

В рассказе «Скорбящий полуночный Спас» также царит атмосфера лживого веселья мира, которому противопоставлена скорбь Христа. Повествование дано как ретроспекция. Обратиться к воспоминаниям героя побуждает внезапная смерть друга. Их прошлое — это поиски средства от пустоты жизни.

Монах на проповеди не вызывает у них доверия: «Будь ты жив — вспомнил бы, конечно, как тогда вместе и враз мы почувствовали: если этот завирающийся от тоски и церковного хмеля монах скажет ещё хоть слово, — ни спокойствия, ни начинающего являться задолго до Христова дня и собираемого где-то над ключицами, в ямочках таинственного тепла, нам не ощутить» [50, с. 7]. Священнослужитель на проповеди недосказал чего-то, не присоединил к пеплу зримой действительности жизнь «по ту сторону», поэтому героям показалось, что необходимо всячески преобразовывать это время, бездумно реализовывать его: «Нам показалось: именно такой грубой жизнью, таким вот гиблым временем и надобно наслаждаться. Хватать его, грызть, стричь, ломать» [50, с. 8]! Снова появляется исходный смысл «грубой жизни», «грубого веселья», которое характерно для гибельного времени. Автор описывает то, что происходит сейчас в мире — отсутствие духовности, и как следствие — грубое наслаждение миром, несуразные действия, нелепые поступки героев. Видимая реальность не даёт тепла, поскольку в картине мира героев нарушена цельность

миров. Отсутствует духовное здоровье, потому и веселье не настоящее, бесовское, уводящее от истины, оставляющее послекусие беды.

Любые действия в пределах ненастоящего времени — это уход в сторону от понимания истины. Веселье в рассказе как некая бесовская сила, которая «водит» человека, не позволяет ему остановиться. Она не знает цели, кроме той, чтобы запутать мысли, затмить разум: «Ты судорожно и визгливо рассмеялся, я крикнул что-то заносчивое, непотребное, — и сумеречное, неостановимое веселье вновь хлынуло в наши, отягощённые долгой зимней спячкой тела» [50, с. 9]. Герои проходят испытание весельем, дурашливостью, прежде чем им открывается главное, по мнению автора, слово этого мира — скорбь.

В который раз, ощутив дыхание смерти, с блаженной улыбкой, герой лёг на снег, в переходный период смены сезона, оказавшийся ненастоящим. Ощущая послекусие всех проделок, он пытался найти спасение от пустоты жизни. Созерцание «маленького Иисуса» на углу поста ГАИ прерывает буйство и непонимание: «Я хорошо помню, как наивно, а может всё ещё сполпына ты спросил: «Зачем он так скорбит? И почему молчит?» Спросил, не надеясь на ответ, спросил отстранённо, так же, как я до этого спрашивал: зачем тот монах в Лавре пугает» [50, с. 12].

Скорбь Христа распространяется на всё, что его окружает, сливается со скорбью всей Земли. В постижении этой скорби и есть сама жизнь. Она — как пьедестал для веселья, для счастливой жизни: «Монах сказал — всё умерло. Ты не смог его переспорить. Но я-то теперь знаю: под этим взглядом — всё живо! И ты, внезапно умерший, — жив» [50, с. 13].

Текст насыщен символами и приметам «конца веков», но даже они, в конечном счёте, смиряются тихой скорбью Спасителя: «Мы шли и чувствовали, в спину времени и безвременью, в спину нашему схлынувшему и в спину чужому, всё ещё буйствующему веселью, в спину безобразиям, убийствам, наглему и разору — смотрит Он. Смотрит, никогда не смыкая выедаемых электрической болью глаз» [50, с. 12].

Итак, в данном рассказе присутствуют исходные смыслы «скорби и веселья», «пустоты жизни».

Рассказ Бориса Евсеева «Никола Мокрый» начинается словами «Святые не пьют». Да, но за некоторым исключением: «Во всяком случае, маленький, поминальный, полный до краю стаканчик густо-красного с лиловым отсветом вина, который ставил перед Святым сапожник вечером, — поутру всегда оказывался пустым» [50, с. 14]. Эта деталь, по скрытому самодовольству сапожника Воропаева, придавала Святому Николе, привезённому с острова Крит, русские черты: «И вырезанный рельефно из шоколадного дерева святой щурился на этот пустой стаканчик, косил и — улыбался. Запорожские вислые усы его весело пушились, простая холопская свитка пузырилась на ветру» [50, с. 14]. Особенно примечательно, что владелец иконы — «калека с вывернутыми внутрь, к себе, сухими трёхпальными ручками» [50, с. 14]. Это можно рассматривать как единственное предназначение — творить крестное знамение, для которого, собственно, и нужны только три пальца.

Ещё одна сторона поисков «онтологической духовности» в книге — это детский мир. Через «новоявленное понимание» ребёнок преодолевает «грубую поверхность дня». Основное повествование ведётся от лица мальчика, который проживает последнее лето перед школой. В его детский мир тогда вторглись: «дезертир, патруль, душное, выпившее само себя предгрозьё» [50, с. 16]. Неизгладимое впечатление от происходящего усилило переходное время года, а также периода взросления. Мальчик взбирается на дерево, чтобы видеть всю картину событий. Эта реальная высота переходит в символ высоты нравственной, чистоты душевной, для которой ещё открыт панорамный обзор событий и доступно некое предвидение и предостережение. На всём протяжении рассказа из глаз ребёнка вытекают три сакральные слезы. Первая слеза была ненужной и непрошеной. Вторая «запуталась в ресницах, исказила и переменяла весь сущий мир» [50, с. 21]. Мир сквозь слезу ребёнка открылся в истинном свете.

Мальчик ищет подтверждение тому, что видит и чувствует на улице, возле балки, на пустыре, и лишь во дворе Воропаева он находит ответ, взглянув на

святителя Николая. Мир глазами святого контаминируется с его собственным, оттого что пропитан насквозь слезами: «Совершенно мокрым было лицо самого Николая. И никак нельзя было понять, от чего мокро оно: то ль от не дошедшего до нас, а на него упавшего дождя, то ли от буйно лившихся, а теперь вдруг ставших невидимыми слёз» [50, с. 22]. И наконец, третья слеза — специально выгнанная на глаза, рождена из новоявленного понимания: «Потому что только так, только в переливах влаги и грусти мог видеть я то, что шло над гребешками, над смерчами, над плоскими, грубыми поверхностями дня» [50, с. 22].

Таким образом, через призму исходных смыслов и символов рассказа автор раскрывает суть своей «онтологической духовности».

Все состояния и эмоции в сборниках «Баран» и «Власть собачья» способны отражать духовный потенциал личности. Смех и слёзы, печаль и радость существуют не в чистом виде, а сочетаются между собой, и контраст, который возникает между ними, усиливает грани того и другого.

2.1.1. «Онтологическая духовность» и поиски сверхреальности

Важной и отличительной особенностью повествования Б. Евсеева является избыток атрибутов вещественного мира, вещей-«иноформ». Автор стремится постичь первичные смыслы, открывающие природу явлений такой, какой задумывал её Творец. Поэтому пафос его онтологических поисков задаётся где-то элегическими, где-то ободряющими вопрошениями к сверхреальности: «Мало, слишком мало в земном этом молозиве чего-то такого, чего моя душа, сосущая меня изнутри, всё время спрашивает» [50, с. 43].

Если ранее мы говорили о приметах души, потенциале духовности, то здесь речь идёт, прежде всего, о душевных поисках «другой реальности». Выражается это, например, в обращении к вечности мира, первозданной природе вещей, их феноменологической сути и чувствах героев. Так, А. Большакова в своей монографии «Феноменология литературного письма» рассматривает особенности поэтики Б. Евсеева, детально останавливаясь на теории «литературного письма» и

феноменологической сути явлений: «Мир — это текст, многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма» [26, с. 23]. У Б. Евсеева в рассказе «Садись. Пиши. Умри...» читаем: «Жизнь-письмо? Жизнь-женщина? Жизнь-припоминание?» [50, с. 148]. Малая проза Б. Евсеева, собственно, и является реализацией этих метафор.

Как отмечает Л. В. Карасёв, автор, создавая художественный текст, тем самым удовлетворяет свою онтологическую тоску по «второй реальности». В нашем случае — «сверхреальности».

Рассказ «Узкая лента жизни» является вариацией темы «жизнь-припоминание», где автор вспоминает историю дружбы пана поляка и пана русского. При этом временная и пространственная протяжённость их жизни существует в онтологической памяти рассказчика. Картина событий обрисована лаконично, без прикрас: автор, окно, два силуэта и узкая лента. Однако в этой простоте, едва намеченных фигурах людей заключено множество сплетений авторского мироощущения, даже замолчав многое, Б. Евсеев всё равно поставил читателя на время прочтения рассказа в театральную ситуацию жизни, с её онтологическими вопросами: «Потому как — что же осталось в нём, в этом непроницаемом для моего разума свете?» [50, с. 43]. Подобные риторические вопросы-ответы встречаются довольно часто в прозе Б. Евсеева. Герои словно проходят некий путь роста, прежде чем могут задавать себе «вопрос-ответ» такого рода.

Б. Евсеев стремится захватить жизнь в её животрепещущем виде, принимает явления действительности, не сводя их к единственному слову, беспомощно затерявшему свой сакральный смысл среди метафорических и неблагоприятных значений. В свете простого, «незашоренного» взгляда изображены общечеловеческие чувства, опирающиеся на ощущение сверхэмпирической реальности.

Для того чтобы «ухватить» иную реальность, автор предлагает присмотреться не только к вещному миру, который в тексте составляет его образную структуру, но и к чувствам героев.

Автор незаметно «подбирается» к слову «любовь», не выставляя его впереди, как знамя, не претендуя на пафосное описание этого чувства. Более того, он предлагает подсказки, следуя которым, душа отзывчивого читателя утверждается в правильности догадки: речь идёт не просто о «биении», не о «способности», а о любви как главной «формуле бытия». Образ-символ христианской любви становится в тексте одной из точек высшей многозначительности: «В любви пана русского к пану поляку были намешаны: «биение», «замирание», «гордость», «кроткая симпатия», «довольство», «успешность» [50, с. 56]. Рассмотрим, как в тексте грани данного чувства связаны с поисками новой, невещественной реальности.

В рассказе присутствует подробное портретное описание персонажей. На первый план выходят черты сходства: оба крепкие, оба очень высокие; далее выступают психологические особенности: неспешность походки, неторопливость речи и жестов, некая величавость.

Концентрация внимания на внешнем сходстве не случайна. Друга позволительно рассматривать как зеркало души: «Пан русский очень похож на истинного поляка, только нос у него задран вверх чуть больше, чем нужно» [50, с. 45].

Итак, физическая красота и крепость отсылают к понятию истинного мужества, суть которого состоит в способности «сжиться с чужой жизнью», выстоять в самые трудные моменты. Ведь расширение границ собственного «я», как и обретение его в другом человеке, неизбежно влечёт за собой ряд испытаний. Таким испытанием для пана русского становится появление в мастерской двоих, намеревавшихся совершить ограбление. Зарисовка портрета мошенников антиномична по отношению к главным героям. Прежде всего, выдают глаза: «С какими-то совершенно сухими, будто не преломляющими свет и не впитывающими влагу глазами» [50, с. 50]. В то время как у пана поляка глаза: «Карие, подёрнутые влагой успеха» [50, с. 44]. Отсюда — влажность глаз принимает значение душевности, жизнелюбия, гуманности.

Экстраординарная ситуация попытки ограбления раскрывает подлинные качества героя как главную составляющую его целостной сущности: «Пан русский улыбнулся пришедшим затаённо и нежно» [50, с. 50]. Ведь пришедшие посягнули на то, что никогда не будет в их власти — определение пути. Поэтому пан русский лукаво улыбнулся на их угрозы: «Да, путь один. И у него, и у всех тех, кто это понимает или хотя бы чувствует. А у других вообще никакого пути нет. Когда же путь есть, — он узок. И всё время сотрясающе и томяще сужается...» [50, с. 50]. Таким образом, внутренний монолог героя свидетельствует о том, что распределение ролей, предназначение в жизни, не зависит ни от какого человека, и никакая сила не в состоянии изменить провидческий замысел: «Прожить пан русский обязан был ровно столько, сколько ему полагалось» [50, с. 47].

Показательно, что все концентрические слои в рассказе выстраиваются вокруг мотива дружбы. В контексте христианства каждый человек является ближним, но не каждый может быть назван другом. «Друг — это близкое сердцу существо» [197, с. 78]. Так же, как «дружба — это консонанс, одинаковый строй двух душ» [197, с. 89]. Жизнь друзей наполняется знаками, понятными лишь им двоим. «Дружеская любовь относится не к встречам, впечатлениям и праздникам жизни, а ко всей жизненной, даже житейской, даже будничной действительности» [197, с. 88]. «Они не беседовали, они занимались делом, и, если надо было, понимали друг друга без слов» [50, с. 48]. В атмосфере, где всё осмысленно, неспешно, без суеты, сообразно меркам высшей человеческой природы, пронизательно, безоговорочно, существенно и просто, приходит слово от души. Даже «дух ремесла», которому знаковое место отведено в «Романчике» Б. Евсеева, способствует осмыслению жизни персонажами и в данном рассказе: «Так вот: складывая волос, вычищая от грязи нежные и ломкие кончики смычков — шпичицы — постепенно пришли они к мысли, что дорога в жизни у человека — одна, друг — один, жена, по-настоящему, — одна, один Бог, одно дело и одна дорожка к достойному окончанию жизни» [50, с. 48]. А концепция пути всегда

связана с тайной спасения. «Путь символизирует судьбу, а судьба представляется путём, с которого нельзя свернуть» [197, с. 98].

В заглавие рассказа вынесена ключевая метафора «узкая лента жизни», которая отсылает нас к концептам: «узость», «лента», «жизнь».

«Узость» заявлена в тексте впервые как полоса света от зашторенного окна и намеренно приводит к рациональному ограничению взгляда. Пространство дома допускает и принимает только две ленты: белую (в значении всей многообразной и текучей жизни) и чёрную (как явленную через сомкнутые веки глубоко личную историю). Их совместное дрожание отсылает к извечным архетипам добра и зла, непостижимым без «сердечного зрения».

Узкая лента — это взгляд автора: «Вот оттого и узок, оттого и тёмн для меня свет!» [50, с. 71]. Потеря друга возвращает героя к хаосу, изначальной темноте «внутренней Вселенной».

Реализация символа узкого пути в повествовании осуществляется также посредством образа чёрной ленты. Чёрный цвет символизирует смерть, хаос, мрак ночи. Он вбирает в себя всё страдание, олицетворяет боль, которую невозможно выразить словами. Посреди ни на секунду не останавливающейся жизни чёрная лента из символа трудов праведных незаметно перешла в символ траура.

Даже полоски слёз отсылают к единому для всего рассказа исходному смыслу: «Одна полоска была длиннее, другая короче: словно не добежавшую по узкой колее до положенного обрыва слезу смахнул московский снежок» [50, с. 53]. След от слёз символизирует боль, которая направлена изнутри вовне и так же, как жизнь, имеет свою «колею». Наконец, узкая лента — это весь свет, помещённый в тесное и неудобное пространство пути.

Данный мотив в рассказе, прежде всего, связан со встречей и расставанием. Потеря друга осмысливается как предел скорби: «Брат, брат», — твердил про себя, как бы вперебив этим своим мыслям и ненужным вопросам пан поляк. Брат!.. Это ведь больше жены, сильней любви! Брат, отзовись, прошу! Отзовись, брат! От...» [50, с. 53]. В сущности, душа друга перевешивает весь мир: «Вместе с пропавшим паном русским из пана поляка ушли мастеровитость, усердие, понимание,

надежда, даже любовь» [50, с. 53]. Отсутствие одного человека обретает способность пошатнуть границы жизни, потому что когда пропадает связь, установленная прежде как единокровие, то исчезают берега: «Теперь его жизнь внезапно стала широкой и лишилась берегов» [50, с. 53]. Будущее снова предстало неразгаданной тайной, для раскрытия которой должен повториться поиск точки, в которой сойдутся все пласты бытия, «пока человек остаётся человеком, он ищет дружбы» [197, с. 97]. Когда пан поляк убедился в том, что пана русского больше нет, он почувствовал одиночество: «Надо было возвращаться в Варшаву, надо было искать и находить нового человека, надо было снова ладить смычки, словом, начинать всё сначала. Но интереса к делу больше не было» [50, с. 53].

Мотив встречи-расставания хронотопичен. Дорога к дому заявлена в тексте как добавление к обязательной прогулке от Краковского Предместья через Крулевскую до Хмельной: «Домой положено возвращаться только после прогулки» [50, с. 48]. Свободное течение фантазий, поэтизация и одухотворённость, в положительном смысле «литературность» жизни заключена в повторяющемся изо дня в день маршруте, а также в повторяющихся фразах и жестах: «Они же всегда останавливаются у мраморной, в рост человека, статуи лысого старика, с золотой косой в руках, тарабанившего на своём горбу — будто собрался старик на знаменитую варшавскую барахолку — сине-белый с золотым сверкающим ободом глобус. Здесь пан русский говорит «так-то», а пан поляк любовно и нежно прищёлкивает языком» [50, с. 47]. Эта предсказуемость отсылает нас к идиллическому течению времени, когда все события подчиняются высшему гармоничному закону. Один и тот же путь, один и тот же жест, один и тот же зал музея, одни и те же слова и щелчки, но это не примитивная обывательская «повседневщина», бессильная и лишённая разнообразия, это свято чтимая верность в малом.

На первый взгляд, через ткань повествования передаётся ощущение жизни «с удовольствием», со вниманием к природе, репликам персонажей сопутствуют

описания пейзажа, в стиле доброй классической традиции, на которых отдыхает сердце.

Однако городской пейзаж в рассказе представлен не как статическая данность, но как отражение диалектики внутреннего состояния героя, изменяющегося в продолжение вечерней прогулки: «И тогда — всегда в местах одних и тех же — придвигается к пану поляку вплотную и встаёт у него за спиной не совсем ясная тревога» [50, с. 68].

В чувстве «медиумальной тревоги», по преимуществу, локализовалась эмоциональная акцентность эпизода. Следует обратить внимание на средства, при помощи которых автор передаёт его. Казалось бы, волнение — это внутреннее ощущение, но в тексте оно принимает различные формы. Прежде всего: «С некоторых пор привкус горечи повисает и висит, дрожа на нижней губе пана поляка, как плёночка из камыша, которой в детстве мать заклеивала ему пораненные губы» [50, с. 46]. В дальнейшем тревога внезапно пропадает около памятника Мицкевичу, а уж потом снова «крепко взнуздывает» пана поляка: «Два-три раза ему чудилось даже, что он видит подозрительного человека в кепке с огромным козырьком, который к ним с паном поляком слишком уж рассеянно и беспечно старается подобраться ближе» [50, с. 47]. Ещё позднее она приобретает следующий вид: «Тревога с небывалой скоростью начинает, то потрескивая вспыхивать, то гаснуть перед ним, как неисправная лампочка в подъезде у каких-нибудь лайдаков: свет-тьма, есть-нет, свет-тьма...» [50, с. 47]. В символическом прочтении тревожным по настроению является и весь рассказ. Поскольку на жизненном пути нет случайных встреч: нельзя безболезненно заменить одного человека другим.

В данном рассказе Б. Евсеев, отталкиваясь от символического прочтения реальности и многообразия чувств героев (дружеская любовь, медиумальная тревога и т.д.), указывает возможное направление поисков «сверхновой реальности» — в единопдушии, когда душа одного человека перевешивает весь мир.

И всё же автор не стремится разгадать трагические истоки взаимосвязи явлений. Принимая необъяснимость происшедшего, он оставляет пана поляка опустошённым, бессильным что-либо изменить. Но именно эта слабость в контексте всего рассказа звучит как сила «бытия-в-мире». Ведь «подвиг узкого пути заключён, возможно, не только в его трудном поиске. А ещё и в том, что, оставляя своё сердце на узком пути, мы идём на самый большой риск, так как никто и никогда не гарантировал нам его сохранность» [197, с. 69].

2.1.2. «Жизнь уходит»: преодоление страха бытийной конечности

Ещё один рассказ Б. Евсеева посвящён главному онтологическому смыслу — смыслу жизни и её «узости», ожиданию смерти и различным способам преодоления героями своей бытийной конечности. «Жизнь уходит» — яркая эмблема-название рассказа, позволяющая обозначить сам процесс, его необратимость и запечатлеть некоторые основные точки понимания сути вещей.

Юрочка Жосан — имя главного героя, которое автор использует в уменьшительном варианте не случайно. Необходимо заметить, что чрезвычайно важным для Б. Евсеева является процесс именования, называния. Поскольку, по мнению автора, имя способно определять судьбу человека, корневая основа имени, его звуковая сторона влияют на отправные точки жизненного выбора. Итак, имя Юрочка в сочетании с акцентом на возрасте персонажа даёт ощущение инфантильности или регрессии.

Пятьдесят лет — это порог, точка равновесия, за которой наступает качественно другой отрезок жизни. Ощущения героя, прежде всего, носят телесно-физический характер. Тело принимает на себя скорость сокращения временных границ и реагирует на это собственным сокращением, сужением: «К пятидесяти годам у Юрочки Жосана стали сужаться плечи: ближе, острее, беспомощней» [81, с. 304]. Беспомощность — то состояние, которое наиболее полно выражает позицию героя перед жизнью на данный момент. Также узкие плечи отсылают к одной из значимых эмблем автора — «узкой ленте жизни».

В этой связи элементы антиномии «широта—узость» репрезентируют сужение жизненного пути как необходимого и неизбежного этапа: «Плечи действительно сужаются, их ведёт одно к другому, тело делается узким, как торчащий посреди двора столб» [81, с. 305].

Описания Юрочкиных действий в тексте также передаются словами в сокращённой форме. Интересно его общение с Буйковым, философом, который был в противовес Юрочке «зол, вьедлив, длиннобород, умён» [81, с. 305].

Все эти приметы исходного смысла в тексте сплетаются в одной точке — герой начинает чувствовать онтологический страх. При том, что нет ярких причин и событий, которые бы тому способствовали. Юрочка гуляет по лесу и вдруг подвергается действию необъяснимого ему самому панического страха. В прозе Б. Евсеева «страх», как и «тревога», всегда выступает предвестником каких-либо важных сломов, сдвигов в мировоззрении героев. В литературной традиции онтологический страх перед «новым шагом» встречается, например, в романе Ф.М. Достоевского. Родион Раскольников рассуждает: «Любопытно, чего люди больше боятся? Нового шага, нового собственного слова они всего больше боятся» [48, с. 59]. В преддверии важных перемен герои испытывают неосознанную, необъяснимую тревогу и страх. Эти ощущения замедляют развитие событий либо в реальном, либо во внутреннем времени героя.

Так, символично мир отражает внутренние переживания героя: «Постепенно дошло: страшно умирать! Лес шумел, как дальний поминальный хор, и шум этот не ослаблял Юрочкин страх, а только усиливал» [81, с. 306]. Шум ветра опережает шум вселенной, порождает страх и его физические проявления.

Интересно, что автор неоднократно и подспудно намекает на образ дерева. В начале рассказа он сравнивает Юрочку с узким столбом, а при описании его страхов закрепляет эти ассоциации у читателя: «Ноги не то чтобы отнялись — они как-то одеревенели, и поверх этой «деревянности» словно обволоклись неприятно колющей стекловатой» [81, с. 306].

Кроме того, метафора человек-столб-дерево раскрывается в лесу, когда, застигнутый неожиданно пришедшим к нему пониманием, Юрочка замирает и стоит в лесу, среди прочих деревьев-столбов.

Появление женщины в рассказе актуализирует смысл уходящей жизни. Важно заметить, что женщина-жизнь, символизирующая бездуховную, телесную жизнь, является антиподом-двойником Юрочки. Поскольку она символизирует прошлые интересы и пристрастия, кружась вокруг героя, женщина-жизнь тщетно пытается оживить Юрочку-истукана: «Уходит? И пусть уходит» [81, с. 305]. Так, женщина-жизнь покидает героя в оцепенении, принимая его пограничное состояние за действие алкоголя: «Утро же! А он всё после вчерашней попойки не просохнет» [81, с. 309].

«Онтологический страх» возникает у Юрочки, поскольку в его картине мира, так же, как и у многих героев Б. Евсеева, нарушена целостность материального и невещественного миров. Его жизнь, по сути, была бездуховна и телесна, поэтому и возникает страх перед её финалом.

С одной стороны, сужение пути — это добровольный выбор человека. Но в тексте писатель открывает читателю ту крайность, когда человек оказывается принудительно поставленным в некие обстоятельства, в данном случае метафорически — в некую точку.

Невольная, отмеченная телесным оцепенением, остановка на пути жизни направляет героя к риторическим вопросам-восклицаниям и пересмотру предыдущих эпизодов жизни. Герой мыслит себя непогрешимым и пытается освободиться от чувства вины. Испуг от греха он переносит на влияние стихии природы: «Ну да: солнца нет!.. Ну да: гром гремел ночью... Гроза же... Всё естественно, всё целесообразно» [81, с. 310].

Второй эпизод, связанный с телесным сужением, происходит также в лесу. Здесь Юрочка слышит голоса людей из туберкулёзного санатория, но стыдится звать на помощь: «От мысленного соприкосновения с туберкулёзниками он вдруг остро почувствовал: не только плечи стали узкими! Узкими и грязновато-липкими — как тесная, давно не чищенная клетка,

оставшаяся от жившего когда-то с Юрочкой попугая, — стали его лёгкие» [81, с. 311].

Таким образом, герой постепенно начинает тяготеть к новому состоянию, его уже не пугает то, что жизнь уходит: «Хотелось так в лесу и остаться, потому как шум леса был теперь не поминальный, а какой-то океанический, навевающий что-то непреодолимо высокое, однако ж необходимое, нужное» [81, с. 313].

Итак, в данном рассказе бездуховная жизнь героя вызывает в его душе чувство онтологического страха перед смертью. Юрочка оказывается под влиянием хаотичного потока своих собственных домыслов и ощущений. Сомнения здесь играют важную роль, поскольку являются предшествующим звеном к пониманию. Б. Евсеев позволяет герою вполне отдаться собственным переживаниям и показывает читателю, что сомнения иногда плодотворней кажущейся незыблемой истины.

2.2. Онтологическая эмблематика

2.2.1. Суперзнаки в рассказе «Дневные огни»

Обратимся к описанию эмблематического набора в произведениях Б. Евсеева. «Эмблемы — это наиболее «сильные» или «отмеченные» точки повествования, которые получили право представлять или даже замещать его как целое» [114, с. 22]. Общее в эмблемах приводит к пониманию исходного смысла текста. Таким образом, анализ эмблем — это анализ онтологической подосновы произведения.

Одной из эмблем прозы Б. Евсеева является образ-символ «дневных огней» в одноимённом рассказе. Автор сближает материальный и невещественный мир, огни льют тихий, едва различимый свет. При этом «они были налиты чем-то неслышанным, нематерьяльным, чем-то смиряющим душу, утоляющим страсть» [81, с. 319]. В первый раз огни появляются в церковной ограде в минуты очищения души, когда героиня выходит из храма. В едва различимом отблеске она

угадывает их победоносный смысл: «Горя не было, смерти не было, пылали иплыли только эти серые, слабо видимые огни» [81, с. 319].

Далее в рассказе следует «пороговая» ситуация, которая знаменуется, как правило, присутствием случайности.

Автор акцентирует внимание на том, что встреча двух людей с первого взгляда ничем не обусловлена, кроме влияния нескольких мелких деталей. Например, герой обращает внимание на платок героини, который был завязан «не спереди, как это принято у московских прихожанок, а сзади» [81, с. 319]. При этом исходная тема «судьбоносной случайности» материализуется в образе чёрного платка. В истории литературы множество подобных символов-деталей. К примеру, встреча Мастера и Маргариты в романе Булгакова обусловлена эмблематичным по своей сути жёлтым букетом. Итак, герой словно идёт на поводу у особого знака, не до конца осознавая его значение: «Он, случайно обративший на неё внимание полчаса назад, ни о чём особо не помышляя, пошёл следом» [81, с. 319].

Интересно, что встреча происходит накануне великого церковного праздника Троицы. Герой тоже смотрит на церковь, которая воздвигнута на фундаменте старой, что одновременно вызывает несколько аллюзий: это и новый храм веры, воздвигнутый Богом после разрушения старого, и символ новой жизни, обновляющей свои вехи на определённых этапах, а также символ торжества жизни.

Ещё один знак-призыв, который замечает герой и который гипнотизирует его, — это улыбка женщины. Он наблюдает за этой улыбкой и видит в ней также нечто «не от мира сего»: «Фрески под куполами казались такими же сырыми и такими же трогательными, как улыбка стоящей одиноко женщины» [81, с. 320]. Также автор отмечает чем-то знакомую и особо привлекательную внешность героини: «Такой тип женщин особенно привлекал его: мальчишеская головка, юношеская повадка плеч и — плавно-медленное, живущее, словно само по себе тело, от плеч и ниже» [81, с. 320].

Итак, эмблематический ряд «дневных огней» на начальном этапе знакомства героев овещается то в чёрном платке, то в отрешённом облике героини, то в её улыбке и необычной причёске.

Пройдя старый квартал, герой оказывается в том же старом доме, в который вошла женщина. Словно по той же случайности, герой попадает на поминки, где беспрепятственно открыты все двери.

Героиня находится в пограничном состоянии, когда нужно начинать новую жизнь. Старая жизнь ушла вместе с мужем, но его привычки ещё живут вокруг: «Покойный муж любил во всё старое новые пружинки вставлять» [81, с. 323]. И эта фраза оказывается не случайной, так как выясняется, что герои уже были когда-то соседями, а старый на первый взгляд дом оснащён новым оборудованием. Внутренняя лестница, по которой идут герои, отражает внутренний ход событий, его иное, отличное от видимого, содержание, причём наиболее правдивое. Героиня не только заинтересована знакомым, но пытается читать в его душе, осмыслить его суть: «Это меня покойный муж научил, сразу понять главное: зачем человек родился, зачем живёт, что ему на этом свете определено сделать» [81, с. 324]. Она обладает особым знанием и верит в него: «Не думайте, что всё это вот так... случайно... бездарно... бессмысленно» [81, с. 325]. Таким образом, за внешне несвязной цепочкой происходящего постепенно проявляется утаённый, но закономерный исходный смысл.

Женщина каким-то непостижимым образом соединяет в одно и делящуюся любовь к умершему мужу, и случайную любовь к малознакомому человеку. При этом уравнивает их в некотором смысле как раз налёт очевидной для неё неслучайной случайности: «Я до сих пор его люблю! Вы не подумайте! Мы и познакомились неожиданно» [81, с. 326].

Она наделена богатым воображением и детской доверчивостью. Умершего мужа героиня вспоминает как учителя, который к тому же показал ей серые дневные огни. Поразительна искренняя убеждённость героини в том, что он сказал правду: «Раньше эти огни были только у женщин, и теперь — так...» [81, с. 327]. Поскольку героиня верит в миф о силе «дневных огней», то этим

обусловлена некая специфичность её мироощущения. Характерно, что она, сознавая свою странность, представляет её в некоем физическом недостатке: «Но сперва — гляньте... У меня такой маленький овечий хвостик сзади...» [81, с. 328]. Образ-символ овечки разворачивается по ходу повествования. Неслучайно покойный муж героини занимался овцами. В определённый момент она сама предстаёт в образе этого животного. И по смерти мужа ей предстоит разделить овец: «Муж говорил: „овцы — солнечные твари“. Он очень, очень беспокоился о них» [81, с. 331]. Здесь возникает библейская аллюзия, муж был своего рода пастырем для жены: «И всегда пел одну и ту же песню: Вивцы мои, вивцы! Кто ж вас будэ пасты, як мэнэ нэ станэ?» [81, с. 331].

По ходу повествования героев сближает эта ведомая теперь только им тайна: «Однажды, подойдя к окну, они вместе увидели серые дневные огни. Огни мягко и скоро — как облака в горах — проплыли и скрылись. Она вдруг заплакала и крепко поцеловала его в щёку» [81, с. 329]. После смерти мужа героине нужен был тот, кто подтвердит существование этих видимых ей огней. Поскольку муж больше не может разделять эту тайну, ей необходимо с кем-то поделиться ею. Она думает, что огни привёз муж с собой из Зеландии. Герой же видит их по-своему, как знамение Троицы: «И вдруг со страхом подумал о желтовато-зелёных, а по краям слегка серых, огнях Троицына дня, которые жгут и испепеляют непокорных, тугоумных, грешных» [81, с. 329].

В душе герой знает, что эти огни обличают и возрождают, что они могут также нести справедливое наказание. Героиня более легковесно относится к возможной плате, но она понимает другое: «Бог — любой бог! — бережёт эти огни для себя. А мы их — любя друг друга — унесли... взяли... Как вы думаете — нас накажут? Ну да теперь всё равно...» [81, с. 330].

Эмблематично описание серых огней в конце рассказа, когда они предстают как «новая материя бытия» и одновременно символизируют необъяснимую природу любви: «Многие пропускали эти огни сквозь себя безо всяких последствий. Но многих огни и спалили. Многие хотели бы получить эти огни в дар — как наилучшее завершение иногда удивительно бессмысленной и

бесполезной жизни. Но многих чаша сия миновала...» [81, с. 331]. Отмеченная в цитате фраза подтверждает ассоциацию, возникшую у героя с огнями Троицына дня.

Накануне Троицы справедливое наказание всё же приходит в виде сообщения, что она не придёт. А спустя некоторое время героиня спокойно плывёт на яхте, уже не придавая особого значения вспыхивающим дневным огням, «в открытой штурманской рубке стояла светловолосая, по-мальчишески коротко и по-новомодному, «уступами», остриженная женщина, в синеньких бриджах и такой же блузке» [81, с. 333].

Таким образом, в рассказе эмблема «дневного огня», наделённого силой божественной справедливости, вспыхивает и разгорается в наиболее судьболомные, яркие моменты жизни героев, а затем снова принимает едва различимый вид, так же, как и огонь переходит от искры к пламени. Теперь героиня небрежно отвечает на вопрос о дневных огнях, они уже не наполнены для неё тем смыслом, что прежде: «Серые огни... Забавно... Я уже видела похожие. Но чуть подальше» [81, с. 333]. Отношение-восприятие героиней дневных огней изменяется, поскольку теперь и любовь наделена для неё другим, более приземлённым смыслом.

Итак, «дневные огни» — это огни любви, которая побеждает всё, даже горе и смерть. Она случайна и непрочна, но героиня не сопротивляется её действию. Кроме того, любовь во плоти тоже является небесным даром, поскольку в ней воплощён пронзающий душу насквозь огонь, очищающий её и испепеляющий тех, кто не достоин её принять. За эмблемой «дневных огней» скрывается единый исходный смысл «торжества любви над смертью». Так, в данном тексте присутствуют эмблемы, связанные с преодолением «бытийной конечности». Эмблема «дневные огни» реализует направление взгляда автора — через чувство любви к запредельному.

2.2.2. Эмблема возвращения в романе «Евстигней»

Исходная смысловая линия в романе «Евстигней» явлена в ряде онтологических эмблем. Одна из исходных смысловых линий в романе «Евстигней» реализует себя в теме возвращения. Мы рассматриваем возвращение как движение, которое имеет обратное направление. В связи с выделенной в романе исходной смысловой линией это движение «сопротивления смерти». Попробуем выявить новый онтологический слой текста, отталкиваясь от смысла его эмблем.

Прежде всего, эмблематична сцена возвращения Фомина из Болоньи в Россию.

Болонья является символом счастливой жизни: «Болонья — счастливый для сочинителей город?» Но в контексте судьбы Фомина она приобретает смысл искушения. Кроме того, Италия таит в себе много опасностей, которые могут привести героя к нелепой смерти. Однако смерть физическая не так страшит героя, как «смерть творческая». Преждевременное возвращение на родину ассоциируется с подлинной жизнью, а дальнейшее пребывание в Италии со смертью: «Весь срок отбывать, шею себе сломать! А то и долю надвое переломить» [56, с. 223].

Фомин ассоциируется с точкой: «Ведомая неизвестной, но явно ощущаемой силой, некая малая, пространственно-временная, напитанная плотью и мыслью точка: Евстигней сын Ипатов Фомин тихо-скромно въезжал в Петербург!» [56, с. 237]. Возвращение является символом окончания старой жизни и неизбежного начала новой, поскольку на Фомина направлена некая ведущая его сила.

Образное представление Евстигнея Фомина в виде точки отсылает к приёму контрапункта. Учитель героя, Падре Мартини, осмысляет приезд нового ученика как некую точку. Эта мысль приходит к нему по аналогии с определением контрапункта: «Именно контрапункт — первейшая и главная наука. Всё остальное возникает из этого славного стиля. А вот если точки нет, то ничего

против зияющей пустоты и не возникнет. Главное — найти точку!» [56, с. 146]. Необходимо заметить, что возвращение Фомина в Россию задано внешней силой рока и сохраняет направление от смерти к жизни.

Тема возвращения в романе также реализуется в эмблеме «ракохода времени» и в связанных с ней образах «противосложения», «многоголосицы» и т.д.

Герой замечает, что направление жизни изменилось: «Кроме того, с некоторых пор жизнь шла не вперёд — а назад! Шла неостановимо, мощно. И сие было приятно, дорого» [56, с. 475]. Возвращение осмысляется Фоминым в музыкальном плане при помощи таких понятий, как «полифония», «музыкальная тема» и т. д. Полифония мыслится героем как противосложение: «Слагали — против того, что было! Раком пятились все! Да не все то разумели» [56, с. 476]. Противосложение — это символическая остановка на дороге жизни, попытка идти назад. Такое возвратное движение жизни герой именует «ракоходом»: «Так русские наставники называли ещё до отъезда в Италию — особый (запаздывающий и обратный) способ проведения музыкальных тем, ведущий к многоголосию, к противосложению, к полифонии» [56, с. 476].

Новое представляется не совершенным, а имеющим вкрапления старого. Главным в жизни видится мотив повторения прошлого: «Полифония (то есть постоянное повторение уже происшедшего, а также утроение и учетверение того, что *уже* произошло, того, что *уже* прозвучало) чулась ему во всём» [56, с. 475].

Однако со временем герой понимает, что обратное движение времени является таковым только на первый взгляд. Движение против смерти — это иллюзия сознания, отслеживающего в настоящем меты прошлого. Время возвращает не всё и совсем не так: «Однако ж постепенно выяснялось: ракоход в музыке одно, в жизни — иное! И вне музыки такой ракоход был одним лишь передразниванием жизни подлинной, жизни настоящей!» [56, с. 485].

Итак, герой приходит к пониманию, что возвращение старого в жизни — насмешка. Герой «разрешает» возникший диссонанс, приходя к мысли: «Нельзя вот так запросто вернуть старое время, нельзя взять и запихнуть его в оркестр! А

надо этому старому времени вернуть первоначальный смысл. Тогда, слившись с новым, старое заиграет оттенками изначальности, а значит, вечности» [56, с. 564].

Тема обратного движения также материализуется в сцене возвращения императора Павла во дворец пешком: «Сие также был ракоход. Но ракоход высокий» [56, с. 485] Император, как значимая фигура русского Хроноса, является символом времени, неожиданно повернувшего назад.

Но это мнимое движение является всего лишь имитацией реального, осмеянием и передразниванием тайных надежд Евстигнея Фомина и Павла Петровича.

Тема возвращения отчётливо звучит в эпилоге романа. Автор просматривает судьбу непризнанного гения в обратном направлении, с позиции сегодняшнего дня. Это позволяет ему сделать вывод, что выпавшему из истории музыканту суждено было возвратиться на её сцену: «А если возвращаться к Фомину... Да, выпал Евстигнеюшка из музыкальной истории. Так ведь выпавший, а потом возвращённый бывает виден и слышен сильнее, чем иные, в истории, случайно застрявшие и лишь по привычке припоминаемые!» [56, с. 567].

В рассказах Б. Евсеева тема возвращения нередко реализует себя в образах «ностальгии» по прошлому, ретроспективном развитии сюжета, когда герой через воспоминания выстраивает заново цепь событий и открывает для себя новые истины. Как правило, это нужно для нахождения окончательного, пропущенного в момент осуществления смысла, для установления правды жизни. Эта же мысль присутствует и в «Романчике» Б. Евсеева. Необходимо пройти определённый путь, чтобы, возвращаясь к событиям своей жизни, что-либо в ней понять: «Но для того и жизнь, чтобы, двадцать—тридцать лет поплутав, встретить наконец-то что-то новое — невиданное, неслыханное» [87, с. 27]. Главной является тема жизни в любви и ситуации, которые становятся поводом обращения к Богу.

Другими словами, то, что полностью открыто Богу, человек может познать лишь фрагментарно, «косвенно». В этом смысле возвращение — средство и попытка нового осмысления прошлого. Помимо всего прочего, автор намекает на возможную встречу человека с Богом: «Встретить то, что бесподобней самой

жизни» [87, с. 26]. В этом и заключается суть онтологических метаний его героев, которые стремятся познать что-то новое, выйти за пределы жизни, победить бытийную конечность тела.

Так, различные на первый взгляд эмблемы автора «дневные огни», «возвращение», «ракоход», «противосложение», «припоминание» концептуально связаны между собой единым смыслом «противостояния смерти» и жизни как высшей ценности.

2.2.3. Мировая душа эфира: Пламенеющий воздух

Абсолютно каждый роман Б. Евсеева обладает неординарным замыслом, творческой динамикой и концептуальной глубиной. Проза Б. Евсеева — это онтологическая примета нашего времени, художественно-осмысленного бытия.

В своём романе «Пламенеющий воздух» Б. Евсеев выстраивает и осваивает область, связанную с пятой сущностью, квинтэссенцией, эфиром. Стремление разгадать значение и роль эфира показано в историческом и метафизическом ключе.

«Пламенеющий воздух» — это метафора-эмблема огненной природы эфиросферы, которая является призрачной основой мироздания. Главный герой романа Тимофей Мокруша, «литературный негр и марака», приезжает в городок Романов, где по воле рокового случая становится участником подготовки «главного эксперимента» — появления первого эфирного человека.

Действие происходит на старой мельнице, которая является символом-эмблемой вихреобразного, кругового движения эфира. Также здесь работает программа, которая позволяет сделать человека невидимым для окружающих. Это свойство характеризует будущее призрачное состояние человека, если он подвергнется переходу в эфирное состояние.

«Великий переход к эфирному существованию» в тексте реализуется в ряде эмблем, например, «эфирного тела», «эфирного воздуха», «эфирного потока» и др. Поскольку эфир, как «мировая душа» и животворящая сила, действует во всём, то

интересно проанализировать, каким образом материализуется его действие в каждом из этих понятий.

Эфирное тело, по мнению автора, вырабатывается в течение всей жизни. Герои романа интуитивно чувствуют и предполагают, кого может принять эфир, а кого нет. «Вы на Ниточку вашу гляньте! Она же эфирная, светится! Значит, предчувствует дальнейшее эфирное существование. А гляньте вы внимательней на Пенкрата: грязь клокочущая и сажа комковатая у него внутри!» [80, с. 6].

Итак, получается, что жизнь дана человеку, чтобы внутренне подготовиться к эфирному или Великому переходу, из телесного в эфирно-телесное состояние: почти все герои романа пребывают в ожидании перехода к сверхсуществованию.

Кроме того, Великий переход или метаморфоза — это ещё и метафора всего текста романа, переход от «закрытых» тем к их озвучиванию и глубокому осмыслению, переход от тёмной составляющей человека к светлой. Например, героям на протяжении всего текста сопутствуют различные и существенные изменения.

В данном аспекте интересна глава «Русский бунт», где происходит перемена внутреннего состояния Тимы-Тимофея, его бунт претерпевает деформацию и видоизменение. Наряду с главными изменениями в герое происходят и менее значимые перемены: трезвость, умеренность в еде, изменения в характере, потеря сна. Зато появляются желания нового свойства: «Я хочу слышать, как фраза ломает жизнь. Не моя фраза! Фраза, возникающая прямо из Хода Вещей, из плеска эфира» [80, с. 8]. В дальнейшем автор объясняет причину угасания бунта — как конкретного персонажа, так и всего народа — эфирным воздействием. «Из агрессивных их думы и помыслы исподволь превращались в овечьи. И тогда целые народы, не дойдя до намеченной цели, вдруг теряли энергию, останавливались в голой степи или в безводной пустыне» [80, с. 11].

Таким образом, эфир обладает разумным действием и некоей дальновидностью, способностью понимать и предвосхищать события. Действие эфира неизбежно. От направления эфирного потока зависят толк и смысл человеческих мыслей, их масштаб. Например, «Наполеон Бонапарт принимал

решение идти из Марсея в Париж и опять собирал — на беду себе и Европе — молоденьких маршалов и старых капралов» [80, с. 15]. Иногда эфир выполняет и разрушительную функцию, но всегда осмысленно.

Эфирный ветер иногда входит в обычный ветер, мы его не слышим, но он существует и проявляется в звуке, обновляя действительность, образуя «новую ткань мирового мелоса».

Новой способностью современного человека с точки зрения интуитивной науки должна стать возможность видеть материю ветра. «Вы должны научиться видеть ветер. Это как раз и будет вашей основной обязанностью, помимо всяких там замеров и регистраций» [].

Так, герои видят в воздухе реальные формы эфира. Например, саламандру: «Эфир, шутя, саламандру из своего небесного террариума выпустил, шутя, позволил ей загасить огненный шар. А потом сам же это женское чудище — и, опять-таки, посмеиваясь, — развеществил» [80, с. 34].

Таким образом, грань между эфирным и земным бытием, оказывается, очень тонка. Как человек может вырастить эфирное тело, так и эфир способен принимать земные формы. «Анти-эфир — в простонародье анчутка — он ведь разные обличья принимает!» [80, с. 38].

С точки зрения традиционных теологических представлений эфирная концепция не вступает в противоречие, но обновляет религиозные знания. «Бог — есть всё сущее. А эфир есть творец реальных форм! И создаёт он эти формы при помощи реальных дуновений! Эфир и эфирный ветер есть дух мира. Дух мира и любые его дуновения — причина всех физических тел и существ: неба, звёзд, человека, зверей и птиц» [80, с. 56]. Всё это в целом, по мнению автора, обозначает новые вехи наступающей эры тонко-телесного человека.

Лёгкая и возвышенная, творческая материя эфира в тексте противостоит тяжести и порокам истеблишмента. Но и оставляет потенциальную возможность для метаморфозы (например, «перерождения» олигарха Куроцапа в романовскую овцу).

В жизни главного героя Тимы-Тимофея появление концепции эфирного ветра и непосредственного столкновения с воплощёнными из эфира телами приводит к

новому пониманию окружающей действительности. Эфирное существование человека — это содружество духа и материи на ином уровне. «Как запретная, припрятанная, а потом в основном тексте бытия и вовсе опущенная глава романа, манил разбивкой на деланки, ряды и лунки, эфирный мир. Был мир этот материален и страшно приятен на вид!» [80, с. 112].

Что касается Великого перехода в тексте, то он происходит случайно, а не по плану Главного эксперимента. Выступая посредником между живой и косной материей, эфир обладает такими разумными свойствами, как свобода и творческая энергия. Поэтому «ловля ветра» и попытки управления эфиром ни к чему не приводят. «Эфир — божье чудо! И в руки дастся только тем, кто захочет присоединить часть населения земли к бесконечно живущим и витающим в пространстве эфирным телам!» [80, с. 118]. Таким образом, эксперимент — это нарушение воли и творческой свободы эфира.

Первым эфирным человеком становится подросток Рома, казалось бы, случайно попавший под действие эфира. На самом деле, не понимаемый окружающими Рома-«беленький», занимающийся выпасом двух овец, противостоит «лживой помрачающей реальности» и оказывается достойным перейти в эфир, поскольку техника перехода учитывает, прежде всего, нравственные качества человека.

Итак, в романе Б. Евсеева «Пламенеющий воздух. История одной метаморфозы» утверждается новый взгляд на суть земной жизни человека и дальнейшую судьбу его тела, а Великий переход с точки зрения эфира получает совершенно новую интерпретацию: «Ты, человек, поживи на земле, помытарствуй, залезь во все кротовые норы и многие притоны вонючие посети... Но и, конечно, в святые места съезди... А уж оттуда, из гадких, или, наоборот, достойных мест, принеси с собой мысль об эфирном существовании. А затем — стань человеком эфира!» [80, с. 332].

Таким образом, одна мысль об эфирном существовании позволяет преобразить не только человеческое тело, но и весь окружающий мир.

2.2.4. Орнитологические мотивы и образы повести «Мощное падение вниз верхового сокола, видящего стремительное приближение воды, берегов, излучины и леса»

Тема птиц и полёта занимает прочное и значительное место в прозе Евсеева. Образ птиц является также символом-эмблемой выхода за пределы реальности и актуализирует новые неявные структуры и смыслы. От текста к тексту орнитологические мотивы и образы, конечно, претерпевают значительную трансформацию. Так, одной из важных эмблем повести «Красный рок» является «Школа птиц подхорунжего Ходынина». В конце романа «Евстигней» сокол служит символом-метафорой души Евстигнея Фомина. Также глубоко взаимосвязан с орнитологической темой рассказ «Ехал на Птичку Иван Раскоряк...». Тема «человека и птицы» отсылает к возможному всеединству, которое предчувствует автор: «Стремление ко всеединству — очень сильно не только в прозе, но и в жизни. Мы всё равно вернёмся к этому, к некоему новому Эдемскому саду, где всеединство будет единственным законом» [см. приложение].

Оппозиция верха и низа, земного и небесного, внешнего и внутреннего характерна для творчества Б. Евсеева. Как пишет сам автор: «Внешняя реальность и внутренняя находятся в противоборстве в любом человеке. Правда, степень этого противоборства разная» [см. приложение]. Это противостояние в определённой степени заявлено в названии повести-притчи автора «Мощное падение вниз верхового сокола, видящего стремительное приближение воды, берегов, излучины и леса». Мыслеобраз «мощное падение» отсылает к определённой силе, которая заключена в таком падении. Автор стремится раскрыть высокий смысл, заложенный в природу Сокола Хорра, и определить мотивы его «падения». Суть названия проясняется также в конце повести: «Потому что и сама русская природная жизнь — есть повесть! И подобна она — соколу, подобна полёту его и паденью» [70, с. 18].

«Верховой» сокол, Сокол Хорра или Сокол-Ра — один из главных персонажей в тексте. Повествование в основном разворачивается с точки зрения птичьего полёта. Одинокий сокол кружит над рекой: «Сокол летел высоко, и оттого казалось, что

летит он медленно. Но егерь знал: летит сокол очень быстро и летит не просто так» [70, с. 5].

Здесь, как и в рассказе «Кутум», Б. Евсеев обращается к теме «понимания Главного», открывая многие тайные пружины событий не человеку, а миру природы. Сокол в тексте представлен как разумная птица. К тому же помимо инстинктов его волнуют такие чувства, как жалость, почитание, нервность.

События разворачиваются в день Зимоборец, который также символично предвосхищает события в повести, то есть последующую борьбу птицы за жизнь человека. Таким образом, поведение птицы рассматривается во взаимосвязи с временем года.

Не случайным видится, что сокол переживает состояние тревоги: «Понять свою тревогу сокол не мог, но на всяк про всяк стал забирать круче, выше: поближе к небу, подале от земли» [70, с. 6]. В целом тревога — типичное и очень распространённое состояние героев прозы Б. Евсеева. «Медиумальная» тоска, предчувствие как одна из важнейших способностей писателя, проявляется в различных его текстах: «Романчик», «Евстигней», «Красный рок», «Слух» и др.

В тексте читаем, что причиной тревоги сокола оказывается открывшаяся ему картина. Сокол увидел человека в смертельной опасности. Герой повести, Колька-Козёл, по причине своего нечеловеческого обращения с наёмными работниками, которое привело к смерти одного из них, оказывается привязанным к плоту на реке. Но сокол, по мнению автора, призван спасти человека, независимо от его сути: «Каким бы ни был человек и что бы он в жизни своей ни творил, а любой птице — особенно ж священному соколу Хорра — надлежало чтить его. Во всяком случае — до тех пор, пока человек находился в царстве живых, пока дышал он прозрачным и лёгким воздухом, а не давился грубослоистой мёртвой тьмой» [70, с. 21].

Сокол-Ра наделён пониманием своего предназначения. В этом смысле птица отождествляется с Солнцем: «Сокол глядел на солнце, и солнце жило и билось в нём. Билось, невзирая на всю его птичью мелкость, убогость, а по временам и нечистоту. Билось, несмотря на заразу, носимую в клюве, билось, вопреки кишащим в кишках и желудке мелким и крупным червям, билось, потому что солнце и сокол сотворены

друг для друга и существовать им порознь дольше чем одну ночь — нельзя!» [70, с. 5].

В это же время, связанный Колька-Козёл пребывает в состоянии надвигающейся смерти. Плот — символ-эмблема переправы в иной мир, связанные руки отсылают к состоянию беспомощности любого человека перед смертью. Периодически повторяющиеся потери сознания можно рассматривать как неполные выходы за пределы тела. Эмблема пограничного состояния между жизнью и смертью присутствует и в других произведениях автора. «Переход есть, и он страшно важен! Хорошо об этом в Катха-упанишаде: „Скажи нам, смерть, о том, в чём сомневаются, что заключено в великом переходе, — этот дар, проникший в сокровитное, а не иной, выбирает Начикетас“» [см. приложение].

Итак, в рассказе онтологически представлен итог жизни «плохого» человека. В моменты разрыва связи с реальностью его окружает мелкая нечисть: «И во время этих краткосрочных потерь осведомлённости о жизни, во время мгновенных замираний, отлётов и возвращений души, в мозг человека, как в чёрное ветвистое дупло, влетала, шурхая крыльцами, всяческая нечистота и дрянь» [70, с. 2]. Визуально нечисть — это «едва различимый облачный дымок», который обладает тяжестью.

Символом-эмблемой смерти во многих текстах Б. Евсеева выступает плёнка, которая покрывает мёртвый глаз. С одной стороны, это репрезентирует завершение всяческих визуальных восприятий, а с другой — на более глубоком метафизическом уровне отражает факт закрытой или уже отсутствующей в теле души. Сокол Хорра в тексте призван спасти человека, только когда он жив. В случае смерти ему пришлось бы использовать душу человека: «Ведь если б глаза человека были мёртвыми, если б были они затянуты беловатой развратной плёнкой несвоевременной, непредусмотренной ходом событий смерти, то тогда соколу пришлось бы развратную эту плёнку проклонуть, а кристалликами человеческой, таящейся в глубине глаз души, пусть хоть и временно, но попользоваться!» [70, с. 3]. Но человек ещё пытается сохранять сознание, поэтому сокол стремился его защитить.

Человека на плоту автор именует Козлом, как по внутреннему складу, так и по принципу внешнего сходства: «Внешность и имя козлиное: «Коротколапый, малоногий, со стянутым в узелок личиком, рыжеватый и кудреватый, шустрый, но и какой-то нескладный, несмотря на резвость свою и подвижность, Козёл» [70, с. 2]. Таким образом, писатель указывает на явный контраст между высоко парящим соколом, обладающим пониманием, благими намерениями, и опасным в своей прыти Колькой-Козлом.

Сокол испытывает неприязнь к нечисти, которая находится около плота. Автор даёт представление о том, как выглядит это ужасающее войско: «Это какие-то гадкие, перепончатые, с острым изломом крыльев нетопыри и нетопырята, сбившись в тучу, ходят над плотом! Ходят, то притираясь к плоту почти вплотную, а то (словно бы в страхе и ужасе) от него отскакивая» [70, с. 3]. Описание наступления смерти и появление нечисти рядом с многогрешным человеком вполне соответствует христианским представлениям.

Б. Евсеев стремится показать явления запредельные, причём в тесной взаимосвязи с нашей действительностью. Здесь природа может усиленно использовать визуальный обман, который не всегда позволяет человеку видеть истинное положение вещей. Так, автор сравнивает поток нечисти с мошкаррой, окружённой облаком дыма: «Облачный же темноватый дымок походил с высот на движущийся слётки пчел, или, в крайнем разе, на громадный рой тусклой, полупрозрачной мошкарры» [70, с. 3].

Традиционно лишённые телесной оболочки существа подобного порядка могут принимать различные образы или преобразовывать их, как в данном случае: «Облачко это всё время меняло очертания, становилось то длинней, то скруглённей, а то и вообще вдруг из виду пропадало» [70, с. 3]. Меняется в повести не только внешний вид облака, но и его плотность и прозрачность.

Однако даже в таком положении остаётся почти неизменным внутреннее состояние героя. Кольку одолевает временами страх перед реальной смертью, но качественного изменения настроения его души не наступает: «Сердце у Козла было маленькое и было кривое: оно тут же с места своего сковырнулось, мотнулось в

сторону, в бок» [70, с. 5]. Он по-прежнему изворотлив, малодушен, горазд на различные проделки.

Вот как автор описывает его желание: «Человек же захотел пить: страстно захотел и нетерпеливо, чуть боязливо, но и нагло, слегка истерично и неотступно, — как хотел всего на свете» [70, с. 10]. Таким образом, действия человека обусловлены его желаниями, которые продиктованы инстинктами более чем разумом. Это понимает и сокол, но всё-таки выполняет свою миссию: «уклониться от падения нельзя! Прервать полёт — невозможно! Потому что и человек, и сам сокол, и даже мокрый, гнилой плот — связаны сейчас меж собой какой-то очень крепкой, хоть и невидимой верёвочкой» [70, с. 10].

Если в рассказе «Кутум» понимание даётся Кутуму через «стремительное размышление», то в данной повести знание приходит к соколу в процессе полёта. Именно полёт расширяет границы пространства, сокол теряет ощущение времени: «То, что прошло, то, чему только предстояло прийти, и то, что уже наступило, — соединялось здесь в одно неразъёмное целое» [70, с. 7].

Действия сокола автор связывает с традициями его предков, а также с сопричастностью к «Единой душе»: «Соколов было много. Душа у них была одна. Общими или похожими были их действия, их намеренья, их воспоминания и зыбкие сны. Вот и сейчас белый верховой сокол, сокол судьбы, сокол странствий, чувствовал: он действует так, как и надобно действовать каждому из соколов могучего Хорра, каждому из соколов великих пророков и радующихся жизни в бесконечном плаче пустынных авв...» [70, с. 7].

Тема «всеединства», таким образом, воплощается в мотив единой души сокола судьбы, который охраняет человека и своё личное пространство.

Угроза человеку в тексте исходит ещё и от «змея-шкурупея», или «чёрного скорпиона», который случайно попадает на плот. Однако даже скорпион превосходит людей и считает, что их дух: «Дух жадный, низкий, дух, волочимый по земле ниже скорпионьего хвоста» [70, с. 7]. Таким образом, не только сокол, но и скорпион превосходят человека духовно, обладают высшим, надприродным умом.

Для птицы открыта полная панорама событий, не только их внешняя сторона, но и предчувствие возможного развития событий. Так, сокол замечает неподалёку двух монахов: «Одного из монахов звали отец Симфориан. Другой, мальчик-монах, был послушником. Имя ему было Виталий, и одеяние своё он носил покамест несмело, неловко» [70, с. 5]. Неожиданное присутствие на реке неподалёку от «нечистого места» двух людей, к тому же духовных, для Кольки-Козла, действительно, чудо. Не случайно герои находятся неподалёку от новозаложенного Чудова монастыря.

Автор проводит параллель между летучими мышами и нечистью, но при ближайшем рассмотрении оказывается, что у них не так много общего: «Какие-то угловатые, не совсем плотные, но и не то чтобы бесплотные существа, вёрткими тенями сновали над плотом, затевали что-то» [70, с. 7].

Падение сокола разбивает облако: «Сейчас падение сокола было настоящим, всамделишным, а потому было необычайно мощным, для кого-то — смертельным, для глядящих со стороны — захватывающим» [70, с. 7].

Весьма выразительны пространственные структуры в тексте. Ещё одна важная эмблема повести — «коридоры» и «полосы» мегавремени. Автор оставляет за птицей способность если не проницания, то созерцания метафизических явлений, населяет «коридоры» различными объектами и существами: «Здесь ему когда-то уже встречались давно пропавшие археоптериксы и встречались самолёты-невидимки: неведомо кем запущенные, неведомо кого в небе караулившие. Здесь обретались такие же, как и он сам, соколы-шестикрылы (а сокол знал, что он „шестикрылец“, потому что каждое его крыло состояло из трёх частей, из тройного набора жёлто-коричневых, с белыми окрайцами перьев), но попадались и другие летающие существа: с сияньем вокруг голов, вокруг крылец, рук» [70, с. 7]. Таким образом, мы видим, что состав небесных обитателей многообразен. Автор перемежает реальные в традиционном понимании объекты с метафизическими, но также обрисовывает их в реальном ключе.

Итак, небесный коридор в тексте — символ поглощения, игра зрения: «Соколу чудилось: он не просто видит что-то, а в это видимое „входит“, по-настоящему живёт

в нем» [70, с. 7]. Нужно отметить, что соприкосновение сокола со слабоматерьяльными существами и тенями занимает незначительный по времени отрезок, при том что «знание трёх времён года и многие другие знания в «коридорах» напрочь исчезали».

Расширение пространственных рамок вместе с исчезновением временных в тексте происходит неоднократно. Это и «потери сознания» Кольки-Козла, и реально существующие «мегавременные полосы», и выходы сокола за пределы своего тела, интересно, что сокол принимает в себя свойства тела или вещи, в которые переходит. Так, осуществляется своеобразная онтологическая замена, названная автором как «вживание». «Вживание» — это онтологическое по своей сути понятие, которое подразумевает одновременно переход сокола во что-то иное, взаимосовпадение или взаимослияние птицы и мира. Сокол направленно вживается, проникает в другие проявления жизни, для увеличения своей витальной силы: «Так входил он и коротко жил в шевелимых ветром кусочках целлофановой плёнки на волжском берегу, входил в тушканчиков, отрывающих далеко на юге, в калмыцкой степи глубокие, поместительные норки, и входил в береговых египетских ласточек, закапывающихся в ил» [70, с. 9].

Краткосрочное бытование в ином состоянии, как и попадания в «коридоры мегавремени», меняет птичью суть: «Исчезал хищный крылатый ум. Пропадал вострый птичий разумок» [70, с. 9]. Таким образом, не только «итоговые» минуты жизни, но и выходы за пределы своей стихии, реальности, сознания, тела осуществляют качественную трансформацию состояния души героев.

Жизнь предстаёт как величина, у которой всё существует во всём. С точки зрения вещества сокол отмечает «целлофан», камни и др. Всё, что происходит вокруг, он «вживает» в себя при помощи зрения и осязания. Но осязание здесь воспринимается больше в онтологическом значении, добавляется новый оттенок смысла, осязание приобретает дополнительные зрительные функции.

Сокол преимущественно отмечает белый и красный цвета: «белокожий целитель», «белая с красной крестообразной раной на боку карета», «пятнистые танки», а также разрывы ракет и закат отсылают к красному цвету. Но здесь сокол

уже не проникает, а «обтекает» взглядом необычные картины мегавремени. Таким образом, пространственно-вещественная оформленность бытия открывается в повести инаково. Благодаря «выходам», «соприкосновениям» соколу открывается не отвлечённое, но вполне конкретное звуковое, цветное, вещное наполнение запредельного бытия.

Убийство сокола — это символическое убийство его собственной души, личного сверхбытия: «Крыло сокола — это, может статься, его собственная, человечья душа, и оскорбить, обидеть птицу — всё равно, что оскорбить свою душу» [70, с. 10]. Но именно благодаря птице егерь начинает понимать, что повсюду происходит осуществление команд Всевышнего: «Среди этих команд были разные: были понятные и не очень, были годные к исполнению теперь, и предназначенные для исполнения только в будущем» [70, с. 10]. Таким образом, «предчувствование», которое было свойственно живому соколу, теперь переходит к егерю. Так, цепочка событий получает верное истолкование как действия общих законов Вселенной.

Так, по воле случая, который играет в тексте знаменательную роль, Кольку-Козла спасают от физической смерти монах и его послушник. Эмблематична сцена, в которой послушник превосходит монаха по силе духа: «Место дурное, вижу! Однако ж прорвемся, отче! Не повернём!» [70, с. 15].

Зуд мошкары, мышинный писк, «необычайная плотность воздуха», терзающий и тёмный ужас — приметы «дурного» места.

Сокол «мощным падением» разбивает стаю духов, которые в тексте выглядят, как летучие мыши: «Мышки эти миражные были какими-то странными. Некоторые выглядели туповато-наглыми, но в то же время и перепуганными (смущены они были чем-то, что ль?). У других же мордочки были весьма и весьма смышлёные, даже глумливые» [70, с. 12]. Признаком ожидаемого торжества воздушной стаи являются визг и хохот. Они чувствуют, что человек принадлежит им, и это пугает самого Кольку-Козла. Он вдруг ясно осознаёт, что река не может отобрать душу, «а мышня может, может» [70, с. 10]. При этом сам Колька виноват, что дал им право изгаляться и повелевать.

Образно внутренний мир героя представлен как хаос и пустота, в котором он ищет воспоминания о любви. Особая эмблема-примета «мантии нечисти» в тексте — это тяжесть, каменность, которая пугает не только Кольку, но и всех героев. Скучные плоды любви также обращаются в камень: «Даже вода, даже сама Волга, которую одну только из всего сущего глухо, плаксиво и только внутри себя успел полюбить за жизнь свою Колька — стала каменной» [70, с. 13]. Камень не как символ, но как вещество передаёт состояние внутреннего мира Кольки-Козла, наделяет его своими свойствами: тяжестью, непроницаемостью, глухотой. Право заполнять его опустошённый мир теперь остаётся за миражными мышками и прочими подобными существами: «Но и в этот каменный, невыносимо отяжелевший мир проникали, прорывались острые, уцепистые, какие-то вовсе не мышинные и не птичьи крылья, с иглами и острецами вместо перьев на кончиках» [70, с. 13]. Таким образом, автор детально изображает состояние предсмертного наваждения в традиции Н. В. Гоголя.

Предводитель мышинового войска по отдельным признакам ассоциируется с Виём. Так, в тексте его появление является апофеозом ужаса и сопровождается подчинением со стороны низших духов. Важно отметить, что здесь снова появляется эмблема-мотив камня: «Вышел из волжских каменных врат эфиоп пустыни и князь эфиопский. Вышел князь мышинный и князь упырей. Жёлто-лиловые, обмётанные лихорадкой и герпесом губы его дико и без устали кривились. Бледный череп — «дышал», при каждом шаге проваливался внутрь себя самого. Красно-бурое тело эфиопа было обмотано вокруг живота зеленоватой тряпкой» [70, с. 13].

Снова появляется если не смех, как у мышей, то что-то подобное, поскольку губы его кривились в усмешке. Здесь уже начинается полный кошмар. У мышек появляются свинячьи уши, смех переходит в рёгот, вырастает шерсть. Так начинается уже открытая борьба за душу Козла: «Нам его! Нам-нам-нам! Нам, духам воздушным, его отдай!» [70, с. 14].

Стоит сказать, что Б. Евсеев очень детально описывает борьбу демонической силы за душу героя. Сам Колька-Козёл не «перерождается» в нового человека. Поэтому так оживлённы духи, он для них — лёгкая добыча.

Важно и то, что автор указывает на бесценность человеческой души, которую Колька-Козёл поработил грехами. Духи стремятся к единой цели, чтобы «взмыть, держа зубами, когтями и кончиками крыльев нечто маловещественное и безвесное, нечто — подобное глубочайшему выдоху печали и подобное взмаху птичьего пера. Духи собирались отлететь, унося с собой пусть поганенькую, кособокую, пусть раздираемую сомненьями и непотребством в клочки, но всё ж дорогую безмерно, но всё ж стоящую всего волжского, таимого на дне жемчуга и всех удовольствий-услад — Козлову душу [70, с. 14].

Но Козла защищает сокол-Ра, который издавна оберегал человека: «Сокол белый, сокол России, сокол странствий, создан для того, чтобы, перелетая от земли к земле, от воды к воде, — сшивать эти земли и воды своим острым пером» [70, с. 7]. Сокол помогает противостоять одному, пусть и грешному, человеку целому войску духов.

Зрение сокола сопричастно всему, что видели его предки. Он видит то, что не всегда замечает человек. Отсюда ещё один аспект превосходства птицы над людьми в понимании истинной сути вещей. Таким образом, автор отмечает: «Птица выше человека. Потому что не знает его подлости, его коварства. Но и ниже его, так как не имеет его души» [70, с. 16].

Писатель приходит к выводу, что полёт сокола — это что-то надмирное, человеку недоступное, а значит, сохранённое в первозданном виде.

«Полёт — и есть настоящая птичья душа! И полёт — есть также отнятая у человека способность распоряжаться и наслаждаться первоначальной, зачаточной, детской, ещё ничем не отяжелённой душой. Ну так, стало быть, любовь к полёту — и есть любовь к нашей перводуше. Стало быть, и любовь к птице — есть любовь к подлинной высоте душевной, духовной» [70, с. 14].

После счастливого спасения Колька-Козёл уже как «вороватая, коротконогая и весёлая обезьянка, какие без счёту водятся и плодятся в низовьях Нила, крался к рыбной сушильне» [70, с. 16].

В финале повести автором поднимается вопрос веры и безверия. «Огромное солнцебородое лицо» Бога противостоит «каменной боли» и «мёртвому страху».

«И потому человек уже давно страшней дьявола, страшнее нечисти: и ползучей, и летучей. А ведь человек не зверь, не гад, не бесёнок, не птица! Он именно и только — человек! А потому должен, обязан верить! И лучше всего, если бы верил человек в сокола. Или верил в великие реки. Но неплохо, конечно, если верит человек во что-нибудь над самим человеком и над соколом стоящее, во что-то неизъяснимое верит» [70, с. 25].

Таким образом, в данной повести присутствуют эмблемы и эмблематические сцены, символизирующие всеединство мира природы и человека (сокол Хорра), переправы в иной мир (плот), нечистой силы (каменность, тяжесть) и т. д. Все они организуют текст на уровне общей темы ценности любой человеческой души, взаимосвязи земного и небесного. При помощи данных эмблем автору удаётся расширить пространственные рамки текста и передать вполне конкретное, вещное наполнение запредельного мира.

2.2.5. Эфирное бытие и его приметы в рассказе «Письма слепым»

Рассказ «Письма слепым» — один из знаковых в «онтологическом реализме» Б. Евсеева, в котором с помощью ряда эмблем заявлен «исходный смысл» — «проникновение в незримое».

Электричка-жизнь и слепые.

Действие рассказа происходит в электричке, её движение напоминает быстротечную, динамичную жизнь, в которую «заходят-попадают» слепые.

По мнению автора, слепота дана, чтобы «того, что есть — не видеть. Или наоборот — невидимое узреть» [78, с. 59].

Так, слепые входят во что-то, в саму жизнь, в вагон, в ржавеющие ворота и т. д. Автор подробно описывает, каким образом они входят в эту действительность, где ворота в символическом прочтении — эмблема незримой границы, вагон — сама жизнь.

При этом автор разграничивает электричку «утреннюю» и «вечернюю» по тем звуковым эмблематичным картинам, которые она представляет:

«Электричка вечерняя, электричка подмосковная... Её звуковая картинка совсем не такая, как в электричке утренней» [78, с. 56]. Утренняя — это стук двери, стук вагона, хруст денег. Вечерний вагон — это «глоотающая лак шелупонь, грубо смеющиеся от тоски и безденежья девочки, жалкий треск сопутствующих товаров, вынимаемых из хозяйственных сумок хлопотливыми старичками» [78, с. 57]. При помощи онтологического понятия «звуковая картина» Б. Евсеев соединяет слышимую и видимую ипостаси бытия.

Также автор использует данную эмблему «утро-вечер» в финале рассказа, сравнивая слепоту утреннюю и вечернюю: «Ранняя, утренняя, сладчайшая слепота! Она во сто крат приятней, чем слепота вечерняя, слепота ночная» [78, с. 64]. Слепые обладают «иным» зрением. Поэтому «слеповидение» можно рассматривать как видение тайн бытия, «тайновидение», которое включает в себя, несомненно, и его «озвучивание».

Звуковая сторона жизни ближе слепым, также как уникальное пространство внутреннего мира и стремление к небу. Возможно, поэтому попадают слепые в эту жизнь (вагон в тексте) с различными атрибутами. Так, девушка появляется в вагоне с микрофоном. Микрофон — символический, онтологически отмеченный предмет, в данном контексте лишённый зрения девушка через него пытается озвучить жизнь. Другой слепой также вошёл «с чёрным плоским громкоговорителем на боку». Однако наиболее интересен четвёртый слепой, в руках которого находится онтологический двойник-опознаватель — специальный фотоаппарат: «Фотик же особенный для слепых изобрели. Они им и щёлкают. Потом фотки на дом присылают. Причём в двух вариантах: первый вариант — снимки обычные. Второй — рельефные, в точках и чёрточках, для тех, кто на ощупь видит» [78, с. 55].

«Зрение на ощупь» в тексте становится символическим ключом и проводником к эфирному, новому бытию. Слепота — это бесконечность реальности, отсутствия границ и очертаний пространства, ощущение, что мы существуем одновременно в нескольких бытийных ипостасях.

Разновидности фотографий (обычные и с точечками) в тексте — это как два варианта окружающей действительности, предназначенной для зрячих и для слепых. «Письма слепым» или «фотографии слепых» — это эмблема единства миров, попытка осмыслить увиденные слепыми картины реальности.

Вагон-жизнь встречает слепых враждебно и холодно, как и других пассажиров. Кроме того, на публику слепые производят также отталкивающее впечатление: «Но вот слепые певцы, те, конечно, кишки вымотали быстро» [78, с. 54].

Песни, которые поют слепые, наполнены особым смыслом, но звучат неуверенно: «Тренькали осторожно, чтобы не сказать трусовато» [78, с. 54]. Где-то слепые напоминают детей, об этом говорят некоторые детали их образа, например, у девушки было «розовое детское пальтишко» [78, с. 54].

Также автор сравнивает слепых с сурками. В одной из глав звучит обращение: «Оглянитесь, слепцы! Оглянитесь же скорей, травимые жизнью сурки! И вы не увидите ничего, кроме того, что уже давно бушует у вас внутри. Ничего — кроме резучих зубцов пламени и диких вспышек праведного гнева!» [78, с. 56]. Таким образом, в данном контексте автор придаёт огромное значение внутренней реальности слепых, которая значит намного больше, чем видимая реальность.

И «звуковые картины» окружающего мира, и «внутренняя реальность» героев являются эмблемами исходного смысла «слепоты мира» в тексте.

Однако интересно, что, несмотря на такие ассоциации, как «слепые-дети», «слепые-травимые жизнью сурки», на всём протяжении рассказа слепцы связаны с деньгами. Вероятно, автор рассматривает «деньги» как один из предметов—опознавателей истинных намерений незрячих, так как истинно слепым чужды материальные интересы. Здесь читаем: «Проверив бумажки на шершавость и хруст, слепая вдруг резко смахнула их в новенький, хорошо вздутый пакет» [78, с. 54].

Некоторые герои в тексте прикрываются слабовидением. Так, преодолевшие слепоту оказались хитромудрыми: «А ты думал мы все тут лохи, ты

думал мы тля слепая?» [78, с. 59]. Хитрыми оказываются и частично излечившиеся: «Философия, которой прикрывается прозревший Ярик, — наглый трёп» [78, с. 59]. Таким образом, через «неправильных», по мнению автора, слепых мы постигаем признаки истинного слабовидения, связь между мирами, вернее, её истолкование через недуги, знаки и т. п.

Дом земной, небесный и слепдом

Безусловно, дом — одна из центральных и наиболее важных категорий рассказа, он рассматривается автором в нескольких аспектах и метафорических образах: дом земной, дом небесный и слепдом. Роль земного дома проясняется вполне отчетливо, при этом хронотоп дома рассматривается как место, где тебя ждут. Это значение воплощается в песне, которую поют слепые: «Про дом небесный и про дом земной, про то, что дом не стол и не стул, и что человека в доме должен кто-то ждать» [78, с. 54]. Автор выделяет дом из списка предметов-иноформ, наделяя его особым смыслом для человека.

Когда герой приезжает в Балакирево, то при общении со сторожем вдруг интересуется домом для слепых. Так что в этот раз дом уже напрямую связан со слепыми: «А дом для слепых у вас есть?» [78, с. 56]. Здесь уже появляется «слепой дом», то есть сам дом, принимающий на себя состояние его жильцов. «Слепдом» — это общее понятие для местонахождения слабовидящих и слепых, слепдомом можно назвать и город, если там живут только незрячие. Но если дом — это место ожидания, где человека кто-то должен ждать, тогда кто ждёт незрячих в слепдоме?

Эмблема триединства.

Ещё одной яркой особенностью данного рассказа является эмблема-иноформа троичности, которая оформляет текст, организует его на метафизическом уровне.

Итак, символическое значение тройки появляется с первых строчек рассказа: «Стукнули двери, пыхнула огнём сигаретка, три аккорда — и сразу песня» [78, с. 54]. И далее следует усиление значения: «Слепые заходили

трижды» [78, с. 54]. В онтологическом реализме такая деталь не может быть случайной.

Появляется данное число и в сцене, когда слепой фотографирует пассажиров: «Четвёртый слепец на голоса наши развернулся, сделал два щелчка, потом, подумав, щёлкнул в третий раз» [78, с. 55]. Образ «слепого фотографа» в рассказе невольно напоминает известного в литературе «слепого музыканта». То, что герой фотографирует трижды, как будто случайно, на самом деле же это подсознательное стремление остановиться именно на этом числе.

Важно отметить, что снова появляется данная эмблема при описании слепдома: «Дом для слепых — или как его звали раньше, „Слепдом“ — надвинулся на тебя тремя этажами сразу. Дом стоял на улице 9 января, в десяти минутах ходьбы от школы» [78, с. 56]. Здесь девятка также число, которое трижды включает в себя тройку. Можно сказать, что улица, здание, хронотоп дома для слепых также завершается троичными конструкциями и т. п.

Появляется это число и при описании хождения слепых: «У слепдомовского двора они, подобно учителям и обычным жильцам, никогда не замедляли шаг и не оглядывались, а сходу повернув на девяносто градусов, тройками и парами входили в широко раскинутые створки ржавеющих ворот» [78, с. 56]. Что может значить это хождение тройками? Вполне возможно, единство троицы здесь прочитывается, только особым образом, слепые ходили «слипшись как леденцы», то есть были как одно целое. Об этом говорят и движения слепых: «С перерывом в пятнадцать минут, полностью одинаковыми движениями перебирали они гитарные струны» [78, с. 54]. И также пели одну песню: «Пели слепые мужики одну и ту же песню» [78, с. 54].

Опираясь на сцены рассказа, видим, что символика числа три на онтологическом уровне скрепляет абсолютно несхожие сцены рассказа, объединяет их в единый исходный смысл «высшей гармонии и всеединства».

Онтологическая замена: слепые/зрячие.

Дальше в рассказе автор проводит классификацию слепых по различным признакам: физическим, то есть степени слабовидения, и материальным,

например, «бедные» слепые автором понимаются как самые безнадежные, но видящие Бога духом.

«Оказалось: есть те, кому помогли частично излечиться, а есть неизлечимо слепые, есть богатые слепые, и есть слепые бедные. Бедные — те вообще ни фиги не видят. Но им сильно повезло. Это как раз про них сказано: «Слепой Бога духом чувствует. Им и остаётся — духом чуют!» [78, с. 58]. Таким образом, созерцание Бога доступно лишь абсолютно слепым, тем, кто ни на секунду не отвлекается от созерцания внутреннего мира, божьих картин, звуковых картин, космоса. Символично, что слепые ходят, задирая голову: «Всё так же улыбаясь и ещё сильнее, задирая сурковую мордочку вверх, ушла» [78, с. 54]. Поднимая голову, слепые словно направляют взгляд к небу, рисуют вектор своих устремлений.

Зрение рассматривается автором как настоящее богатство, но оно несёт на себе оттенок, отпечаток беспорядочного мира, хаоса. Массовое «прозрение» здесь также приобретает характер бессмысленности жизни, обесценивается окружающей действительностью. «Ну, а тем, кто побогаче, кто теперь хоть вполглаза видит, тем легче. Только и тут — непруха. Мы чего, блин, узрели, когда прозрели? Грязь и бардак, беспредел и подставы. Тут многим назад, в слепоту захотелось» [78, с. 59].

Онтологически зрение становится барьером между миром земным и небесным. То есть люди с хорошим зрением способны постигать только окружающий мир в определённой его плоскости. Незрячие могут видеть Бога, им открыт другой орган — «дух», который заменяет зрение, их духовный мир позволяет видеть невидимое. Тогда слепдом — это пограничный дом, между домом земным и небесным. Слепцы могут быть приближены как к одной грани, так и к другой, в зависимости от степени слепоты.

Герой замечает новые грани мира и так понимает, что теряет зрение: «Да, слепну! И не потому, что болели глаза. Просто чудилось: я вижу то, чего не видят другие. Скрытые швы действительности треснули, разошлись, и она — действительность — предстала передо мной, как та Катька: блудливо-нежной и

резковато-кусачей. И, конечно, жадной до денег, до высасывания чужих мозгов и душ!» [78, с. 62]. Таким способом герой приближается к неприкрытой сути вещей. Важно отметить, что расширение границ действительности, выход за её пределы — это одна из основных мет и признаков прозы Б. Т. Евсеева, главный импульс, который приобретает от рассказа к рассказу новые формы воплощения. Это вечные поиски героев, познание эфирных уровней бытия.

Слепота в зависимости от своей степени либо возвышает, либо наоборот. В данном тексте, чем меньше человек видит этот мир, тем меньше он его искушает своими соблазнами, многие грехи приходят через глаза. Автор раскрывает поддельность этого мира. Даже слепота уже принимает исковерканные формы: «Здесь слепые — они неправильные. Те, что пели в электричках, были чище, возвышенной!» [78, с. 60].

Вопрос о сути слабовидения поставлен остро, с метафизической тонкостью, автор вопрошает, зачем существует зрительное ограничение восприятия мира, обращает внимание на его специфику: «Зачем жизнь дается нам в полусне, в грёзах? Чтобы скрыть несовершенства мира? Но ведь есть и кроме грёз скрывающие мир завесы: не соня ты — так тихоня. Не слеп — так глуп. Не глуп — так честен» [78, с. 60]. Вполне достаточно было бы ограничений по качествам характера, нет универсальных в полном смысле слова людей, но для чего-то нужны дополнительные ограничения. Автор акцентирует внимание на смысловой нагрузке данного заболевания, его сложной природе и непосредственной связи с душой и внутренним миром человека.

Б. Евсеев замечает также некую особенность слепых и зрячих меняться местами, в зависимости от точки зрения на этот вопрос. В этом и заключена вся сложность данного явления, в определении той границы, в её онтологической тонкости, поскольку на метафизическом уровне сложно определить истинно слепых. В контексте онтологической системы содержательная наполненность понятия «слепой» меняется и приобретает всё новые оттенки значений. Кто есть слепой? Всё индивидуально и непостижимо. В этом смысле важно не то, что человек лишён зрения, а то, как он относится к своей слепоте. «Катюха шла в

магазин игрушек ровно и весело, как зрячая» [78, с. 60]. Возможно, Катюха и есть зрячая, не зря ей дана ловкость зрячего человека. И ровную походку в символическом прочтении можно рассмотреть как эмблему знания правильного пути. Что-то ведь даётся человеку как компенсация зрения. Возможно, это даётся судьбой или человек достигает собственными усилиями.

Фотографии-письма слепым.

Но вернёмся к главным, онтологически отмеченным предметам и эмблемам рассказа, то есть к фотографиям-письмам слепых: «Выпали четыре картонки. Они были испещрены коричневыми рельефными значками. Вместе с картонками» выпали три фотографии. Две фотки криво-косо показали вагон балакиревской электрички. А третья...» [78, с. 58]. Снова появляется семантика тройки. Почему именно фотографии? С точки зрения «онтологического реализма» Б. Евсеева — это шаг к зрительному восприятию. Это то, что «увидели» и «сняли» слепые, постигая через точки скрытый — эфирный слой бытия. Прилагательные, которые характеризуют слепых и их фотографии: мутные, стёртые. «Ссора слепых — жены и мужа — была бредовой, мутной» [78, с. 60]. Но у героев остаётся выбор, оперироваться или нет, быть ближе к небу или материальной жизни. Автор описал нюансы, ощущения слабовидящих людей: это и желание исчезнуть, желание быть ближе к небу, желание увидеть мир.

Уместно вспомнить, что прозе Б. Евсеева присущи завлекающие героя детали, которые в итоге приводят к запутанному ряду событий, когда герой расплачивается за свой первоначальный интерес и любопытство. В данном рассказе девушка на фотографии — это то, что ведёт за собой героя, некий метафизический крючок, на который он пойман. Таким образом, герой, ведомый изображением, попадает на стадион.

В контексте символического реализма особым образом читается и место расположения слепых: стадион является эмблемой, отсылающей к бегу по кругу, единству и замкнутости. Герой попадает на стадион случайно. Здесь ему открываются новые тайны хитроумных слепых. Там, где истинная слепота, там и ложная, где ангелы, там и демоны. Стадион как плен для героя, бег по кругу.

Движение по кругу встречается и в сцене ссоры слепых: «Полуодетые, теряя друг друга в пространстве, ходили они кругами» [78, с. 60]. Что есть потеря зрения, как не потеря предметно-вещного мира в пространстве?

Любой предмет для слепого — символ, знак, он обретает значение за счёт осязания. Мир словно делится на слепых, видящих духом, и зрячих, смотрящих на мир ясными глазами. Но есть и ещё одна промежуточная категория — это слабовидящие или частично излечившиеся, а также прикрывающиеся слабовидением. Она самая неоднородная и неоднозначная по смыслу, поскольку предусматривает варианты, к которым приближается человек.

Вспоминается история, когда святой старец завесил в своём доме все окна, чтобы не видеть красоту мира, потому что она была несравнима с внутренними картинами духа. То есть он осознанно отказался от видимого в пользу невидимого ещё при жизни и был счастлив.

Но в тексте автора не только не все слепые, но и не все зрячие не хотят видеть: «Многие зрячие не хотят дерьма вашего видеть!» [78, с. 58]. «Людишки слепнут, дерьма, что вокруг, не видят. Им и легче» [78, с. 58]. Здесь слепота трактуется автором как облегчение от ужасов зримого мира. Она, по мнению автора, оставляет помимо всех тайн бытия человеку ещё и грёзы, которые лучше действительности. Так, в процессе ссоры жена упрекает слепого мужа: «Тебе не я нужна! А твои дурацкие грёзы. Так врач сказал» [78, с. 60].

Но, с другой стороны: «Слепые пытаются вернуть себе то, что у них украла жизнь! Упирающийся слепой — небо. Его жена — изукрашенную постель и широкое зеркало на стене» [78, с. 61]. Зеркало в тексте автор сравнивает с жизнью, возвращение зеркала — возвращение «широкой» жизни. То есть в данной паре слепых мы видим, что устремления людей разные. Небо противопоставлено миру вещному, то есть зеркалу и красивой цветной постели.

Слабовидение — это прежде всего ограничение, служение внутреннему миру, Богу, потому есть в этом ограничении и возвышение человека.

Не зря слепые заходили трижды, значит, они и выходили трижды, значит, исчезали, как эта девушка с фотографии, или пытались исчезнуть. Для чего тогда

они заходили как гости, особые гости в этот мир? В финале читаем: «Засыпая на заднем сиденье легковухи, ты в эту невыводимую, трижды прекрасную и трижды проклятую слепоту мира с головой и нырнул» [78, с. 64].

Эфирное бытие и его приметы в тексте.

Концепция эфирного человека, присутствующая, так или иначе, на всех этапах творчества Б. Евсеева, в данном рассказе приобретает совершенно новое выражение. Эфирная жизнь становится доступна для героя через органы осязания, а именно через пальцы, точки. На метафизическом уровне все люди находятся в процессе движения, динамики, прохождения чего-либо: зрения, прозрения, ослепления и т. д. У каждого своя ступень развития, видения и понимания. Поэтому важно, что слепые «заходили», они словно преодолевали что-то, порог, эфирную дверь, через которую к нам приходят от них новые знания о мире. В рассказе «Письма слепым» читатель получает шанс прикоснуться к невидимому, видеть на шаг вперёд, осознать, почему мы прозреваем и от чего слепнем.

Таким образом, в тексте выявлены онтологически наполненные предметы-явления — это атрибуты слепых, фотографии слепых, песни слепых, дом, электричка и её звуковая картина, зеркало, стадион, числовые символы, граница-переход (операция или полная слепота). Онтологическая замена — слепые и зрячие, бедность и богатство, а также её значение. Исходный смысл «слабовидения» и «прозрения», тройка как всеединство, признак гармоничной силы, ожидание в слепом доме, прозревание, потеря зрения, оглядывание, возвращение, стирание и другие процессы.

Борис Евсеев стремится показать единство миров, его проза символична, перенасыщена знаками, поэтому, чтобы выйти за пределы реальности, нужно их, безусловно, прочесть. Путь героев автора и путь его прозы во многом совпадают — это озвучивание, именование и метапознание сути онтологических явлений действительности.

2.2.6. От «Лишнего ребра» к «Глубине текста»

Обратимся к двум совершенно новым рассказам Бориса Евсеева. Оба они имеют эмблематические названия, которые собирают вокруг себя множество образов. Рассказ «Лишнее ребро» написан в 2013 году, «В глубине текста» — спустя год, но в них уже заметны новая интонация автора и другие грани его мировоззрения. Автор часто говорит в своих текстах о сложных временах в истории, трагизме отдельно взятой человеческой судьбы.

«Лишнее ребро».

Рассказ «Лишнее ребро» с первой строки повествует об утрате надежды: «Вдрызг — и никакой надежды! Вдребезги — и на сто осколков!» [67, с. 15]. «Конец мира» здесь, с одной стороны, образно представлен эмблемой окраины, с другой — проявляется как реальный конец бытия, обнаруживается мотив распада.

Также, как в рассказе «В глубине текста», виден мотив расщепления, разделения и его последствия. Вполне естественно, что герой утром видел свет мира, а вечером его тьму, но переживает он это в масштабах вселенной: «А ведь ещё утром свет мира вспыхивал ярко, широко!» [67, с. 15]. Интересно здесь то, каким образом происходит конец света. Автор упоминает форму, цвет, количество и размер частей, словно раскололся не мир, а ваза.

Свет и тьму мира автор сравнивает с малоприятной местностью, где раздаются странные звуки, в том числе звук бьющейся бутылки. Далее наблюдается продолжение звуковой темы. Герой находит «магнитофонную запись без хрипов и свиста». Не случайно он носит имя Ваня Перец, которое несёт в себе отсылку к характеру его обладателя, так же как, например, в другой повести Б. Евсеева героя все называют Колька-Козёл.

Быть честными у героев данного рассказа получается только за ширмой алкоголя: «Но, если не пить — тогда надо было говорить правду и с этой правдой жить всухомятку и без малейших причуд» [67, с. 16]. Таким образом, мы находимся в центре повествования, где ещё светит мир, хоть его контуры не

ясны: «Правда, контуры мира даже и осенью не стали ясней» [67, с. 16]. Процесс прояснения мира, его понимание в истинном виде только приоткрывает для читателя свои двери.

Кроме основных героев в рассказе присутствует «шланг»-рыба, позднее в рассказе «В глубине текста» будет появляться шакал. Мир природы в текстах писателя, на наш взгляд, является неким отражением героев, помогает определять мотивы их поступков, благовидность намерений и т. д.

Кроме того, герои пытаются захватить своим сознанием всю ширину мира, преодолеть мировой хаос. Происходит словесная игра в древнегреческом духе, мир как «позорище», «театрище». Эмблема «мир» в данном рассказе, прежде всего звуковая, мир здесь творческий, не политический.

Один из онтологически отмеченных предметов в рассказе — магнитофонная запись. Содержанием её была прикрытая для вида запись песен Владимира Семёновича Высоцкого: «Гитарный перезвук, тугой кирзовый хорей и сиповатый голос, рассказывавший про коней, несущих сани, и про мужика, вдруг узнавшего: к Богу не бывает опозданий, звучали вновь и вновь» [67, с. 16]. Нужно сказать, что Высоцкий уже являлся героем романа Б. Евсеева «Романчик».

Поэтому в рассказе «Лишнее ребро» можно наблюдать развитие темы эффекта смешивания различных образов, событий, имён, которое автор обозначит позднее как «конфабуляция»: «Что-то подловатое, но и лукаво манящее чудилось в сдвоении гикающей на краях мозга испанщины и снежного русского хрипа» [67, с. 16].

На всём протяжении рассказа очень своевременно появляются из-за кулис поэты, олицетворяя эмоциональное состояние рассказчика: «Пришли поэты и сыграли на расстроенных лирах. Минут через десять, со стоном волоча тяжёлые лиры, поэты вышли вон» [67, с. 17].

Вторая символическая часть рассказа повествует о «конях привередливых» и «лишнем ребре». Герой неожиданно вспоминает коней своего деда: «Кони плясали, кувыркались. Но у самого обрыва вдруг резко остановились. Их нельзя было сдвинуть ни назад, ни вперёд. Седок божился, чертыхался, глотал снег,

кашлял кровью» [67, с. 17]. «Узость воспоминаний» в данном рассказе затем перерастёт в «глубину воспоминаний». Здесь же пока читаем: «От тесноты сердца, от узости осенних квартир и улиц ты стал кричать» [67, с. 17]. Расширяется пространство позже от прикосновения к лошадям: «Пошёл к лошадям, гладил их шеи, постукивал по крупу, и при этом подмосковное пространство без твоего участия расширялось и расширялось до размеров воронежской степи, до необозримых просторов Дикого Поля» [67, с. 17].

В голову героя приходят неожиданно новые мысли, последняя надежда оборачивается провалом, но появляется некий свет и выход: «Чего тесниться в московских квартирах? Чего повторять смятенную и прекрасную, но всё ж таки чужую музыку? Нельзя ли резко разорвать осеннее пространство, заставить его зазвучать по-иному? Пустить по этому пространству живых, а не песенных лошадей?» [67, с. 18].

Поездка ночная на Конезавод, разбитая нечаянно бутылка воспринимаются как ряд событий многозначных и символических: «Перец оценил это как дурной знак, а ты — как знак добрый» [67, с. 18].

Помимо прочих звуковых картин в тексте присутствует также звуковая картинка осени: «Осень, всегда умягчавшая дурной нрав стихами и музыкой, вдруг тихо взвизгнула, резко дохнула Северами, отозвалась лаем сторожевых собак» [67, с. 18].

Звуки ведут к ощущениям и разгадке тайных знаков. Так, мотив «людей кукол», «людей карт», встречавшийся ранее в романе «Евстигней», в данном рассказе реализуется несколько иначе, люди видятся как «человекобуковки»: «Из буковок этих, из человекочастиц, действительность и складывается. При этом события чаще сами по себе происходят, без нашей воли. Но ты учти! Даже если совсем рассыплются в прах человекочастицы и человекобуквы, обязательно останется русский расклад! По-научному — русский сюжет» [67, с. 18].

Обозначим онтологические вещи-понятия и эмблемы в тексте рассказа — это умозрительные границы бытия, швы действительности, звуковые картины

мира, узость и глубина воспоминаний, напор мыслей, повороты мыслей, фиксация в пространстве, бег времени.

Действительно, можно сказать, что всё гениальное просто, но просто именно потому, что его сложность уходит в глубину, а не форму. Таков широкий спектр онтологически наполненных, неожиданно новых понятий автора и всей его прозы. Борис Евсеев по-иному смотрит на мир, такого взгляда мне не доводилось встречать больше ни у одного писателя. Простые, и в то же время глубокие по своему содержанию мыслеобразы, эмблемы, взятые в непривычном разрезе, контексте и т.д. Это всё создаёт уникальность и самобытность писательского взгляда на мир: «Слушай! Про что бы у нас в России ни рассказывалось, сюжет любой из историй будет один: русский человек и пространство вокруг него — им собираемое, им горстями швыряемое! И про то, как он, фиксируясь в пространстве, теряется во времени. Непривычно?» [67, с. 18].

Одной из главных эмблем данного рассказа является «русское пространство», которое состоит из элементарных частиц: «Все частицы двигали и выправляли таинственный, не дающийся в руки русский сюжет, который нельзя было зарисовать карандашиком, украсть, избыть!» [67, с. 18].

Абсолютно оригинальная эмблема, которую озвучивает сторож конезавода связана с физикой, это «фиксация и потеря в пространстве и времени». Фиксация во времени, таким образом, создаёт сюжеты: «Высоцкий — сила. Тоже — сюжет времени» [67, с. 18].

«Конь» здесь олицетворяет чудо, «русский сюжет». В конце рассказа проясняется эмблема, вынесенная в название рассказа. У коня и его предков оказывается «лишняя пара рёбер»: «А ведь в лишней паре ребер — вся красота!» [67, с. 19].

Итак, эмблема «лишнего ребра» — это ещё и метафора прекрасного, талантливого, но в какой-то степени несвоевременного, непонятого, неродного обществу человека.

Метафизически важны и прекрасны такие понятия, как «несвобода жизни и свобода смерти», тут же «лишние рёбра», указывающие одновременно на избранность и особую красоту, которая, как ни странно, одновременно портит и возвышает: «Лишним ребром показался тебе и Высоцкий. Лишним ребром представилось вдруг и всё искусство, кроме навек одобренного, навсегда утверждённого» [67, с. 19].

Не менее красив «сюжет русской осени» в рассказе. Автору замечательно удаётся передать те ощущения, которые испытывает любой русский человек в это время: «Осень, осень, странница заозёрная, сдернула с меня куртку, разодрала плечо и мазнула гниловатым листом по щеке — ты ли?» [67, с. 19]. Осень также отмечена звуками, она взрывается, воеет, позванивает.

Сюжет принимает форму стихов или прозы: «Стало понятно: для стихов осенний сюжет непомерен, но и без стихотворного выпендрёжа он почему-то существовать не может!» [67, с. 19].

Именно то, что произойдёт в будущем, пусть даже недалёком, — нам неизвестны, повороты мыслей, событий, планы и сроки. И герой вспоминает себя в прошлом, когда ему ещё было неизвестно, что случится через пару лет.

«Заскакивание в будущее» проносится в общей эмблеме осеннего сюжета: «Именно элементарные частицы жизни длят и длят неповторимый осенний сюжет — русский, ночной, страшновато-сладкий, плавный по краям, стремительный внутри, заскакивающий в будущее, не сбавляющий скорости на смертельных поворотах, иногда безостановочно крутящийся на месте и при этом делающий высь — далью, а даль — высью!» [67, с. 19].

Сюжет крутится, кружится так, как кружится эфирный ветер в романе. Вот и снова происходит чудесная конфабуляция образов и эмблем, благодаря дивному смешению понятий в рассказе происходит рождение новой и прекрасной по своей сути эмблемы — «лишнее ребро осени».

В глубине текста

С первой строки рассказа слышится звуковая картина: шакал, кость, отскочил и т. д. Звуки словно наскакивают друг на друга. И в то же время

наблюдается некая параллель действий между животным и человеком: шакал отскочил, преподаватель Соснина заплакала.

«Черноголовый хохотун» — символичное именование птицы в тексте. С одной стороны, оно отсылает к смеху, с другой — к тёмным сторонам бытия. Здесь же метой иноформы «страха» выступает «грязно-розовая пена» берегов Азовского моря. Цвет несёт на себе сильный отпечаток символического реализма, цвет пены у озера Сиваш тоже напоминает иногда подсыхающую кровь.

Далее происходит прямая замена Крыма человеком: «Крым стал вдруг не полуостровом — человеком» [52, с. 43]. Постепенно вырисовывается жуткая картина повешенных людей, предпосланных другими метами ужаса и безмолвия в тексте.

Автор отправляется в очередной поиск выхода к запредельному и новому восприятию мира. Если раньше это были приёмы скрипичной техники, онтологические пустоты, эфирные кружения и формы, то теперь, мы, прежде всего, имеем дело с самим текстом в его метафизической и образно-метафорической глубине. Расположение смыслов в глубине автор отдаёт в руки высших сил: «В глубине текста, творится, Бог знает, что!» [52, с. 43]. Ряд образов, а также их сочетаний здесь неповторим и уникален: «Бьёт фонтанами нефть, теснятся звёзды, рыдают улётные финтифлюшки» [52, с. 43]. Но ещё большее внимание автор уделяет смешению и вольному взаимовлиянию слов и образов друг на друга, происходит образование новой гармонии из хаоса: «Слова и образы перемешиваются, проникают друг в друга, трутся пупками и рвутся надвое, меж ними нет привычных связей, их не соединяют постылые грамматические перемишки и нудные ритмические ходы. Однако в этой мешанине есть порядок, есть предчувствие чего-то несбыточного, но, в то же время, до боли вероятного» [52, с. 44].

Важно отметить, что в прозе Бориса Евсеева имеет большое значение именно «ощущение несбыточного». Поскольку сам факт его наступления может и не случиться, чуда может не произойти, — его предчувствие очень важно для

героев, так как рождает некий гул, из которого выходят замыслы: «Гул замыслов нарастает. Гул предчувствия — это гул замыслов» [52, с. 44].

Все литературные понятия, такие как «замысел», «предтекст», Борис Евсеев понимает через призму своего мироощущения и открывает новые стороны этих понятий.

Таким образом, смешиваются не только слова в глубине текста, но и сами понятия, «глубина текста» отдаёт часть своей глубины предчувствию, замыслу и предтексту, из чего, собственно, она и состоит в итоге. Общая глубина делится на глубины частные. Так, в глубине предтекста не набор слов — «хлёсткая, увёртливая проза!». В то время как: «В глубине прозы дым, островки камышей, смутные противоборства беспилотных фигур, перетаскивание с места на место крупно распиленных кусков морского воздуха, резкие, радужные брызги» [52, с. 45]. Характеризуют объекты внутри текста такие свойства, как подвижность, колыхание, прозрачность.

Наблюдаются чередования в тексте слоёв повествования, которые, так же как образы в глубине текста, наглядно влияют друг на друга, образуя новые пласты смысла и глубины содержания.

Однако вернёмся к онтологически отмеченным предметам в тексте. Шакал неслучайно нюхает «промасленную бумажку, данный ряд эмблем продолжает куриный жир, дынная корка. Шакал даётся в контексте возвращения, «наблюдать шакала мешал сон». Так, глубина текста рассказа — это повествование о шакале, который воспринимается через сомнамбулическую глубину героя.

Символично сближение текстов в образах и метафорах: рана на теле шакала, рана при соединении фигур в глубине текста, кровавые берега озёр. «Внезапно пунцово-розовый шрам на боку у шакала напрягся, свежая кожа на месте содранной шерсти задёргалась, задрожала» [52, с. 45]. Также видим топографический мотив рассечения, выступающий как аллюзия раны, эпизод, скрепляющий «глубину» и «рану»: «В глубине текста — Крым узкий, стремительный, рассекающий надвое огромной песчаной косой Азов и Гнилое море. В глубине текста, под слоем лет — остро-ракушечная Арбатская стрелка»

[52, с. 45]. Заметное разделение происходит и в сцене в библиотеке: «Гром треснул пополам, ливень сменился градом» [52, с. 45].

Таким образом, глубина текста уже приобретает географические, хронологические и прочие характеристики. Происходит интересная игра раскручивания смыслов, которая зависит от точки зрения на глубину текста и её свойства.

Как правило, проза автора стремится заглянуть вперёд истории, опередить события, но в данном ключе интересно, что при помощи взгляда, направленного в глубину, мы также видим и прошлое: «Ух, что за стрелка это была тридцать—сорок лет назад!» [52, с. 46]. Ещё одна стрелка появляется в другой сцене рассказа, когда речь идёт о часах в библиотеке.

Здесь же автор говорит о чайке — «черноголовый хохотун»: «Этот хохотун, с аспидно-чёрной головой и пепельными крыльями, издавал по утрам странный звук: не гогот, не фыркanye — какое-то глумливое посмеяние вылетало мелкими порциями из его клюва: хы-хы-гау, гы-гы-хау!» [52, с. 46]. Эмблема «глумливого посмеяния» образует в тексте смысловую переключку с предостережением. Может быть, предостережения в виде знаков, образов появляются для тех, кто совсем не думает о будущем: «Мы жили в палатке, в тридцати метрах от берега, и о предостережениях думать не думали» [52, с. 46]. Беспечность героев оборачивается в прозе автора непредвиденными сложностями и испытаниями, которые порой приводят даже к смерти.

Итак, три глубины повествования связаны с различными сценами: это рыжий шакал, отдельно взятая автором глубина текста с её наполнением и главные герои рассказа.

Мы можем заметить, что отдельные приметы, которые характеризуют героев, в дальнейшем становятся их общим свойством и соединяют в единый исходный смысл различные сцены рассказа. Например, плач учительницы и плач шакала в начале его: «Я снова закрыл глаза, и шакал вдруг заголосил, заплакал. Тихий, скулящий вопль сразу отогнал дремоту. Я разлепил веки. Шакала у палатки не было. Зато в коротеньком ситцевом халатике сидела на корточках и

тихо выла юная Соснина» [52, с. 46]. Кроме этого, ту же функцию выполняет «дынная корка», которую нюхают по очереди и шакал, и учительница.

Ещё один интересный герой рассказа «вольтонутый библиотекарь», «пообносившийся умом», «червь в детской панамке», хартофилакс, истолкователь — именованья его в тексте различны. Он истолковывает притчи на свой лад, его поведение напоминает «лёгкий кинематограф прозы», суть которого описана в «Романчике» Б. Евсеева. Одним из персонажей историй библиотекаря является Набоков, который сочиняет по ночам рассказы и собирает в саду черешню: «Писатель бережно укладывал птичью вишню в ящики и время от времени выплёвывал мясистые белые косточки себе в ладонь» [52, с. 46]. Эффект кинематографа прозы создаёт и светозвуковая картинка рассказа: «К свету и звуку добавился сахарно-водянистый вкус черешни. Она была аккуратно уложена в невысокие фанерные ящики иностранного производства и по краям прикрыта папиросной бумагой» [52, с. 47]. На вкус и на вес, как черешню, библиотекарь проверяет свои новеллы: «Если новелла не течёт соком как укушенная груша и ничего не весит — грош ей цена. Это знал Набоков-младший» [52, с. 47].

Онтологически важна притча о конфабуляции, рассказанная также хартофилаксом. Здесь двойничество происходит со сценой смешивания смыслов в глубине текста. Библиотекарь, сочиняя истории, смешивает фигуры: «Срываю со сбитых фигур плащи, начинаю читать. И... Боже ш ты мой! Какая правдивая, какая безобманная галиматья, от соединения разных историй, вылезает на свет! Вроде всё выдуманно, а ведь так было или так будет! Это и есть конфабуляция» [52, с. 47].

Прикрытие гениальных, глубоких, несвоевременных идей в тексте осуществляется при помощи онтологической замены сумасшедший—здоровый: «Через несколько лет я понял: никаким сумасшедшим библиотекарь не был. Сумасшедшими были мы, хотя нас в дом скорби никто и не приглашал!» [52, с. 47].

В заключительной части рассказа присутствует ещё один ряд иноформ, взаимодействующих с основными смысловыми линиями рассказа. Страшную сцену, где автор описывает повешенных, предваряет полусмех-полувова отца, который возникает как бы сам собой: «Мама этот звук потом никогда не могла забыть, и чаще вспоминала не повешенных, а именно странный получеловеческий звук, который неожиданно вырвался у отца» [52, с. 47]. Итак, данная эмблема «смеха-вова» отсылает к шакалу, предчувствию, «предтексту» истории отца и матери героя, глубине смыслов жизни и смерти.

Здесь же возникает жуткий, но, по утверждению автора, подлинный образ-эмблема — «гирлянда»: «А „гирляндами“ местные жители зовут повешенных детей. На фоне таких бесчеловечных картин автор замечает такую деталь: повешенные были всегда в проёме окна или двери. Мать объясняет это так: „Как будто душу на просвет хотят увидеть!“» [52, с. 47].

В тексте есть ещё одна сцена, в которой встречается эмблема души: «Теперь ясно, почему туман называют скопищем душ. Рядом — ни кладбищ, ни расстрельных ям. Но жадные, испорченные живой булькающей кровью летучие души, лижут и лижут бока гор, чтобы успеть насладиться до восхода хоть чем-то, хоть сладко-солёным каменным маслом!» [52, с. 46].

Итак, душа в глазах, душа невидимая на просвет, душа потерянная и испорченная — всё равно душа. И она скрывается в глубине тела, как смысл — в глубине текста, в замысле, «предтекста», «предтела».

«Глубина текста» как эмблема раскрывается в образе моря: «Глубины в Азове — никакой. Это подрывает доверие к происходящему, делает его мелким, пустоватым» [52, с. 47]. Сама жизнь без глубины понимания — не та.

Глубина жизни, одна из её сторон — в воспоминаниях. Они могут выступать на передний и отходить на задний план, как в кино, являться во снах, смешиваться, рождать новую гармонию из прошлого и настоящего.

В финале рассказа автор обобщает оттенки глубины текста: «В глубине текста начинаются перемены. Там остаётся только то, что избежало хищных зубов и цепких лап сюжетостроения!» [52, с. 48]. И снова глубина текста

перекликается с глубиной жизни, может, и сам текст, как жизнь, живой, и жизнь бывает, как текст, предписанной чьим-то замыслом: «В глубине текста — нечто страшное без намерения испугать. Нечто прекрасное без всякой пользы. И, конечно, в глубине текста — я сам» [52, с. 48].

Таким образом, мы обратились к нескольким рассказам писателя, рассмотрели взаимосвязь эмблем и образов в пределах рассказа и прозы в целом, проанализировали основные эмблемы — «лишнее ребро», «глубина текста», а также выявили, какие сцены рассказа они объединяют.

2.2.7. Сила незримого: о сквернавцах, мычащих людях и вздыхании духа

В обращении, предваряющем публикацию романа-притчи «Офирский скворец» автор отмечает роль читателя в современной прозе, а также раскрывает неожиданно новое понятие «молодой текст»: «Молодой» текст может написать каждый, кто способен в одной фразе (а значит, и во всем произведении) дать новые и неожиданные сгустки действительности, запечатлеть новые, абсолютно непредсказуемые культурные контексты».

Нужно сказать, что «молодыми» являются все тексты самого автора, поскольку направлены они как раз на поиски нового и тайного. «Бездну новых неожиданных контекстов» обнаруживает читатель, соприкоснувшись хотя бы с одним произведением Бориса Евсеева.

Так в соавторстве читателя и писателя текст рождается ещё раз, обретает иное наполнение, расширяет границы смыслов.

Обратимся к роману-притче «Офирский скворец». Перед нами «история о будущем», которое всё сильнее проявляется в современности и которое многие даже не могут себе вообразить. Ось, на которой держится мировоззрение автора, невероятно оптимистическая. Невзирая на все извороты и «выкрутасы» судьбы, герои приходят к пониманию «Офира», к осознанию важности и ценности невещественного бытия.

В ходе анализа мы будем обращаться к различным, но сюжетно связанным онтологическими аспектами мотивам и эмблемам текста. Перечислим некоторые из них: один из главных героев, Ванька Тревога, и его характер, тема птиц в прозе Евсеева, скворец как главный герой, эмблема тайн и их узнавания, онтологические мыслеобразы «расселины», «перемены лет», «путешествия скворца» и др.

С первых же строк наблюдаем игру звуковой стороны слов, таких, например, как «скворец» и «сквернавец». Несмотря на схожесть звучания, разные смыслы помогают автору точно разделить птиц и людей по качественным характеристикам оппозиции «низко-высоко». Люди, по сравнению с птицами, «низкие»: «Нынешний человек — пыль, грязь и скотские помыслы, ложное оппозиционерство и ни на грамм чистого искусства!» [77, с. 12]. Люди имеют «плюгавые сердца», их действия носят «внятно-паразитический оттенок». В то же время птица кричит по-человечески: «Услыхал я сейчас звоночки нежные. И покрикиванья из оврага доносятся. Слова в тех покрикиваньях вроде человеческие. Только, чую: птица кричит» [77, с. 15]. Одна из глав имеет символичное название «Говорящие птицы, мычащие люди».

В начале романа-притчи действие происходит в смиренном доме. Дом, вероятно, и призван смирить беспокойный характер одного из главных персонажей — Ваньки Тревогина, который выступает здесь «колобродом», прожектёром, повесой, человеком «себе на уме», талантливым рассказчиком баек и историй: «Призывал Тревога российских и иностранных подданных основать, как он сам написал, «с трудом и потом» — новое государство на острове Борнео» [77, с. 21]. Характер реального исторического лица Ваньки Тревоги — это сочетание авантюризма с мечтательным, но и сильным духом. Символика фамилии героя — тревога, раскрывается в различных образах и охватывает текст целиком, проникает в его глубинные и ключевые смыслы. Тревога является одновременно процессом, состоянием природы, обозначением душевных состояний Ваньки — «тревогинские мысли», «дух тревогинский» и т. д.

«Мысли тревогинские — есть отблеск тайной действительности». Имя-состояние выявляет скрытую сторону характера героя: «Как же нам с тобой теперь существовать, Тревога? Без тебя скучно, с тобой страшно» [77, с. 22]. В целом же

его имя, как оттенок смысла, «тревожит» всех героев романа-притчи, является некоей предпосылкой «Офирского царства» — «Тревогинского царства».

Что делает на самом деле Тревога? Сочиняет прожекты и сказки, но делает это так красноречиво, что под его обаяние попадает сама императрица, которая прощает преступления мечтателя, относя их на счёт его молодости.

«Тут дело ясное: „Брешет Тревога, как пес смердящий! Но брешет складно, иной раз высокоумно“ [77, с. 57]. Автор также объясняет немаловажное значение Ванькиного характера для истории России: «Так ведь часто одни только пролазы и темнили подмогой русскому духу были. Двигали они наш дух вперёд, воздымали его ввысь, наполняли авантюрной и творческой энергией. А сами потом в сторонке отдыхали. Хорошо, если всё ими сделанное доставалось святым. А то ведь — чинушам!» [77, с. 57].

Своим характером озадачен и другой герой — Володя Человеев. В соединении этих двух героев, символики их имен, Тревогина и Человеева, мы получаем эмблему «тревожный дух человека». Володя Человеев без устали думает об усилении характера. «У меня характер странный, — жаловался Володя скворцу. — Русский-то он русский, но чего-то истинно русского ему вроде недостаёт. И главное, чую, не воспитать мне в себе это недостающее» [77, с. 61].

В мечтах об усилении русского характера проявляется необычность мыслей героя. По мере движения сюжета мы погружаемся в «глубину текста», во все эмблемы автора, наполненные до краёв онтологическим содержанием. К эмблеме «усиление характера», «чистка характера», «улучшение человека», «укрепление духа» можно отнести ещё и эмблему «поиска вечного счастья» в тексте: «Всё дело в широте! Люди хотят разгула. Но одного разгула им мало. Все хотят к разгулу добавить что-нибудь ещё, все чего-то ищут. Ну, положим, ищут они вечное счастье» [77, с. 62]. Здесь появляется ещё одна знаковая эмблема всей прозы автора — «узнавание тайного». Она объединяет разные сцены романа-притчи и совершенно непохожих друг на друга героев: священного скворца и секретаря тайной экспедиции Шешковского. Проанализируем, каким образом это происходит в тексте.

Скворец открывает одну из любимых тем автора — орнитологию, орнитологические мотивы. Встречается она в разных рассказах и повестях писателя. Это стремление птицы к свободе, воле в начале романа «Евстигней», «Школа птиц» в Красном роке и т. д. В данной повести скворец — птица—проводник и транслятор мыслей, обученная Ванькой Тревогой: «Взял и подучил скворца нести околесицу про Тайную экспедицию, про Голкондское да про Офирское царство...» Цель, которую преследует герой, объясняется желанием соединить времена: «Ванька всё ж таки признал: дескать, скворца разным словам выучил и в Голосов овраг со своим подручным, Левонтием-немтырём, отправил. Чтоб там птицу для будущих времён сохранить. Дабы мог скворец в будущих временах против нынешнего правления свидетельствовать» [77, с. 64].

Таким образом, дважды происходит преодоление с виду непреодолимых границ: «Учёного скворца, что по добросердечию в смирительном доме содержать ему разрешили, на волю выпустил!» [77, с. 68]. Чуть позже Иван Тревога передаёт птицу Левонтию-немтырю. Скворец улетает из смирительного дома, а также за неощутимые границы времени.

В связи с темой скворца фигурируют сцены соблазна, прегрешения. Поскольку «узнавание тайного» подчас оборачивается для героев несчастьями, например, «тайной комнатой» Шешковского. Эта комната одновременно, по мнению обер-секретаря Тайной экспедиции при Правительствующем Сенате Степана Ивановича Шешковского, олицетворяет муки и любовь к узникам: «Всех их люблю, до шпыня последнего! В их же мучениях их и люблю. Уразумел?» [77, с. 69]. В дальнейшем один из героев объясняет необходимость страданий для «улучшения» человека, открывает своё понимание любви: «Не каждый человек сам себя с пристрастием пытать станет. Вот Шешковский и помогал многим спросить с себя как следует. Без нешуточного спросу — пути настоящего нет!» [77, с. 89]. Однако неслучайно «тайная комната» ведёт вниз, под землю: «Игнатий попятился. Про кресло для экзекуций, опускаемое и поднимаемое через отверстие в полу тайной комнаты, соединённой с кабинетом Шешковского, было ему известно доподлинно» [77, с. 98]. Возникает аллюзия погружения в ад, адских мучений. Интересно, что в

описании портрета самого Степана Ивановича осуществляется замена целого его частью, проявляется самостоятельная жизнь частей тела человека: «И сразу же нос обер-секретаря с прямоугольным кончиком, словно вылепленный из твёрдой белой глины, дрогнул крылышками, издал сопение, задвигался резче, мощней, будто хотел соскочить с лица, кинуться, подобно борзой, за лисой или зайцем!» [77, с. 99]. Жесты и телодвижения говорят о герое быстрее, чем слова. Но обер-секретарь, управляя чувствами, самостоятельную деятельность носа и глаз прекращает. При этом пытается скрыть мотив погони за зверьём, охоты, соблазна, даже жадности, которая сквозит во взгляде и проявляется через описания движений носа: «надо оставить в покое зверьё крупное, зверьё мелкое и следовать только за зверьём опасным!» [77, с. 101]. «Офирский скворец» как раз и является главной угрозой, по мнению обер-секретаря: «Даже и в мыслях нельзя допустить, чтобы он в других временах очутился» [77, с. 102]. Главная задача Шешковского — сокрытие мыслей времени, сокрытие настоящей правды хода дел. Но в то же время очевиден его жадный интерес к словам скворца: «Сам истории про Офир слушать желаю! Сам...» [77, с. 102].

Другая яркая эмблема текста — Голосов овраг. Это локус перемещения во времени, автор характеризует его как «место сырое и место странное». В романе «Евстигней» Борис Евсеев пишет о «ракоходе» — обратном движении времени, где оно возвращает события и людей, но в ином виде. В «Офирском скворце» наблюдаем развитие и новое воплощение данной темы, более конкретное. Люди проваливаются в некую «расселину», а по возвращении уже не могут жить, как прежде, финал их трагичен: «Есть в овраге расселина! В какую, по секретным записям, и татарские конники, и стрельцы сотнями, и дворцовая стража десятками, и обычный люд не единожды и не дважды проваливались. А потом — когда через двадцать, а когда и через сто лет — провалившиеся живы-живёхоньки в Голосовом овраге обнаруживались» [77, с. 105]. Вот только «возвращение времени» в повести дано как неуместное и странное: «Только не вернутся они. Здесь так уже бывало. Полусотня стрельцов провалилась когда-то. А через сто лет выступили те стрельцы наружу. Да только вскорости все померли. Не выдержали перемены лет» [77, с. 106]. Автор

говорит о разных версиях появления расселины, в том числе и научной. «Расселина» — образное представление провала, щели. Возвращение, выныривание является символом передвижения в пространстве и времени: «Врал про ту расселину один философ-головастик в застенке, будто век наш осьмнадцатый через неё с другими веками соединиться может — хоть с десятым, а хоть с двадцатым!» [77, с. 107].

Расселина опасна тем, что не только издаёт голоса, забирает людей на долгие годы, но и хранит весь ненужный сор. Правда, сохраняет и мысли: «Каждый человек в этой общей Расселине попадает в расселину личную, узко-крохотную. Сам человек уходит, рассыпается в прах. А вот мысли его какой-то прозрачной смолой, вроде канифоли, отвердевают» [77, с. 108].

Расселина замедляет время, делает его невыносимым для человека, «медлительным» и «кишкотным». Возвращения-рекуперации из расселины также не приносят ничего хорошего, многие не выживают либо сходят с ума. Атрибутом расселины-телепорта в тексте является туман: «А когда туман рассеялся — ни Фрола со скворцом, ни Игнатия с Акимкой и Саввой близ громадных слюдяных камней видно уже не было» [77, с. 112].

Таким образом, с точки зрения онтологии расселина является метафизически заполненной пустотой, в которой протекают уникальные временные процессы.

Обратимся к транслятору мыслей Ваньки Тревогина — «офирскому скворцу». В тексте он является символом реально существующей, но ускользающей, исчезающей, упархивающей от всех, кто хочет его поймать, тайны. Автор отмечает, что скворцы умнее, самостоятельнее других птиц: «А скворцы связной людской речью владеют. Ум выказывают. Способны слова припоминать, мысли компонировать» [77, с. 123]. Шуточная фраза звучит в театре: «Образ оброс скворцом! Пером и пухом оброс образ!» [77, с. 134]. Так, в тексте образ неосязаемой тайны материализуется при помощи скворца. Что автор говорит о птице? То, что она горда, священна. Также скворец предстаёт как «говорящий», «диковинный», «русскоговорящий», «звукоподражающий». Но наиболее важной чертой является правдивость птицы: «Ни историческое прошлое, ни историческое будущее, как это у вас повсеместно принято, не перевирает!» [77, с. 138]. К тому же скворец имеет свой

норов, упрямство, капризы, окутан загадками и тайной: «На одни вопросы скворец не отвечал, на другие отвечал, но как-то заковыристо. От таинственности птичьих слов у Осиповны захватило дух» [77, с. 141]. Однако тревожит героев не только человеческая речь скворца, но и его поведение, крики про Офирское царство: «По-настоящему одно только слово „Офир“ повергало птицу в священный трепет. Скворец колотился в судорогах и выкрикивал слова непонятные, никогда ранее им не слышанные, в общем, становился священным и великим, пугающе прекрасным и до крайности загадочным» [77, с. 146]. От слов птицы персонажи вздрагивают, ёжатся от страха. Кроме того, скворца постоянно воруют, либо он сам улетает. Кто только не ловит скворца: Шешковский и разыскатели тайной экспедиции, Володя Человеев, братья Мазловы, актеры Театра Ласки и Насилия, Осанна Осиповна Крышталль, цыганка Стюха. К кому только он не попадает по неслучайной случайности! Именно благодаря «посредничеству» скворца целый ряд персонажей сталкивается с загадкой Офира. Всем им свойственно стремление к узнаванию тайн для обретения «сокрытого знания». Герои пытаются понять, что есть Офирское царство, «невещественная земля» и где всё это находится.

В тексте читаем: «Офирская земля после некоторых умственных запуток была признана Россией: образца XXI века, 014 года, марта месяца. Крики скворца напомнили о чём-то важном, стронули с места сырой и необмерный пласт памяти, а откуда этот пласт взялся — шут его знает!» [77, с. 147]. Таким образом, обретение знаний и догадок всё-таки происходит.

Интересно и то, что в тексте встречаются праздники Вознесения Господня, Троицы, то есть присутствует вписанность событий в праздники христианской традиции: «Троица скоро. Праздник взыскательный, праздник строгий. А мы тут баклуши, не помолясь, бьем» [77, с. 149]. Про самого скворца автор говорит: «Дважды религиозная птица вам попалась! А вы ей в клюв сигаретку, опять же табак на перья крошили. Вот скворец и упорхнул» [77, с. 149]. Так, неподобающее отношение людей к священной птице приводит к её утрате.

И снова звучит противопоставление человек-птица: «Только птица по-настоящему священна. А человек — что? Человек — дрянцо» [77, с. 149]. В

сегодняшнем мире — люди, «истраченные» временем, неверующие, в то время как в любом человеке есть скрытая часть — «мечтающая и поющая».

Офир — это преодоление любого фатального исхода. Это свет, который освещает даже мучения. Но есть характеристики, без которых его невозможно вообразить. В первую очередь, это свобода, простор, воля, широта: «И царь между царями, и император — подданные Великого Простора! Вся суть в громадных пространствах. Простор — есть воля! Воля — есть простор! Вольность России — в просторе великом. И свобода там же. Простор уничтожает любую несвободу» [77, с. 151]. В Офире тонкие помыслы, радость эдемского единения безгрешных людей и животных, отсутствие денег и власти: «Такое птичье-человечье, летучее царство самое приманчивое для русского человека и есть! Вот только где оно — пока никто толком не понял. Ни князь Щербатов, ни Ванька Тревогин» [77, с. 164].

Таким образом, роман-притча Б. Евсеева «Офирский скворец» — о невещественной Земле, неуловимой тайне, о силе незримого, об Офире, который находится и на границе разума, и в речах «Офирского скворца», и в расселине времён. Но его отражения, погоня за ним и есть тот путь, который возводит сердца над пустотой и брэнностью мира.

«Офирский скворец» — это предыстория новой жизни, очищения русского языка, воссоздания утраченного, исправления и оживления «моста», скрепляющего реальность и творчество, жизнь и её народную мудрость, слово и речь.

Проза Б.Т. Евсеева обладает уникальными свойствами выражать в ярких и необычных образах нечто «главное». Читатель включается не только в процесс понимания скрытых механизмов жизни, но и в состав действующих лиц книги.

Также сборник «Офирский скворец» отличается существенной динамикой\ развития узнаваемых тем и образов автора. «Офирский скворец», вероятно, пришёл к нам из нашумевшего романа Б. Евсеева «Пламенеющий воздух», как идея «овеществлённого незримого», прикосновения героев к неуловимым явлениям. Подробно, о романе-притче «Офирский скворец» можно прочитать в статье «Сила незримого».

Здесь мы также остановимся на уже ставших классическими для автора темах, которые появляются в совершенно новых интерпретациях и контекстах, создавая тем самым общую метаидею сборника.

«Арина-речь» — рассказ неизмеримо связный по содержанию и созвучный лексически. Образ «костра» начинает разворачиваться медленно и в конце рассказа пылает звуками: «раскатить», «рынок», «Арина», «речь».

С первых слов текста заявлена одна из знаковых тем автора, «слепота»: «Ослеп, да?» [77, с. 184]. Ранее она раскрыта глубоко в рассказе «Письма слепым», неоднократно встречаются слепцы и в романе «Евстигней». Что несёт данный образ в рассказе? Вероятнее всего, это фон, на котором становится ярче и зримее образ главной героини. В описании внешности, прежде всего, привлекают волосы: «Русый — у затылка тёмно-каштановый, а по кончикам остро-рыжий — разброс волос» [77, с. 184]. Волосы в словаре символов трактуются как «жизненная сила, мощь, очень важная часть человеческого тела». Слово «разброс», так же как и рыжий цвет, уже отсылают нас к образу костра, который в дальнейшем отражает энергичную суть рассказа.

Еще одним немаловажным аспектом портрета героев Евсеева является их голос. Среди раннего утра раскрывается тема онемения: «говорить ни с кем не хочется». Люди словно ещё не владеют своими голосами. Обратимся к более широкому контексту прозы автора. Тема всеобщей немоты звучит в начале романа «Евстигней», там же встречается символичное сравнение основы человека с его голосом, «каков голос, таков и человек». К тому же в повести Евсеева про звуковой ветер присутствует тема подмены голосов. Здесь читаем: «Голос насмешливый, но ясный, крепкий, без обычного у смешливых иронического сипа». В данном рассказе акцент поставлен на обладании своим голосом, как ценностью. А речь героини символизирует костёр: «Она стоит боком, и в какой-то миг начинает казаться: искры летят не из костра — летят у неё изо рта!» [77, с. 185].

Ключевое место действия рассказа — рынок. Именно здесь «резко вспыхивает костёр». Жизнь в рассказывании интереснее: «Костёр потрескивает, мир окрестный светлеет, жизнь становится любопытней, приманчивей».

Так, искушённый читатель уже в начале рассказа видит онтологические образы автора («костёр-волосы», «костёр-речь») и с нетерпением ожидает дальнейшего их воплощения в тексте. Чем же замечателен образ костра в рассказе? Тем, что он имеет метафизическую составляющую, способность «высвечивать» невидимые стороны действительности, что очень важно для автора: «Рынок на миг просвечивается им, как огромная коробка с трёхцветными, поставленными стоймя мармеладками» [77, с. 185].

Также ярко сверкают «искры речи»: «Ярче всего искры сверкают при сильных выдохах или при восклицаниях» [77, с. 186]. Кроме того, «огненная речь встряхивает, бодрит, но и слегка настораживает».

Во многих рассказах автора есть необъяснимое притяжение. Оно словно предваряет важные события: «В последнее время сюда, на рынок так и тянет: без смысла, без цели и выгод, словно здесь что-то утеряно или что-то может найтись» [77, с. 186]. Герой словно не отдаёт себе отчёт в логике действий, они определены влечением.

Главная героиня обладает также неким притяжением, но и внутренней силой. И, кажется, словно черпает она её, когда шевелит вилами ящики в костре. Разгоревшийся костёр-речь Арины насыпает справедливое наказание на приставущих мужиков: «Адамыча начинает терзать и рвать на куски зверский кашель. Кашель этот раздирает нутро не только ему, но и окружающим» [77, с. 186].

Необыкновенный дар речи достался Арине от прабабки: «Тоже Ариной звали. Ариной Ивановной. Речистая была и к любви необыкновенно способная. Любого комиссара на крестьянскую сторону одной улыбкой и двумя словами склонить могла. Так все у нас её и звали: Арина-речь... От таких способностей — всякие-разные истории с ней случались» [77, с. 187].

Интересно, что Евсеев связывает «любовь» и «речь». Так, в тексте читаем, что любовь можно растратить не только в делах, но и в словах: «Словом, не хочу я свой талант любви по пустякам разбазаривать, даром его разменивать. Её, любви, много никогда не бывает» [77, с. 187]. Благодаря правильным словам Арина хочет не только обновить действительность, но и очистить речь: «Буду такими вот широкими вилами

орудовать: всё дрянное прокалывать насквозь, всё пригодное охапками в амбары кидать!» [77, с. 187].

По мере того как разгорается реальный костёр, усиливается речь героини: «Речь её льётся чуть сбивчиво, не по-книжному ярко, с неравномерными, но от этого особенно приятными ритмическими паузами.

По временам речь Арины кажется овеществлённой, предметной. Такая речь убеждает помимо смысла: красотой, сладким полётным весом. Вдруг начинает казаться: как Арина говорит — так оно всё и будет!» [77, с. 188]. Таким образом, можно сказать, что автор использует яркое и очень точное сравнение-метафору для описания процесса речи. Здесь всё не случайно: изначальная тишина, первые «искры» речи, грозный и прекрасный костёр высказываний, а также закономерное, но не менее своенравное и образное угасание речи: «Арина по очереди поддевает комки оплётков вилами. Стальные ленты свернулись, стали внезапно напоминать вязь кириллицы: сто тысяч раз прокалённую, неразрушимую!» [77, с. 188].

Помимо всего прочего, именно в рассказе «Арина-речь» звучит уже вполне однозначный ответ на, казалось бы, риторический вопрос рассказа «Дневные огни». Откуда взялись эти огни и почему вдруг угасли?

Тема огней и порой «огоньков» несколько варьируется от рассказа к рассказу, создавая единый сюжет, «размазались по автомобильному стеклу слезливые ночные огоньки» [77, с. 188]. Кроме этого, «огоньки костра при солнечном свете совсем не такие, как ночью. И мысли другие огни дневные навевают» [77, с. 188]. Огни как символ любви (дневные и ночные) выражают знание того, что человек должен копить их всю жизнь, чтобы любовь могла вспыхнуть как яркое пламя и затем снова постепенно угаснуть.

Итак, стиль прозы Б. Евсеева во многом самобытен тем, что каждый его образ, метафора постепенно становятся «витальными». Это «оживление» как раз и способно объединить слова и действительность в одно целое: «Веселье и горечь, всепроницаемость и восторг! Чистая русская речь, тут же, на глазах, становясь физически-телесной, преображает наш пасмурный мир» [77, с. 191].

В другом рассказе Б. Евсеева, «Лицедув», главный герой по имени Гриша занят «выдуванием лиц». Снова происходит символическое возникновение чего-либо из первостихии огня (формы, речи). Очень необычно описано состояние Гриши, им владеют два противоположных процесса (спешка и промедление), когда трепещешь от предвкушения результата и потому его же страшишься: «Гриша спешит. Стекло отвердевает быстро! Ещё минута — и ни черта из нежно-прерывистого дутья не выйдет. Но Гриша и медлит: так хочется ещё чуток насладиться дутьём» [77, с. 215].

В изготовлении, «выдувании» лиц тоже есть свои этапы, на одном из них у каждой головы появляется свой взгляд. Однако: «Взгляды существуют лишь до тех пор, пока Гриша не приступает к основному-главному» [77, с. 215]. Тема «главного» во всей прозе автора подчёркивает потаённый замысел произведения: «Приладив воронку, Гриша, через отверстия в темечках, заливает по очереди пиво, вино и морс в изготовленные с любовью головы» [77, с. 216].

Так герой проверяет суть людей и прочищает им головы: «Хорошее изображение первообраз свой за версту чувствует! В общем, если копии человеческой правильную жидкость в жбан залить — так она и живому мозгу прополощет! А кой-кому так даже и выправит» [77, с. 216].

Интересно, что герои Евсеева любят бросать своеобразный вызов скучному обществу, порой это выражается в спонтанных криках, жестах, поступках: «Ванька Первухин уже как-то раз украл у меня стеклянную голову! Пива туда набуровил, свою голову под плащ аккуратненько спрятал, а стеклянную поверх плаща приладил — и ну прохожих пугать!» [77, с. 218].

Таким образом, рассказ в метафорическо-ироничном ключе повествует об очищении, но уже не речи, а «головы», для того, чтобы там могла разместиться «территория мысли», о которой скажем далее.

Ещё один рассказ книги «Офирский скворец» имеет топографическое название — «Под мостом»: герои Евсеева часто живут в местах очень необычных: рынок, мост, поезд и т. д.

Это рассказ о торжестве человеческой души и мудрости, осознанного выбора трудного пути, счастья или озарения, понимания главного, судьбы человеческой и её изменения и т. д.

Меняются события природы, меняется и настрой людей: «Весна встала окончательно, и характер вещей изменился: «Ничтожное стало необходимым!» [77, с. 251]. Ничтожным автор называет сам мост с его обитателями, оттаявшие с весной предметы, но по мере прочтения эта ничтожность приобретает значение «главного». Герой рассуждает: «В ничтожестве слаще жить, проще век вековать. Это в громах и славе существовать трудно, а в необходимом ничтожестве — даже приятно!» [77, с. 252].

Так же как под мостом, под каждым предложением автора — огромный онтологический контекст, причём не только всей прозы Евсеева, но и личный контекст каждого образа.

По сути, перед нами история бегства двух (вначале даже безымянных) людей от невыносимой домашней жизни: «И душа здесь, хотя дома маленький сын остался. Но назад, ни за что не хочет, всё нутро домашняя жизнь изгрызла!» [77, с. 252].

Здесь, под мостом, благодаря знакомству со стародедом Мелентьевым и его «главными словами», они со временем обретают тишину, свободу, любовь. Слова символизируют поворот, как поворот реки: «А Талка и Витёк ещё тесней друг к другу прижались, словно тоже такой поворот почувствовали» [77, с. 253].

В данном рассказе много диалогов, автор очень часто обращает внимание, как звучит тишина, как говорят герои, какой у них голос, с чем можно сравнить их речь, и, наконец, о чем они говорят: «Дама всё больше молчала. Спутник её, наоборот, говорил удивлённо и нервно» [77, с. 253].

Кроме этого, Евсеев обращает внимание на то, как человек видит жизнь: «Но видел хорошо. Не то чтобы остро, а как-то подробно-ласково жизнь глазами лизал» [77, с. 255]. Это подробное исследование жизни отличает стародеда Мелентьева, от других героев прозы Евсеева. Мелентьев не слепец, а совершенно противоположный тип героя. Мудрость Мелентьева, простого человека, живущего «под мостом», порой не просто поражает, но шокирует. Откуда в нём столько жизненной правды, у кого он

её подслушал, подстерёг, где и как познал: «А кто притворяется другим, тот человек пропащий» [77, с. 256].

Ещё одна деталь портрета, общение человека с миром природы: «На следующий день стародед кормил рыбу хлебом. Рыба брала корм радостно. От счастья одарения рыб кормом стародед прозевал, когда явились цыгане» [77, с. 256]. Так, стародед, безусловно, одаривает мир своей любовью не только к человеку, но и к миру природы: «Дерево телесней камня. Но камень глубже! В дереве звон — приятный, уносящий. А в камне — гул земли, гул основы. Гул вечной жизни!» [77, с. 256].

Враждебный мир не случайно видит угрозу именно в речи стародеда, потому что в ней слишком много правды: «И палец к губам приложил: молчи, старый!» [77, с. 258].

Рассказ более всех других повествует о жизни, о стойкости духа. Стародед рассказывает историю самоубийства двух влюблённых: «И прыгнули, и утопли. И над мостом, как два томящих огонька, встали. Теперь по вечерам тут мерцают. И не понять: гнилушки это, светляки или просто отблески пустые? Думали вечную любовь обрести, а обрели мерцание во мраке и вечное терзание меж небом и землёй» [77, с. 259]. Простая житейская истина: «Смертью непредусмотренной ничего не решить! Никаких коренных трудностей мы ею разрулить не можем. И выбрать ничего крупного не сможем. Юбку с блузкой или машину выбрать можно. А здоровье, болезни, вечную любовь и нерасторжимое замужество — Ход Вещей для нас выбирает!» [77, с. 259].

Слабые люди называют трагедию судьбой. На самом деле это повод для того, чтобы ход вещей изменил их жизнь: «Думаете, это вы жизнь свою поменять хотите? Неа. Это она вас из гущи своей выдернула и под мост швырнула» [77, с. 261]. Таким образом, смысл несчастий не в том, чтобы принести нелепую смерть, а в том, чтобы быстро обновить жизнь, создать резкий поворот: «И у тех двоих не такая судьба была, чтоб попусту над водой мерцать» [77, с. 262]. Да и к смерти человека толкает не объективная реальность, а свой собственный страх: «Себя, именно себя боюсь! А души, что тут снуют, нет, нестрашные! Мысли они весёлые навевают... Не умирать

по первому требованию, а именно жить! Изо всех сил! Живёшь — и этим одним всё гадкое и наглое в сияющее превращаешь» [77, с. 262].

Чтобы не прервать связь времён, не убить внезапно душу, герои должны слушать себя: «Но жизнь-то одна. Ты жизнь слушай, а не друзей с подругами. Вслушивайся в себя до боли! Чуешь, надо на площадь? Иди. Чуешь, под мост надо? Дуй туда!» [77, с. 264].

Так же, как и в других рассказах, автор обозначает «Главное»: «Души — мост между временами. Они, а не законы с параграфами времена связуют. Как люди жизнь свою меж временами протянут — такой связи времён и быть!». Данным рассказом Евсеев привнёс в литературу очень многое. Итак, мост времён — живой, «наплавной, сладкого телесного цвета».

С темы «связности» начинается другой рассказ автора, «Гул Земли»: «Правдивые истории не бывают слишком связными. Прилипчивая, как смола, несвойственная реальной жизни «связность», вызывает тошноту и озноб, заставляет судорожно хватать ртом зимний кочковатый воздух» [77, с. 289]. Так, получается, что связь времён и связность жизни — не одно и то же.

Казалось бы, суть в рассказывании, подтекстовке и проч. Но сами по себе слова, без связной речи, без первоначального импульса, замысла не являются цельными: «Текст, который до этой минуты безостановочно верстался внутри — начинает трещать по швам, рассыпаться. Поток слов уже не ощущается как неизбежность, как намертво врезанная в ладонь, линия бытия» [77, с. 292].

Чтобы слова не распались, создаётся стержневое слово: «Гут же, на случайной рекламке, пишутся разрозненные слова, и сразу ключьями летят в воду. Но стержневое слово, оно накальвается на руке синим «шариком».

В таких условиях появляется «Территория мысли», где «каждый видит, что ему дано» и на которой речь очищается от дрянных слов: «Так вот: захотелось все эти слова зарыть глубоко в землю. Чтобы они здесь на острове, дохлой рыбой перегнили, стали хоть чем-то полезным» [77, с. 294].

Потому что «дрянные слова — программируют болезни тела! Есть такие слова, есть. К примеру: «Жизнь, хоть удавись»! Или: «Провались оно всё пропадом»!.. Или:

«Урою тебя, мразь». Эти и подобные им слова сперва нас инфицируют, а потом убивают! Их нужно истреблять, как сифилис, как СПИД!»

Здесь обозначены также темы озвучивания тишины и предметности, вещественности слова: «В комнату вложено слово. Какое — не ясно. Ясно одно: главное в комнате не вещи, главное — объём и вес этого немого слова» [77, с. 297].

Новые слова появляются здесь, как искры в рассказе «Арина-речь»: «За комнатой — улица. В неё вложено уже несколько слов. Слова постепенно яснее, приобретают контуры, цвет».

Герой рассказа слышит гул земли, который терзает его душу: «Только неуёмное желание, рассказать свой мир другому. Только неусыпная воля: через простенькую историю сотворить собственную вселенную воды, камней» [77, с. 298]. Стремление к рассказыванию жизни, по мнению автора, присутствует в каждом человеке.

Итак, «главным» в данном рассказе является возможность услышать гул земли и не спугнуть эту глубину: «Гул земли — постоянно обновляемое высказывание глубин о том, что у нас тут на поверхности, блин, происходит! Причём гул нёс мысли и образы не то чтобы непривычные. А... как бы это сказать? Полустёртые, отринутые, из сознания всегда вытравлявшиеся. Только, не дослушал я гул» [77, с. 301].

Гул Земли — это гул замыслов, гул творческих идей, новых состояний, озвучивание немоты. Антипа, оказывается, не готов понять гул земли. Но всё же герои Б. Евсеева отнюдь не безвольные люди, слепо подчиняющиеся обстоятельствам, они имеют выбор даже в самых сложных ситуациях.

Это чудаки, маргиналы, борцы за справедливость, мудрецы, неординарные и просто сильные духом люди. «А я вот не стану подыхать, гул на слова менять не стану! — внезапно осерчал он, — лучше на бабу его променяю!» [77, с. 311].

Секрет творческого вдохновения, возможно, и заключается в умении понимать гул земли, уметь вслушиваться в себя, давать волю чувственной мысли: «Чувственная мысль — сильнее мысли обычной. Эмоциональный ум — плодотворней, чем просто ум. Когда во мне чувственной мысли нет — я тот же автомат с лампочками!» [77, с. 312].

Таким образом, взгляд героев из глубины, в глубину (под мостом, под воду) — это ещё и взгляд народа, России, «ушедшей в подполье», «в нищету».

2.2.8. Исходная тема движения и эмблема «проницания главного» в рассказе «Кутум»

В рассказе «Кутум» Б. Евсеев продолжает обращаться к онтологическим приёмам уловления сверх-мыслей и сверх-чувств.

В данном тексте одним из главных героев является пойманная в сети рыба, которая проплавала в море восемь месяцев. Конечно, это незначительный временной отрезок с точки зрения жизни человека, но автор погружает нас в иные пространственно-временные характеристики, где темпоральность измеряется некими отрезками существования: «Каждый отрезок существования — от еды до еды — он проводил в стремительном размышлении» [50, с. 105].

«Стремительное размышление» — это один из векторов, направлению которого подчинено осмысленное перемещение Кутума в пространстве. Автор показывает, как может размышлять существо, казалось бы, не обладающее потенциальными возможностями глубоко думать. Здесь важно переместить точку зрения с привычного органа мышления на другую сферу — процесс движения. И так, Кутум «размышлял не словом, а движением, и размышления эти всегда были сладостны» [50, с. 105]. Движение в тексте отсылает к витальной энергии бытия, реализованной при помощи различных иноформ.

В рассказе «Баран» Б. Евсеев также придаёт особое значение движению — бегу животного, при помощи которого баран обретает свободу существования.

Итак, отличительным знаком рыбы-Кутума от других существ является способность «проницать Главное».

Интересно, что такая важная черта также несёт на себе вполне конкретные характеристики: «А ведь именно это-то Главное, вложенное в Кутума, в спинной его мозг, наполняло и его, и другую мелкую и крупную рыбу жгучим весельем и ледяной, резко вспыхивающей электрической страстью, страстью к самой жизни, к

плоти бытия, к морю» [50, с. 105]. Страсть к жизни — это та категория, которая по существу является отправной точкой для любого перемещения Кутума в воде. Однако порой эта страсть имеет смертоносные последствия. Когда, проникая Главное, включаясь в общий поток жизни, рыба вдруг выпадает в иную и гибельную для неё реальность, то есть на землю.

По сути, «Главное» — это эмблема смысла жизни, того непрерывного движения, которому подвержены все живые существа, его непредсказуемости и опасности: «Именно это Главное заставляло, играя, хватать крюки, заходить в сети и потом биться в них и, выпадая в иную реальность, сожалеть о своей, уже невозвратимой» [50, с. 106]. Автор подводит нас к мысли о том, как мучительно «выпадение» из своей стихии, а также оставляет за миром природы способность не только «проникать», но и сожалеть о потерянной жизни.

Символична наживка, на которую был пойман кутум — «чёрный, фабричной выделки стальной крючок» — символ механической силы, которая противостоит природной. Сопротивление рыбы ознаменовано незнанием будущего, более чем предчувствием смерти. Незнание для рыбы в тексте — второй двигатель, который приводит её в нетипичное состояние: «И от этого незнания дёргался, стервенел, бил хвостом, вздувал жабры и выкатывал белки глаз за обозначенные Богом пределы» [50, с. 106].

«Выкатывание глаз», «выпадение в иную реальность», «стремление за пределы» для Кутума — меты надвигающейся смерти, не вполне осознанной им изначально возможности её наступления.

Ещё одно направление движения Кутума в тексте — это действия рыбака по имени Азиз, который «наматывал на самодельную катушку толстую, трёхсотметровую лесу, и Кутум медленно, но неотвратно приближался к берегу» [50, с. 107]. Так перемещение Кутума теряет свою природную свободную волю и направляется силой человеческой. В поле зрения рыбы попадает новая действительность, которая окрашена в тёмные тона. Это и «серо-коричневый, нечистый песок», и «зелёные чудовища с раздутым брюхом». Кривая блестящая ручка от лесы — вот то, что определяет движение Кутума в этой враждебной ему

среде. Абсолютно противоположны приметы его родной стихии — воды: «И дно теперь уже было рядом, под плавниками: гладкое, чистое, почти без ракушек Каспийское дно» [50, с. 107].

В этой связи рыбой-Кутумом вспоминаются его произвольные движения и перемещения, и самочка-невеличка: «Так он двигался мыслью, так он двигался чувством» [50, с. 107]. Выбор пары — ещё одна иноформа темы «проницания Главного», поскольку Кутум сразу узнаёт и понимает, что именно это его пара, выбор происходит не спонтанно, а благодаря двигательному разуму.

Интересно, что воздух воспринимается Кутумом как пограничная, но также отмеченная присутствием человека среда, «вырываясь» в неё, он видит одежду рыбака: его «пиджак», «кавказскую кепку» и др.

Очень важной в рассказе является эмблематичная сцена, в ходе которой Кутум вспоминает миг своего рождения. Он вполне ясно осознаёт все этапы своего пребывания в мире и даже предшествующее существование во вселенной. «Смерторождение» — мыслеобраз автора, который очень внятно отражает суть перехода от одной реальности к другой. Сон, вселенная, бесконечность и временное воплощение — всё это завязано на одном Эво: «Даже сейчас, черкая плавниками о песок, Кутум чувствовал, что Эво, словно хребет, держит его» [50, с. 108].

Итак, миг перехода от смерти к жизни для Кутума — это не приобретение, а потеря: «Тот миг, когда, перейдя от общего к частному, потеряв бессмертие на период жизни, он получил взамен этому бессмертию обманчивую и недолгую прелесть временного воплощения» [50, с. 108]. Так, тема движения, «выпадания», «перехода» в иную реальность сопровождает рыбу-Кутума и проходит пунктиром через весь текст. Происходит онтологическая замена традиционного восприятия жизни и смерти, частность жизни по отношению к вечным законам Вселенной, а также её краткосрочность.

Важным видится, что автор определяет ценность подобных осознаний. Здесь обозначена антитеза внешнего и внутреннего, конечного и бесконечного, общего и частного, сна и разума. Миг осознания в рассказе — это миг перед рождением, когда Кутум из сомнамбулического состояния обращается к состоянию «вживания в разум

воды и пищи» [50, с. 108]. В этой связи интересно, что рыба наделена разумным отношением даже к основным физическим потребностям.

Ещё одной величиной измерения времени в рассказе является — темнота. Так, отзываясь о событии из жизни Кутума, автор замечает, что это было «пару темнот назад». К тому же время тесно взаимосвязано с таким понятием, как эволюция. Выход на сушу именуется Б. Евсеевым как состояние рыбы в «параллельных лжеэволюциях».

В этой связи движение к суше — это движение к смерти. Автор упоминает стремление предков Кутума от суши назад к тишине и безмолвию, а точнее, к жизни.

То есть акцентирует внимание на традиционном желании, страсти жизни, которое переполняет рыбий мир в пределах родной стихии. По сути, Кутум воспринимается автором как живший уже когда-то давно, теперь же воплотившийся в который раз.

Берег и земля для Кутума становятся причиной потери понимания как такового. Другой формой движения является круговое вращение на крючке. Символично замкнутое. Оно приводит к тому, что для Кутума отпадает возможность осмысленного движения, и, значит, он прекращает эволюционировать.

Таким образом, потеря жизни для Кутума происходит три раза. Сначала как переход от бесконечности, затем как выпадение на сушу, сопровождаемое утратой Главного, и, наконец, смерть как возвращение в инобытие.

Не случайно в тексте наряду со стальным крючком присутствует «негнувшийся деревянный палец рыбака» и «костяные губы» Кутума. Все эти знаки отсылают к неживой материи. Рыбак прижимает Кутума к песку, чтобы окончательно лишить его силы.

Важно и то, что в отношении человека к пойманной рыбе проглядывают, по сути, несоотнесимые с убийством чувства: «На этот раз прижали нежно и даже кротко, как прижимают всякую годящуюся в пищу живность» [50, с. 109]. И более того, автор говорит о любви человека к рыбе: «И в этой его медленно нарастающей жадности к живому, хоть и продаваемому Кутуму, была любовь. Он, убивая рыбу,

любил её. Потому что любовь и в убивании всё казалась ему любовью. Потому что и любовь к убийству всё равно для него была любовью» [50, с. 109].

Следующий этап, который проходит Кутум, — это попадание в стихию земли. Зарытый в песок, он всё ещё остаётся живым, это свойство любой рыбы, но парадоксально то, что, в конечном счёте, это продление отрезка существования нужно лишь для отсрочки его настоящей гибели.

В предсмертном сомнамбулическом состоянии Кутум ощущает себя иначе: «Он теперь не кутум, не жерех, а навертевший на свой тулуб ржавую проволоку Эво, рыбий семиплавый Бог» [50, с. 109].

Но вместо освобождения Кутум попадает в руки к «сутулому». Здесь показательно, что движение человека имеет более низкие цели: «Он думал только о том, что продать или даже — в крайнем случае — подарить Кутума мёртвым никак нельзя. И поэтому бежал, и бежал, спотыкался, останавливался и бежал вновь» [50, с. 109].

В это же время Кутум вдруг начинает приближаться к смыслу жизни: «И хотя жить ему оставалось в рыбьей своей оболочке всего ничего, он вдруг снова стал ближе к пониманию вещей, почувствовал внезапно лёгкий щёкот инобытия под жабрами. Но это понимание таилось где-то глубоко, вне тела, и доставить его враз, в один миг себе пред очи было невозможно» [50, с. 19]. Кутум предсмертным взглядом отмечает то, что в спешке и суете не видит человек: «проницание Главного» переходит в отдельное от тела пространство.

Жалость к рыбе испытывают купивший её чайханщик и его маленькая дочь. Чайханщик плачет, поскольку недавно потерял жену, а для девочки наступает «пороговая» минута в жизни, где порог — это переломный момент в жизни героя, после которого происходят важные изменения, чаще всего смерть. Символом тяжести жизни земной становится глаз уже мёртвого кутума: «И худая девочка, стоявшая в углу и прожившая всего десять лет, из всех нудот и дремот, наплывавших на чайхану, на город, видела один только этот костенеющий глаз» [50, с. 110].

Глаз символически замещает душу Кутума, также он является для девочки проводником к пониманию сути вещей. Если Кутум ищет знание во Вселенной,

которая была до его рождения, и он её помнит, то ребёнок получает это знание в окружающем его мире: «Глаз расширился, рос и дрожал, как лунный обломьш, как танцующая в море звезда. И первое понимание, которое в отличие от морской живности, никогда не приходит с рождением к большинству людей, а даётся им лишь постепенно, приходило к ней» [50, с. 110].

Таким образом, автор показывает, что ни чайханщик, ни «сутулый» человек не понимают Главного, то есть «формулы бытия», «сути вещей».

В тексте неоднократно встречается дерево маслина, которое служит символом мира и процветания. Но «сутулый» сидит под корявой маслиной, мир и покой ему недоступны. Он сбит с толку своими действиями, которые совершает даже не ради денег, так как они ему не нужны.

Завершает рассказ ощущение вины, которое остаётся практически у всех героев: кутума, луны, чайханщика, рассказчика. Но всё же важно отметить, что автор кроме смирения и бессилия перед миром оставляет надежду на Бога: «Он же един для всех нас» [50, с. 110].

Таким образом, в рассказе «Кутум» Б. Евсеева присутствуют исходная тема «движения» и эмблема «проницания Главного»: «отрезок существования», «стремительное рассуждение», «смерторождение», «выпадение в иную реальность» и др. Последние и являются проводниками «метафизической многослойности» [176, с. 177] Бытия.

2.2.9. Онтологическая ономастика в рассказе «Борислав»

В 2006 году в журнале «Октябрь» вышла подборка из трёх рассказов Б. Евсеева под общим названием «Тайная жизнь имён»: «Борислав», «Дневные огни» и «Жизнь уходит». Все эти рассказы объединяет единая тема – значения именованного в судьбе человека.

«В цикле “Тайная власть имен” (прежде всего в рассказе «Борислав») Борис Евсеев делает шаг к смене функций жанра рассказа, уходя от его обычной эпизодичности, самозамкнутости в ограниченном числе героев. Новый тип рассказа-

новеллы у Евсеева сочетает в себе напряженную событийность западной новеллы с традиционной лиричностью русского рассказа» – отмечает А.Ю. Большакова [25, с. 54].

Онтологическая схема текста строится на отчётливо фиксируемых автором взаимосвязях имён и судеб героев. Приближаясь к распознаванию линий судьбы, автор указывает на невероятно влекущую и скрытную силу имени. В ходе анализа подтверждается ключевая мысль автора: «Все выверты жизни, не от судьбы – от имени» [81, с. 265].

Главный герой рассказа – Борислав (здесь явны автобиографические аллюзии). Это имя русского, славянского происхождения и является сплавом двух корней «борьба» и «слава», таким образом, может означать либо «борющийся за славу» либо «славный борец».

Однако автор заявляет об онтологическом характере звучания любого имени. Вариативность именований, по его мнению, приводит к необратимым, внерациональным, но вполне ощутимым самовыражениям героя. Это проявляется в прозе Евсеева через насыщенные образами сравнения и метафоры. Например, в рассказе читаем: «Борис – суховатая надсада и никакой ни на что надежды. Борислав – столбик света, пробирающийся насквозь густо дымящую мусорную кучу в конце двора. Борис – резковатый, несдержанный. Борислав – лёгкий, славный» [81, с. 265]. Получается, что у имени есть не только внешняя сторона звучания, но и глубокий смыслопорождающий уровень значения. Имя бытийствует, оно выбирается ни в коем случае не случайно и материализуется в эмблематических эпизодах рассказа. В рассказе «Борислав» мама героя тонко ощущает подходящую форму звучания имени сына, понимает характер имени, его колорит и энергию: «Однако каким я был внутри себя, и какое имя мне точнее всего подходило, знала только мама» [81, с. 265]. Именно поэтому она звала сына Бориславом. Но в разные периоды жизни имя героя наполнялось новыми смыслами.

Важной в рассказе является эмблема детства. И у Евсеева «дети живут в другом онтологическом измерении» [176, с.145]. Время погружается в туман вместе с мальчиком и протекает среди улиц города. Сочетание символического и реального

помогает автору передать яркие впечатления маленького Борислава, который впервые оказался в городе и за его пределами: «Я дошёл до края пустыря, нашёл проход между мусорными кучами... И словно споткнулся о невидимую преграду» [81, с. 266].

Мы понимаем, что мальчик заблудился, а в символическом прочтении – попал в «город шатров». Люди в данном эпизоде (прежде всего это дети) выходят из шатров, теряются в тумане, переодеваются, внезапно появляются и исчезают. В конце концов, мальчик понимает, что перед ним цыгане: «Крадущее детей, угоняющее лошадей и крупный рогатый скот, сбивающее с толку матерей и навсегда уводящее из дома отцов жадно-ужасное племя» [81, с. 272].

Эмблематический эпизод встречи с цыганами полон опасностей, новых открытий и жалости к пойманному ромалами ежу. Ёж без иголок здесь – символическое выражение сложной ситуации, в которую попал герой. Мальчик беззащитен в новом, не известном ему пока мире, так же как и еж без иголок, символизирующий беззащитность: «Ежа было жалко до слёз» [81, с. 273]. Кроме того, Борислав сталкивается с безнаказанным избиением цыганских матерей и жён: «бородатый выволлок из-за шатра полуголую старуху с отвратительно длинными, как поленья, грудями, придавил её к земле, потом ударил ногой» [81, с. 273].

Итак, внутренняя сила имени «Борислав» увлекает героя в дикий и абсолютно чужой для него мир.

Ещё одна иноформа «силы имени» показана в речах другого героя – «дурацкого учителя», «полуцыгана Архипки». Он, также как и мама Борислава, принимает во внимание внутренний, глубокий смысл имени. При этом он связывает имя с мечтой ребенка: «Я самолёты люблю! Даже имя хочу себе переменить: Авиахим буду! С таким именем летать легко» [81, с. 276].

Так, имя Авиахил, которое содержит в себе сему «авиа», намекает на такие слова, как авиабилеты, авиафлот, авиакомпания и т.д. Значение микроэмблемы «авиа» передвижение по воздуху. В онтологическом ключе рассказа она помогает полуцыгану Архипке преодолевать всё суетное и приземлённое и символизирует

одно из свойств человеческой души – стремление к полёту. Здесь имя являет собой то, чего хочет достичь человек, настолько, насколько это вообще возможно.

Но пока он носит имя Архипка, его желание остаётся не реализованным и даже не осознанным до конца: «Петляет меж кострами с громадным красным пропеллером в руках, а потом стоит с ним в обнимку, словно не зная, что с этой штуковиной делать, “дурацкий учитель” Архипка» [81, с. 277]. Оглядываясь на обозначенные эпизоды, видим, что объявленный исходный смысл «сила имён» в рассказе выражается, на первый взгляд, в новых обстоятельствах. Однако если посмотреть детально, то становится очевидна единая онтологическая связь рассматриваемых ситуаций. Как Борислав, так и Авиахил, – это не просто имена, это материализованные в звуках имени судьбы людей. В случае Борислава – страха и притяжения ко всему новому.

Впрочем, и сам ребёнок начинает понимать и ощущать тягу имени. Тайный смысл своего имени он чувствует благодаря известным ему с детства образам: «Ведёт и уводит моё странное и прекрасное, ни на чьё в мире не похожее имя! Имя, которому обязаны помогать кукушка и явор, виноград и Ховала» [81, с. 277].

«Неопределённость и многовозможность замысла сменяются реальностью имён, обстоятельств, поступков, которые начинают развиваться, двигаться в буквальном смысле сами собой» [112, с. 21].

У имени оказываются свои помощники, словно ангелы-хранители имени и самого человека, который его носит, но только из мира природы, преданий, сказок. Например, кукушка, в данном рассказе выступает отправной точкой всех событий, произошедших с Бориславом: «Мама долго звала меня Бориславом, но потом – перестала. Правда, произошло это не сразу, постепенно. А началось вот с чего. Ночью – почти утром – на голом яворе закуковала кукушка» [81, с. 265]. Кукушка в тексте символизирует начало значительных событий.

Важной в эмблематической топике рассказа является эмблема огня (или «огонь»): «Из дверей кузницы время от времени полыхало огнем, искры вырывались и через разобранную в одном месте крышу. Раньше огненных кузниц я никогда не видел, и поэтому встал как вкопанный» [81, с. 278].

Авторский импульс реализуется в таких символах как огненные капли тумана, костры, каштановые волосы, красная кофта в белый горошек, красный пропеллер, красная ладонь. Так, цветовая схема выражает через значение красного цвета силу, власть имени. Герой окружён в тексте красным цветовым фоном. Это вещи, предметы, элементы тела людей и т.д. Ему помогает сила имени. Влекущая сила имени в рассказе – это также едва различимые, ничего не весящие капли туманного огня. Эмблема «огненных капель» зовёт мальчика во взрослую жизнь, которая стоит перед ним пока ещё как густая, непроглядная стена. Помимо различных ассоциаций, имя героя в тексте звучит различными голосами: «Борислав! Бо! Домой! Слабым эхом откликаются плавни над глинисто-мутной Кошевой. Причём откликаются сразу двумя голосами: мелодичным маминым и голосом учительницы физкультуры, тоже приятным, но теперь почему-то резковатым, свистящим» [81, с. 278]. Голоса позволяют услышать красоту имени, его отзвуки и смысловые оттенки. Так, первая часть рассказа – это испытание не только мальчика, но и его имени. Тому, как «сила имени» способна оберегать и защищать мальчика. Случайное приключение Борислава, эмблематичные эпизоды-встречи у цыган, отсекают его детские страхи.

При возвращении домой герой оказывается в точке онтологического минимума, с которой начнётся новый виток его жизни. Здесь же подробное описание получает сказочный спутник имени «Похвистень»: «Увидеть вихрь и в нём – Похвистня! Об этом самом Похвистне совсем недавно рассказывала, делая глаза злыми и узкими, старуха Чеслава» [81, с. 278]. Воображаемые мальчиком персонажи встречаются в славянской мифологии. «Похвистень – это старший ветер, считается богом бури. Сын или внук Стрибога. Бог северного ветра.

Ховала – мощный ведический образ, которого древнеславянская традиция воплотила в виде высокого и седого старика, предвечно блуждающего по земному миру. Отличительная особенность этого «дедушки» – ясные и светлые, будто бы пылающие очи и лёгкая льняная одежда, в которой он ходит даже в самые лютые морозы. Некоторые источники утверждают, что вокруг головы Ховалы на невидимом обруче располагаются двенадцать огненных глаз, на самом же теле этих «глаз» шестнадцать, по числу славянских Чертогов»

Эффекты природного окружения имени, его образной сущности очень тонко прослеживаются во всём тексте. Каждое воспоминание мальчика в рассказе, так или иначе дополняет ассоциативный ряд, связанный с именем и его проявлениями. Вспомним, что смыслопорождающим и текстообразующим элементом в тексте является появление кукушки. Сначала как отправной точки, после которой происходят неожиданные события и взросление Борислава. И второй раз в середине рассказа, когда мама и сын идут мимо явора. Образ кукушки отсылает к тайнам бытия, страшит и тревожит: «Мне показалось: мама думает – кукушка, прокуковав пару раз, смолкнет. Но та куковала и куковала, и я видел мамину, постепенно разглаживающую морщины, радость, слышал, как она, что-то быстро и сбивчиво про себя шепчет» [81, с. 282]. Трогательно единение мальчика с чувствами и переживаниями мамы. Он по-детски, но уже осознает материнскую тревогу за жизнь своего ребёнка. Помимо этого, осмысляет все бытовые нюансы их жизни, становится способным примириться с, казалось бы, несправедливым, но чем-то всё же оправданным ходом вещей: «И я хорошо знаю: мама ни о чём его не попросит. Как раз потому, чтобы он сам не «попросил» нас с квартиры... И мама будет и дальше слушать тупо кукующую кукушку, и трепетать при виде голого, поражающего скрипучестью явора...» [81, с. 282]. Здесь проявляется глубокое умозрение героя, способность ребёнка не просто простить весь мир, но простить через понимание, осознание, что так заведено и так должно быть, по какому-то природному закону. Высота смирения перед беспомощностью матери и неконфликтное восприятие её страхов и бездействия. По сути, прощение всего бытия.

Ещё один значимый эпизод текста – поход Борислава с мамой к сыну священника: «Она просто хочет показать меня священнику. Может, пожаловаться на то, что я воображаю всякую нечисть, вроде Похвистня и Ховалы» [81, с. 282]. Поход к священнику на онтологическом уровне – встреча в тексте языческой силы имени и христианских традиций.

Своеобразным двойником Борислава является сын священника, старшеклассник по имени Ника. При первой встрече с ним в рассказе даётся его описание: «Он словно только нас и ждал. Радость прямо-таки распирала его. Я даже

опешил: чему это он так радуется? Наверное, своему девчачьему имени, наконец догадался я» [81, с. 283]. Герой понимает, что имя Ника не может защитить мальчика. Сразу же автор показывает многовариантность имени этого мальчика, отец зовёт его Ники: «Это по мою душу! – ещё радостней, ещё дружелюбней откликается Ника (или всё-таки – Ники?) и ведёт нас по каменным, сильно выщербленным плитам в дом» [81, с. 283]. Отметим, что Ника светится радостью. Он ничего не чувствует, ни тревоги, ни слабой ассоциативной и смысловой стороны своего имени. Слово «священник» по своему звучанию напоминает имя «Ника», «Ник». Оно содержит в себе это имя, но не даёт ему силы. Двойственность в имени сына священника (Ника, Ник) позволяет сделать вывод о разной энергийной наполненности каждой формы имени. Ника имя более женственное и слабое по глубокой ассоциативной цепочке. Это мы увидим в конце рассказа.

Судьба сына священника оказывается изломанной, ненадёжной, как и его имя. Об этом герой узнает спустя много лет. Внешность Ники передаёт остатки бывшего веселья, но: «Ника (или всё-таки Ники?) был мной опознан сразу! Был он уже не так радостен. Но остатки того давнего сияния, того подросткового веселья ещё читались на его лице» [81, с. 285]. Как мы узнаем из разговора двух официанток, Ника отказался от женщин: «Родственники ума не приложат, как его из этой гей-компании вытащить! А всё Вирсавия... Змея... Это она своим коварством, своей подлостью его от женщин отвадила. Ники, Ники... Ему ведь было дано царское имя!.. А он... он... – никак не могла успокоиться старшая» [81, с. 285].

Только Борислав понимает тайную пружину в судьбе Ники: «Потому что понял: виновата не какая-то там Вирсавия. Виновато ввевшееся в человека и постепенно изменившее всё его естество – имя! Ничего подобного не случилось бы, продолжай этот седоватый прямой гитарист, казалось, и сам позванивающий, как струна, зваться Николаем, или Николой, или даже, на худой конец, Коляном» [81, с. 287]. Так, имя, данное человеку, становится со временем с ним единым целым, во всех смыслах этого слова.

Наиболее выразителен здесь момент разговора о крещении и данном при крещении имени: «Борисом крестили? – поднимает на маму ястребиные, но в этот

момент кроткие и ничуть не страшные глаза священник» [81, с. 284]. Герой оказывается пока не крещённым. Христианские святые Борис и Глеб задают имени определённый смысл: «Пока Бог терпит – так проходит. А перестанет терпеть – так сразу и окрестите. Борисом? Да? Борис и Глеб сеют хлеб – засмеялся он» [81, с. 284]. Священник говорит о смене формы имени очень просто. Но герою это не нравится. Он хорошо знает, чем грозит смена имени и, возможно, пока ещё к ней не готов: «Я Борислав. – Губы мои гадко кривятся, глаза застилает пекучая влага» [81, с. 284]. Ономастика Б. Евсеева онтологична и материализуется в «силе имён», их жизненной тайне: «Самая скрытная на свете сила – сила имён! Имя – единственное, что остаётся от человека в мире. Плотное, звуковое, физическое имя, оно, как маленький огненный столп, облегает тебя! Оно летит по низкому небу и не сгорает! Вложи всего себя в это имя. Как до тебя в него вложили неведомый тебе смысл» [81, с. 285].

Появление символа огненного столпа не случайно. Во-первых, это тот же огонь, хранящий силу имён. Во-вторых, прочитывается аллюзия к П. Флоренскому и его книгам «У водоразделов мысли», «Имена», где высшим статусом среди слов обладают личные имена. Имя здесь предстаёт столпом любого художественного образа: «Кто вникал, как зачинаются и рождаются художественные образы и каково внутреннее отношение к ним художника, тому ясно, что объявить имена случайными кличками, а не средоточными ядрами самих образов – все равно, что обвинить в субъективности и случайности всю словесность как таковую, по самому роду ее» [197, с. 57].

Ещё одним ярким и, пожалуй, самым важным эпизодом на пути взросления Борислава становится полёт с цыганом Архипкой на самодельном самолёте. Действие происходит на конной ярмарке. Воспоминания детства вспыхивают в сознании героя отрывочно. Здесь и мама, которая, помимо лошадей, любит самолёты и взгляд её обращён к небу. И снова здесь появляются цыгане. Учитель Архипка приносит, сделанный им «ероплан». За два месяца имя производит с ним также некоторые изменения: «Архипка – я это увидел сразу – за прошедшие два месяца тоже сильно изменился. Он стал ещё более резким и дёрганным. Но теперь эту резкость и дёрганость скрывал» [81, с. 289]. Но он также продолжает стремиться к

полёту и приносит с собой свет, который видит мальчик: «Мама продолжала разговаривать с завучем Обидиной. Она словно не видела бесподобного сияния и света, которые вдруг разлились над конно-спортивной ярмаркой, над окраиной города, над Турецкими, уже всюду зеленеющими, Валами» [81, с. 291]. На уровне онтологических символов становится понятно, почему имя Борислав привлекло цыган. Даже сам аэроплан покрашен в красный цвет, который символизирует силу имени и объединяет многие эпизоды в тексте: «Чуть в отдалении от ярмарки, на высоком песчаном горбе стоял крохотный, крашенный в грязноватую зелень, самолёт с красным пропеллером» [81, с. 292]. Самолёт пёстрый, влекущий к жизни, свободному взгляду на мир: «Через минуту мы были в цыганском, выкрашенном, как на продажу, «еропалне»! [81, с. 293].

Мир, действительно, с высоты представляется совсем иным: «Кое-как втиснулись мы в кабину самолёта с неработающим мотором и увидели внизу другой, не похожий на тот, который только что покинули, мир [81, с. 293]. Однако мальчик осознает смехотворность полёта, его запретность, иллюзорность, но в то же время и значимость в детском мире. Поскольку он прикоснулся к чему-то пока ещё неведомому для других ребят: «Дети кричали что-то злое и грозили нам кулаками. Они не радовались полёту, а словно бы собирались нас за этот полёт резать и рвать на части» [81, с. 295].

Огненный столп имени, его огненная сила видится Бориславу в повторяющихся видениях: «В тот день не было гроз и молний, но мне виделся искрящийся мелко огонь, переносимый от спаленного винограда к мелким притокам Днепра княгиней Ховалой. В тот день, покорившись силе своего имени, я видел обёрнутым назад зрением всё, что в песках происходило раньше. Но тут же виденное забывал» [81, с. 295]. Действительность – необычная, неправильная, незнакомая – противостоит обычной жизни. И она явлена в тексте посредством имён. Но ощутить её может не каждый. Герой знает суть своего имени: «Борислав» – оболочка слова. «Борислав» – плоть жизни и ветра. «Борислав» – имя и эхо. Яблоко. Свет. Звезда. Тайна имени снова и снова тревожит меня» [81, с. 297].

По мнению Б. Евсеева, существуют тайные имена, существует их не менее тайная жизнь и вытекающая из этой жизни судьба человека. Своё имя герой отождествляет с образами, которые оно вызывает: «Поэтому – стоит произнести «Борислав» («Бо» – раскачка, «ри» – отсчёт, «слав!» – полетел!) – и выковывается крепкая цепочка образов. Сперва тех, что встречались мне в жизни, а потом тех, которых не было, но которые представляются более плотными и осязаемыми, чем сама жизнь [81, с. 297].

Таким образом, имя становится важнее обыденной жизни, приобретает свои контуры: «Я чувствую: во мне расширяется и крепнет имя. Оно выравнивает хребет, наливает силой пальцы, убирает ломовую боль из суставов. Впереди вместо старости – новая жизнь. Жизнь имён и примыкающих к ним слов, жизнь, где я ничего не трачу даром, никого не боюсь, никого не теряю. Сладко. Весело. Конец? [81, с. 297]. В жизни имени полёт оборачивается новыми впечатлениями, само имя становится «лётным». В жизни реальной погибает учитель Архипка, у которого не реализовалась сильная, «летучая» сторона имени. Это, кстати, тоже позже поймет сам Борислав: «Вспоминаю я и погибшего в полёте Архипку и всё больше уверяюсь: он сам, своим дурацким Авиахимом, вычертил свою раннюю гибель» [81, с. 299]. Соблазн красивого имени привел цыгана Архипку к смерти.

В прозе Б. Евсеева имена героев чаще диктуются общим замыслом, а не своеволием автора: «Во многих своих вещах я совершенно точно чувствовал: имя героя должно быть только таким (скажем, Василий Нелепин из «Отречённых гимнов», или Володя Человеев из «Офирского скворца»). Имя – не только звук, но и смысловое предчувствие судьбы героя. Судьба Ивана не сходна с судьбой Артура (в русской прозе). Что-либо именуя (человека, дерево, зверя), мы, по сути, проявляем духовную сущность именуемого явления. Для меня, именование в художественном произведении – высшая радость. Ну, и наконец, повторю за П. Флоренским: «Имя – новый высший род слова». Имя глубоко и неисчерпаемо! Любое имя – уже рассказ, или целый роман (Анна Каренина, Спекторский, Иван у В. Богомолова и мн.др.)» [Из личной переписки с автором].

На протяжении всего рассказа имена тревожат, соблазняют, защищают, манят, указывают, таят. В конце рассказа автор снова взывает к «силе имён», косвенно обращается к ней: «Тихая, тайная жизнь имён. Ничего я о ней не знаю. Знаю одно: назовись и живи! А нет духу назваться самому – живи, как назвали» [81, с. 302]. Называя себя другим именем – человек берёт на себя то, чего до конца понять не может.

При возвращении в Москву снова герой сталкивается с тем, что имя тащит за собой цепочку ассоциаций и событий: «Но стоило здесь, в Москве, на околометрошном рыночном пятачке произнести одними губами имя «Варул», как тут же за мной увязалась цыганка с голубым попугаем, укутанным в тряпье [81, с. 302].

Завершают рассказ трогательные воспоминания о маме: «И в этом синем, обжигающем губы, рвущем кишки и печень вихре – лечу уже не я. Летит ушедшая год назад мама. И покрикивает резко, и поправляет на лице лётчицкие военные очки, и, перетянув велосипедными ремешками штанины на щиколотках, постепенно становится прозрачней, светлей... Пока вместе со снежно-славянским, долетевшим и сюда вихрем не исчезает, не уходит в чудовищно-прекрасный, не ухватываемый умом вырей» [81, с. 302]. «И за это время, пока она вместе с посвистом-Похвистом уходит в небытие, я сознаю: имя Борислав, первые семь-восемь лет жизни и мама научили меня чему-то тайному, вечному, тому, чего не учитывает каменное и пустынное, любимое мной до боли, но часто глухо молчащее христианство! Не будь этих семи-восьми лет, я не узнал бы тайно живущего в нас языческого духа рек, садов, дождей, снегов [81, с. 302]. Духовная возвышенность, легкость мыслеобразов Б. Евсеева в данном тексте проходит по границе между язычеством и христианством.

Детство и взросление, сказка и жизнь, язычество и христианство, это некие этапы, которые преодолевает герой: «Христианство – вечность, – думается сладко. – А славянское язычество? Да это ж сказка перед входом в ту самую вечность. Сказка рассеется – вечность останется. Но вспоминать мы будем не вечность – сказку!» [81, с. 303].

Таким образом, ономастическое исследование рассказа Б. Евсеева «Борислав» позволяет говорить об особой онтологической составляющей процесса именованья в

прозе автора. Имена собственные, их внешняя, а особенно внутренняя сторона несут значительную онтологическую нагрузку. В тексте имена (Авиахим, Борислав, Ника) контекстуально объединяются и взаимодействуют в пределах единой темы «силы имени» и темы полёта. Ономастическая система Б. Евсеева – это, прежде всего, пространство «силового» поля соответственных имен.

2.2.10. Поэтика двойничества

С точки зрения онтологической поэтологии вещи и вещества наравне с людьми становятся героями текста: проявляется то, что можно назвать «эмблематическим сюжетом» или «онтологической схемой» произведения. Человек и мир уравниваются друг с другом через общее для них свойство существования и вещественности. «Онтологически герой и заменяющий его предмет-иноформа настолько близки и взаимосвязаны, что двойник может проходить испытание, судьба героя может зависеть от двойника» [114, с. 36].

В прозе Б. Евсеева в ряде ситуаций онтологический вопрос о судьбе персонажа переносится на музыкальный инструмент, который исполняет роль двойника. Подобная онтологическая взаимозамена человека и вещи происходит в романе «Евстигней». Эта смысловая линия реализует тему «предопределённости судьбы героя инструментом», их мистической связи: Фомина со скрипкой, Алымушки с арфой.

Так, устройство арфы на ассоциативном уровне соотносится с характером Алымушки. Интересно, что в данном случае двойником является человек по отношению к предмету. Чем лучше Алымушка играет на арфе, тем ближе они становятся друг другу, тем большее влияние оказывает инструмент на человека.

Важно учесть тот факт, что онтологическая поэтика тяготеет к буквальному прочтению символов, поэтому взаимовлияние героя и инструмента происходит именно на уровне вещественности, конструкции вещи, строения деталей. Также имеет значение способ расположения инструмента в пространстве: «Арфу приятно было выставлять поперёд себя: подобно военному оружию. Или употреблять совсем

противоположно: для сокрытия мыслей и чувств» [56, с. 82]. Таким образом, установление арфы перед собой во время игры является удобным способом утаивания чувств. В дальнейшем мы увидим, что этот смысл, так или иначе, в ходе повествования раскрывает себя.

Инструмент является иноформой души: «Арфа была как раскрытая настезь (всеми струнами наружу) душа» [56, с. 82].

Образ души появляется не случайно. «Открытую душу» инструмента Алымущка выставляет напоказ и заменяет ею собственную, так происходит онтологическая замена: «Музыкальная игра делала Алымущку весьма расчётливой, — по числу струн арфы, — делала (подобно этому музыкальному инструменту) вроде открытой для окружающих, а на самом деле весьма и весьма скрытной» [56, с. 82].

Сокрытие настоящих чувств было очень удобно при дворе, но имело для судьбы героини печальные последствия. Алымущка со временем сама превращается в «живой инструмент». В тексте она упоминается только в сочетании с арфой и к концу романа именуется как «арфистка». Таким образом, подлинные волнения её души остаются непроявленными, а на первый план выступают «заданность», «отговорки и враньё», подсказанные устройством инструмента. Символически внутренний мир героини обозначен как круг: «Здесь круг замыкался, и всё возвращалось к началу» [56, с. 82].

Попытка выйти из круга происходит всего один раз, когда Алымущка решается написать историю своей жизни «для утверждения собственной правды, до времени крепко таимой» [56, с. 511]. Но устройство души по образцу строения арфы не позволяет ей этого сделать. Поэтому одним из главных смыслов, вытекающих из подобного «двойничества», является тема несчастливой любви. Онтологическая трансформация «человек—инструмент» ставит в прямую зависимость механику любви от механики игры, в результате чего Алымущка уподобляется арфе на всех уровнях: «Арфа делала любящей бегло, наскоро. И любимых своих при том цепко, до крику — как ту струну изогнутым пальцем — щиплющей» [56, с. 82].

В этой связи арфа становилась для Алымушки вместилищем и отображением окружающей действительности и наделялась полномочиями определения судьбы: «И тогда уж арфа не только представлялась юной смолянке отображением жизни земной, но и навевала серебристо-летучим звуком образы жизни иной!» [56, с. 82].

Иначе отслеживаемый нами «исходный смысл» реализует себя в тематической связке «Фомин—скрипка». Судьба непризнанного музыкального гения полна странных и загадочных встреч и происшествий. В онтологическом ключе мистичность скрипки, скрытая в инструменте энергия материализуется в судьбе Фомина посредством ряда иноформ. Это и преследование музыканта иезуитами, и загадочный миф об «Орфее и Эвридике», и странные ночные видения.

В ассоциативный ряд инструмента входят гендерные образы-сравнения: «Сама же скрипка — ежели стоймя её поставить — походила на карлицу-арапку, замеченную минувшим летом в саду на прогулке» [56, с. 54] и аллюзии к переменчивости женской природы: «Те же проделки: визги и подхихкиванья, а после — слёзы, а после — плач» [56, с. 54].

Важно отметить, что двойственная архаическая модель «слёзы — плач» играет в прозе Евсеева значимую роль, поскольку от выбора возможности в пределах этой многовариантной системы зависит дальнейшее развитие событий. В данном случае речь идёт о сложности звучания, прихотливости скрипки, что явно скажется в ходе повествования на судьбе Фомина, и наиболее отчётливо в любовной линии. Общение Фомина со скрипкой осуществляется на общем языке телесности.

Совместимость-несовместимость звучания инструментов-«иноформ» является онтологическим знаком несостоявшихся отношений героев: «Мистика скрипки и обыденность арфы? Свобода скрипичная и заданность арфовая? Никогда!» [56, с. 559].

Интересным видится тот факт, что автор допускает возможность гармонии двух сердец, но отсутствие гармонии музыкальной оказывается важнее.

Исходный онтологический подтекст отношений реализуется и «овеществляется» в жизни Фомина и жизни Алымушки особым образом. Свобода в музыкальном сочинительстве Фомина, нежелание подчиняться кому бы то ни было,

смелая переделка текста матушки Екатерины не могли найти созвучия с подчинением Алымушки чужой воле. И хотя внутренний смысл событий Фоминым интуитивно осознаётся, скрипка, наряду с клавесином, остаётся главным элементом его жизни. И, таким образом, даёт направление другим её векторам. Трагичным в данной ситуации видится то, что: «Евстигнеюшка этой несоединимости музыкальных инструментов, накрепко сросшихся с судьбами людскими, признать не хотел...» [56, с. 559].

Так, смысловая линия несчастливой любви представляется неотвратимой и вполне предвосхищённой «исходным смыслом» предопределённости судьбы героя инструментом.

В «Романчике» Б. Евсеева скрипка также входит в число онтологически отмеченных предметов-двойников, реализуя свой скрытый потенциал при помощи формы, материала и приёмов скрипичной техники. Например, выступая как инструмент, она вдруг становитсяместилищем лирико-философских смыслов. В связи с этим онтологический вопрос о смысле и цели жизни героя, а также судьбы музыканта вообще переходит на уровень приёмов музыкальной техники. Выполняя «прикладные» функции, скрипка помогает герою «вскрывать» новые смыслы: «Мне надо взять с собой на кладбище скрипку, потому что в последнее время я занимаюсь на ней опосредованно. То есть, не вынимая из футляра. А только мысленно располагая скрипку в пространстве, в соответствии с линиями моего внутреннего слуха» [87, с. 35]. Так, иноформой инструмента в тексте выступает расположение скрипки в пространстве, мысленное представление, без прямого вещественного контакта.

О «приёмах скрипичной техники» как одной из эмблем в «Романчике» мы уже говорили. В данном аспекте нас, прежде всего, интересует способность инструмента проявлять особый «онтологический» слой текста, его способность выступать в качестве двойника. В данном тексте наиболее очевидная замена — это переход материала для изготовления скрипки в живое тело, и наоборот. Герой играет в воображении с веществом, уравнивая его по возможности существования с реальной

девушкой: «О-Ё-Ёй! Девушка-скрипка! То есть девушка, часто переходившая в моих мыслях из состояния деревянного в состояние чутко-телесное» [87, с. 46].

Примечательно то, что родство и онтологическая подмена, пусть и воображаемая, происходят также по аналогии с устройством инструмента. Автор проводит подробный сравнительный анализ живого и «деревянного» тела, во многом отождествляя их: «Голова скрипки — это, конечно же, голова женщины: крупно завитая, сумасбродная; колки скрипичные — чёрные, тугие кудряшки; шейка скрипки — тут было ясно без слов» [87, с. 45]. По ходу повествования «женщина-скрипка» то уступает место реальной девушке, то совмещает в себе различные характеристики: «А, по-моему, ты как раз деревянная женщина и есть. Вот я беру скрипичную шейку и прикладываю к твоей. Прямо не отличишь. Из одного куска» [87, с. 100].

На наш взгляд, «онтологическая схема» произведения вводит в текст ряд ассоциаций, связанных с «деревом», «изготовлением тела», неким подобием формы инструмента и внешнего облика женщины.

Однако функцию онтологической замены в тексте могут выполнять не только «уполномоченные» персонажами тела, но и части тела. Так, исходный смысл «сопротивления смерти и жажды жизни» в некоторых рассказах проявляют части тела. Например, рот становится персонажем, заместителем всего живого тела в одноимённом рассказе: «Рот её шевелился, рот жил своей, отдельной от неё жизнью» [50, с. 97]. Впервые в рассказе рот появляется в тексте в связи с пением: «Чему-то безумно радующийся, чуть дёргающий верхней пораненной губкой рот: вмиг увиденный, широко наплывающий, несоразмерно большой, кровавый, красный» [50, с. 83]. Красный цвет актуализирует витальные смыслы телесного образа.

Важно заметить, что «телесность» в данном случае не связана с эротикой, речь идет, прежде всего, об энергии жизни. Рот отстраняет на дальний план смыслы из области «материально-телесного низа» и выдвигает на первое место тему стремления к жизни, бытийности. Это подчёркивает и сам автор в тексте: «Рот, как орган речи и любви её совсем не интересовал. Рот, как инструмент пения — волновал её бесконечно» [50, с. 84]. И особенно в атмосфере войны, так как пение дарит иллюзию

спасения и свободы: «Пение вещей толкало вперёд, вверх! Пронестись над пропастью жизни, перешагнуть её на волне звука! Перешагнуть, перелететь, уцелеть!» [50, с. 87].

В ходе повествования рот принимает на себя дополнительные значения. Монах, которому героиня жалуется на то, что рот мешает ей спокойно жить, видит в этом не случайность, а Божий замысел: «Какой тебе рот нужен, такой и дан. Может, и пострадаешь из-за него» [50, с. 84]. Таким образом, рот становится не только символом жизни, но и страдания.

Состояние героини также передаётся через описание образа-символа рта. В минуты душевного перелома и потрясений «рот кривила судорога». Во время обморока: «Рот — разодрало вкось, рот пополз в сторону, вбок, мир опрокинулся и так, — опрокинутый остриями гор вниз, — перед глазами и поплыл» [50, с. 92]. Рот заключает в себе все жизненные силы. Лишившись возможности петь, героиня не может даже молиться, поскольку пение и есть для неё молитва.

Рот, как и пальцы в романе «Евстигней», способен жить самостоятельной жизнью, поскольку онтологическая проблема существования полностью принадлежит ему: «А вот, ежели Господь призовет нас к себе? Сейчас же! Всех и сразу? Он кого же увидит? Рты, одни рты!» [50, с. 97]. Это возможно помыслить, потому что рот перетягивает на себя не только всю жизнь человека, но и надежду на спасение: «И нет кроме рта у человека ничего: ни духа, ни тела» [50, с. 97].

Рот в тексте — символический заместитель живого тела, претендующий на более полное замещение. Как пишет А. Большакова, данный символ в тексте также «реализует свою „оборотную“ сторону (разрушительную, всепоглощающую функцию — ведь это и символ жадности, не только дыхания жизни)» [50, с. 19].

В итоге рот приравнивается автором к бессмертному духу: «Дух был твёрд. Дух был — рот» [50, с. 100]. Итак, исходный смысл «жажды жизни и сопротивления смерти», материализовавшись в конкретном образе-символе, побеждает неизбежный распад существования: «Рот её чуть дёрнулся: всё начиналось заново, смерти не было» [50, с. 100]. Таким образом, мы видим, что в данном рассказе рот проецирует

на себя все функции живого тела и решает онтологическую проблему его бытийной конечности.

«Онтология вещества» (термин Л. Карасёва) в прозе Б. Евсеева проявляется в особом строе образности. В развалах и проёмах распавшегося мира — как независимые от любых связей феномены — возникают «странные вещи века»: прорезающий притихшую столицу своим бешеным бегом баран — неудавшаяся жертва кавказцев (рассказ «Баран») — словно бы «живущий своей, отдельной от неё жизнью», рот гениальной певицы («Рот был как человек, как мужчина, как нечто мужское на женском теле...») — рассказ «Рот»); сошедший с ума петух, нападающий на бедолаг-инсулинников в провинциальной психушке (повесть «Юрод»).

В данной главе нами предпринята попытка выхода к персональной онтопоэтике Б. Евсеева. Этот метод онтологического анализа позволяет увидеть в персональной онтопоэтике Б. Евсеева основные смыслы новейшего реализма писателя, выявить эмблемы его прозы, исходные смыслы, такие как, «дневные огни», «пламенеющий воздух», «приёмы скрипичной техники», «инфразвук» и др. При помощи метода онтологического анализа мы обозначили основные смыслы онтологического (новейшего) реализма Б. Евсеева, выявили эмблемы его прозы, исходные смыслы.

2.2.11. Диалог эмблем

Анализ эмблематического набора в прозе Б. Евсеева, а также исследование его трансформации в текстовом пространстве приводит к пониманию онтологического «дна» текста. Не ограничиваясь выявлением взаимодействия эмблем в пределах одного текста автора, обратимся к рассмотрению образно-символического воплощения оных в процессе динамики, от текста к тексту.

Рассмотрим наиболее «живые» и часто встречающиеся эмблемы писателя. Символически их можно отнести к определённому виду. Это эмблемы-вещи, эмблемы-фразы, философские и музыкальные эмблемы.

Эмблематическими фразами насыщена практически вся проза Б.Евсеева, для их определения достаточно нескольких прочтений, многочисленные «живые» участки текста говорят сами за себя.

Так, эмблематична идея автора о «ежеминутном обновлении истории», где важно не только замечать динамику развития событий, но и постараться запечатлеть её в слове. Слово для автора — это крепёжный материал действительности. По Б. Евсееву, каждое мгновение должно быть наименовано, тогда мы сможем не просто существовать, но держать творческий ответ перед Богом, а также выразить таким образом «сопереживание уходящей действительности».

В существенной степени резонируют онтопоэтике такие мысли автора, как «импровизация жизни», «исправление судьбы». В романе «Евстигней» Б. Евсеева композитор Евстигней Фомин неоднократно задаётся вопросом о возможности «переиначить» жизнь, исправить её как главную тему музыкального произведения. Происходит это благодаря процессу воображения: «В сочинениях свободных, сочинениях небывалых мнилось ему избавление от воспитательного зажима, от жизненных неудобств, тягот. «Даже и дальнейшая — по выходе из Академии — жизнь вдруг стала казаться ему громкой, славной. Представлялось долго-сладкое той жизни течение и не стремительный её исход: исход, сочинившийся сам собою, да так, чтобы с него, с того исходу, жизнь началась заново!» [56, с. 57].

Соединение в одну линию событий прошлого, настоящего и воображаемого будущего символично выражено эмблемой «представления жизни». Спасением для Евстигнея видится разгадка тайной ипостаси своей судьбы: «По временам Евстигнею казалось: судьба его — некий знак. Загадочный знак, таинственный, кому-то неизвестному для выправленья пути предназначенный!» [56, с. 411]. Но в реальности жизнь везде и всегда протекает как импровизация, поэтому её изменение возможно лишь в рамках предначертанного.

Нередко герои писателя пытаются «предвидеть» или «предслышать» свою дальнейшую судьбу. Главная героиня романа «Евстигней» Алымушка заглядывает в будущее с помощью арфы: «А жизнь впереди, по всем прикидкам, предстояла нешуточная. Правда, заглядывая посредством игры на арфе в собственное будущее,

иногда (после первых же щипков) Алымуска мертвела от страха и хватала побелевшими губами питерский воздух, как оглушённая рыба» [56, с. 98].

Важно отметить, что угадывание и распознавание штрихов наступающей жизни остаётся многовариантным. Может, поэтому подавляющее большинство персонажей автора испытывают некую «медиумальную тревогу». Тревога выступает в тексте как символ думающего человека, показатель его духовной тонкости. Однако встречаются и такие герои, как олигарх Куроцап в романе «Пламенеющий воздух», не способные беспокоить себя даже малейшей тревогой, предпочитая «окаменённое нечувствие».

Итак, «медиумальная тревога», «предвиденье и предслышанье», «импровизация жизни», «исправление судьбы» — эмблемы, символизирующие попытку героев узнать и понять свою судьбу и при возможности как-то повлиять на неё.

К философским эмблемам автор обращается очень часто. Так, в романе Б. Евсеева «Пламенеющий воздух» интересна эмблема «полнота отсутствия». Героиня романа теряет руку, и в дальнейшем происходит некое достраивание её эфиром. Но, с другой стороны, этот недостаток наводит его на мысль о высшей полноте бытия, которая когда-нибудь потенциально может осуществиться в жизни каждого человека. Эмблема — физический недостаток — это напоминание и ожидание существования тонко-телесного человека. Автор проводит тайное присутствие руки параллельно с мыслью о существовании Бога, невидимого, но присутствующего.

В целом всё тайное, полузапретное, пока ещё не выраженное не просто присутствует в прозе автора, но и обретает в его творчестве актуальный, сверхсовременный смысл.

В «Романчике» значимым видится переломный момент жизни героя, когда он «после второго курса словно зашнурлся о какую-то невидимую внутреннюю преграду» [87, с. 85]. Невидимая преграда встречается и в других произведениях автора. Так, «натываются» на невидимые преграды и тела герои рассказов Б. Евсеева «Скорбящий полуночный Спас», «Узкая лента жизни», «Банджо и Сакс» и др. Сравнивая отклонение от своего подлинного пути с «внутренней невидимой

преградой», автор показывает, насколько важен выбор своей дороги, поиск своего места и предназначения. Внутреннее сопротивление выступает как знак того, что человек идёт в неправильном направлении.

Данная эмблема в прозе Б. Евсеева определяет развитие тайного, недоступного зрению хода вещей. После столкновения с таким «нечто» — в тексте это можно назвать преодолением порога — в жизни героев наступает особо значимый момент, подсознательно определяющий какой-либо выбор. Именно поэтому в рассказе «Никола Мокрый» утверждается важная роль переломного мгновения: «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...» [50, с. 16]. Итак, автор отмечает онтологический статус переходных мгновений, а также порой «невидимые», но объективно существующие причины их наступления.

Ещё одной, претерпевающей некую трансформацию, эмблемой является эмблема «дневные огни», которая так же, как и эмблема «люди-овцы», встречается в рассказе Б. Евсеева «Дневные огни» и романе «Пламенеющий воздух».

Таким образом, эмблемы, эмблематические мотивы и образы Б. Евсеева организуют каждый текст как единое целое, а также воплощаются в различных произведениях автора, устраивая его персональный мир.

ГЛАВА 3. МУЗЫКАЛЬНАЯ ОНТОПОЭТИКА ПРОЗЫ Б. ВСЕЕВА

3.1. Поэтика неочевидного в романе «Евстигней»

Онтологическая поэтика, как было отмечено нами ранее, стремится к анализу единства, целостности романа не на привычном — сюжетном — уровне, а расширяет границы до восприятия текста как «говорящего за себя» объекта. «Исходные смыслы», «эмблемы», «иноформы» (основные средства онтологической поэтики) непременно открывают непроявленный, скрытый в мыслеобразах, предметах, деталях «онтологический сюжет произведения», который репрезентирует новые, неожиданные связи между различными сценами романа. Итак, мы видим не только то, о чём роман, но и как он организован в онтологическое единство, как взаимодействуют его отдельные составляющие и т. д.

В данной главе нами будут рассмотрены эмблемы нескольких исходных смыслов романа: «мёртвое и живое», «утаивание», «трагедия-катастрофичность судьбы», «кукольность-театральность мира».

Исходный смысл эмблемы «живое и мёртвое» — это, прежде всего, ярко проявленный в тексте смысл ложной природы всего живого, взаимозамены в рамках данной системы. Так, во вступлении к роману представленные автором герои, участники театрального спектакля, выглядят то как «мёртвые люди», то как «живые куклы». К этому смыслу отсылают и детали их костюмов: «Может, слишком ладно сидят на героях предстоящего спектакля парики? Совсем уж безукоризненно подогнаны кафтаны в плечах, лифы в талиях?» [56, с. 8].

Во вступлении к роману автор изображает сцену ожидания спектакля в московском театре.

В цепочке персонажей, которую рисует автор, особо выделяются Плакальщица-Судьба, Державин, Крылов, Павел Петрович, матушка Екатерина, Бецкой, Алымушка и, конечно же, Евстигней Фомин. К неживой материи отсылают искусственные реакции некоторых героев, они приводят к онтологической замене «люди-куклы»: «Или причина в другом? И актёришки эти — никакие не актёры, а тайно вывезенные из питерского музея и современной наукой оживлённые восковые

куклы, лишь вообразившие себя в ладных костюмах живую плотью?!» [56, с. 8]. Так заканчивается вступление к роману, в котором автором обозначены основные герои, предопределено в некоторой степени их значение, а заявленная метаморфоза люди— актёры—куклы встречается на протяжении всего романа.

Первая глава романа уже содержит в своём названии аллюзию на неживую материю, тлен, причём, в тесной взаимосвязи с человеком: «Люди, чернила, прель». «Мёртвое» вещество и «гнилые» люди предстают в одном ряду. Первое предложение обозначает время, в котором происходит действие — это «мёртвый час». Аксинья приводит своего сына к капитану лейб-гвардии Измайловского полка. Капитан Козодавлев также испытывает странную дрожь: Дрожь какая-то... Так и накатывает, окающая. От гнили, што ль?» [56, с. 15]. В другой сцене романа капитан снова одержим странным ознобом: «Да питерская прель, тянущая за собой всё тот же пугающий озноб: чего ждать? И откуда?» [56, с. 18]. Так проявляются в романе черты непредсказуемости человеческой жизни. Тело капитана словно существует самостоятельно, чувствует больше, чем понимает разум. «Дрожь» встречается и в другом эмблематическом эпизоде, где появляется крест, путешествующий по водам, — эмблема трагичности судьбы Фомина: «Главным и не единожды повторяемым ночным видением было путешествие креста по водам». В конце романа эта эмблема появится снова, но уже в конкретном выражении. Важно отметить, что в описании деталей сцены присутствует «дрожь», кресты дрожат, так же как герои в предчувствии будущего. Но эта дрожь — уже передавшаяся на материал дерева. Если озноб — проводник приближающейся трагедии, то дрожь свидетельствует не о предвидении, а, скорее, о завершении всех стремлений таким единственным образом.

Семантика «гнили» переходит от капитана к предметам, он хвастается чернильным прибором: «Чернила есть и в квартире, но капитану хочется пустить нижним чином блеску в глаза: чернильный прибор в канцелярии из драгоценного камня сработан!» [56, с. 16]. Сам процесс обращения с чернилами выглядит бессмысленно, но составляет для капитана особенное значение: «Козодавлев пьёт, фыркает, встряхивает головой, встряхивается всем телом, нюхает зачем-то чернила, озабоченно встряхивает баночку с песком, дует на заветное перо» [56, с. 17].

Онтологическая нагрузка «чернил» как эквивалента грязи появится после в главе «Чернильные души».

Среди чернильно-неживого вещества неожиданно обнаруживаются подтверждающие вступление в Академию художеств образ — волоски Фомина: «Волоски живые, волоски шевелящиеся — вмиг к бумаге и прилипают!» [56, с. 21]. Так, следует отметить, что «живым» в тексте оказывается только Евстигней Фомин: он не пытается показать себя кем-то другим, не надевает маски: «У него же, у Евстигнея, внутри одни раздоры, а снаружи — нелюбезность и всеми порицаемая угрюмость» [56, с. 92]. В тексте присутствует исходный смысл «вживания» Евстигнея в «неживое» пространство. Сравнение тепла, исходящего от живого тела и каменного вещества окружающего мира, ярко отражает суть данного процесса для героя.

Тема онтологической замены «человек—кукла» наиболее полно раскрывается в главе «Аврамова песнь», где Фомин встречает на улице Разорения кукольника: «Только возможно ли мысли кукол переложить на мысли людей? Возможно ли музыку кукольную переложить на музыку людскую? Но если глянуть чуть-чуть внимательней: многие люди — не куклы ль? Так отчего бы тем людям-куклам музыку кукольную, кукольным же театром слегка искаленную, и не представить!» [56, с. 215]. Кукольник в романе оказывается монахом-иезуитом, тайно преследовавшим Фомина. Так, точки-смыслы игры театральной и реальной жизни сходятся в одном эпизоде. Здесь автор уже говорит о «жизненной сцене». В этом эпизоде присутствуют два исходных смысла «внешнего—внутреннего» и «дрожи».

Исходные смыслы «люди—куклы», «жизнь—игра» символизируют также в тексте люди-карты: «Уж больше года как здесь карты ходячие объявились. Так и говорят: мы, мол, не люди, мы карты ходячие, карты гадальные!» [56, с. 311]. Таким образом, «живые карты», предсказывая судьбу, оставшееся время жизни, катастрофы, влияют на психику человека, кроме того, угрожает смертью сам обряд гадания — зашивание в воловью шкуру.

Другой иноформой данного исходного смысла является образ ада, который прослеживается на протяжении всего романа и овеществляется в эмблемах города

Петербурга, снежных ущелий Альп, музыкальной темы мелодрамы, печального исхода жизни Княжнина, железных механизмов, «пира истуканов» и др.

Заслуживают внимания также звуки, которыми наполнен Санкт-Петербург. Город шумит как морская раковина. Может, поэтому на щеках героев — шелушение и солёная влага на губах. К метам «неживого» относится другая разновидность городского шума: «Реже стонал, как растревоженный водою погост» [56, с. 21]. Мертвенно спящим городом в романе предстаёт также Тамбов: «Тамбов встретил тишиной, мертвенным, но и сладким покоем» [56, с. 298]. Итак, город-погост, город мёртвых, город-раковина — тема, которая проходит через весь роман, обретая своё выражение в различных иноформах. Москва не случайно ассоциируется с бездной, в дальнейшем Евстигней Фомин столкнётся с ней.

Евстигней чувствует страх в пределах этого «неживого, гнилого пространства»: Попервоначально страшно ему было и боязно, но и веселье жутковатое к горлу подкатывало. Кругом белокаменные фигуры, чистота, однако ж в подвалах — плеск воды, а в отдалении — пугающий гул пустых коридоров» [56, с. 23]. Звук в тексте имеет различные начала, светлое и тёмное.

Следует отметить, что родители Фомина идут домой также сквозь «сырость и прель». Мать подвержена предчувствиям, страхам и сомнениям по поводу выбора жизненного пути для сына: «Ипат Фомич шибко скоро помер. Каково-то Евстигнеюшке придётся?» [56, с. 24]. «Мертвеет» от предчувствий и другая героиня романа — Алымущка: «Правда, заглядывая посредством игры на арфе в собственное будущее, иногда (после первых же щипков) Алымущка мертвела от страха и хватала побелевшими губами питерский воздух, как оглушённая рыба» [56, с. 83]. Свои ночные видения Алымущка скрывает от всех, как и Евстигней.

Не раз автор указывает на «мёртвость» обучения Фомина в России: «Обучение шло мертвовато, квёло» [56, с. 121]. «Мёртвость» в данном эпизоде символизирует отсутствие развития, движения. Мёртвым домом становится академия ночью: «Ночью же дом Воспитательного при Академии художеств училища становился гробоподобен, каменел во гневе, звучал бессловесною скорбной музыкой» [56, с. 40].

Так, сама Академия предстаёт в виде гроба, что предвещает нелёгкую судьбу Евстигнея.

Здесь же сокрытия чувств: «Ночного дома новый воспитанник пугался насмерть. Однако пугливость свою наружу не выставлял» [56, с. 40]. Сам процесс учения Фомина автор сравнивает с Невой и её течением. Годы обучения прошли для Фомина в строгом следовании дисциплине: «Не в пример другим воспитанникам, Есёк не поправлялся — худел. Только лицо округлилось, да пальцы окрепли, да глаза с косинкою стали лучистей» [56, с. 45].

В тексте также присутствует мотив потери речи, онемения. «Немееет» от тайной любви к Алымушке Бецкой: «Причём сего онемения замечать за собой не хотел» [56, с. 77]. Любовь «немая» — эмблема чего-то запретного, не подлежащего огласке. Таким образом, тайное здесь символизирует некоторое неподобающее поведение, искажение принятых норм: «Страсть приходилось загонять в угол, уродовать, сжимать в кулак» [56, с. 78].

Интересно также, что появление Алымушки в стенах академии происходит если не тайно, то «полузаметно». В самые важные минуты своей жизни «немееет» и Евстигней. В другой эмблематической сцене «великого представления в честь Кучук-Кайнарджийского мира» наступает всеобщее онемение: «Даже и слова никто не мог вымолвить: такое волшебство вдруг заколыхалось на водах петербургских!» [56, с. 95].

Теряет дар речи и случайно упавший в воду воспитанник академии Ивашка Кикин: «Евстигней глядел на вымокшего и онемевшего воспитанника» [56, с. 98]. Причём возврата речи не происходит: «Ивашку тормозили и охлопывали по щекам воспитанники, о чём-то вопрошали наставники, но тот, наглотавшись воды, так ни слова и не сказал. Глядеть на онемевшего Ивашку было тяжко» [56, с. 98].

Таким образом, исходная линия «мёртвое—живое», «омертвения живого» символично передаётся через кукольность, онемение. В тексте этому служат такие видения-эмблемы, как «крест на водах», «Новый Короткий Век», «немой Дом Академии», дрожь, Сизифов труд, Нева, пылающее дерево и др.

Иноформой исходного смысла «тайны» в тексте является «тайный наблюдатель», символично представленный в образе администратора. Администратор может быть понят как сам автор, творящий текст, или же, как Бог, тогда процесс спектакля придуман им заранее, даже до появления замысла автора. Так, администратор тайно следит и за героями, и за автором текста: «Сам же администратор спрятался. И теперь из-за кулис подсматривает за зрителями-недотёпами и подсмеивается над ними, глуповато водящими в полутьме сырыми от ловли неуловимого носами» [56, с. 8]. Попытка запечатлеть неуловимое свойственна большинству текстов автора.

Здесь способ почувствовать «незримое» овеществляется в запахе, который администратор добавил в воздух: «Взял, да и разбрызгал из гигантского пульверизатора какой-то шустрый администратор невиско-балтийский, ещё не до конца слежавшийся воздух. Взял, да и дал нюхнуть чего-то запретного, сладко тревожащего, только в этом полузабытом запахе и существующего! Вот запах и дурманит, вот и наркотизирует» [56, с. 8]. «Запретное» и «полузабытое» здесь являются концептами, которые вмещают тайную сторону жизни.

Итак, запах в тексте действует как воспоминание чего-то предпосланного человеку, влечёт к познанию тайн бытия. Б. Евсеев особое внимание уделяет скрытому, потаённому, не столь очевидному смыслу вещей. Здесь обычные и реальные на первый взгляд вещества и субстанции несут на себе дополнительную онтологическую нагрузку. Тема «тайной подосновы» жизни проявляется и в другой сцене романа. То, что реально творит историю, по мнению автора, скрыто от глаз, так же, как и люди, в действительности, значимые для России: «Не обязательно герою русской жизни галопировать на плацу! Греть барабанами в Гатчине! Манерничать в Кремле или в Малом Зимнем! Вполне для некоторых героев достаточно дать озвучку музыке боя, ещё лучше — музыке мысли» [56, с. 11].

«Музыка мысли» в прозе Б. Евсеева — это символ называния, озвучивания мира, придание ему нового смысла через рассказывание. В состав значимости личности, таким образом, входит не общеизвестность и первые места, а умение видеть тайные мотивы действий, событий, их понимание и преобразование. Автор

метафорически представляет жизнь как поле сражения, где подвиги не всегда овеяны славой.

«Герой русской жизни» — это совершенно иной по своей онтологической природе герой. Его геройство обыденно, оно не манифестирует себя, не выставляет на всеобщее обозрение лжедостижения. Так, Евстигней Фомин всю жизнь остаётся на заднем плане, но от этого значение его роли в истории страны никак не умаляется. К тому же, чтобы созерцать не обрывок действительности, а полную её картину, нужна определённая дистанция, которую и сохраняет судьба.

Иноформа «тайны» также раскрывается автором в музыкальном ключе в главе «Падре Мартини: точка против точки». Здесь Моцарт записывает по памяти сочинение Грегорио Аллегри «Miserere» и тем самым приоткрывает тайны бытия: «Однако маленький Моцарт взял, да и записал по слуху эту сложнейшую вещь. Извлёк тайну из инобытия» [56, с. 154]. Таким образом, Моцарт приобщается к великим тайнам: «В музыке Аллегри (так считали знатоки) зашифрованы смыслы будущих событий. А также те чувства, которые эти события могли вызвать. Зашифрован весь сгусток взаимоотношений человека со Всевышним! Может даже, зашифрована тайна мира» [56, с. 154]. Разгадывание будущего, по мнению автора, задача любого творческого дарования. Так осуществляется постижение тайны мира Моцартом через музыку. Это же средство использует для понимания сына отец Моцарта: «Однако через буквы постичь душу сына не мог. А вот через музыку, кажется, постигал» [56, с. 156]. Слова и музыка — это проводники к душе героев в тексте романа.

Тайная сторона вещей приоткрывается также в сцене, когда Моцарт-младший сдаёт экзамен: «Пришлось выручать, прикрывать, даже тайно входить в комнату, куда сопровождал экзаменуемого Исполнитель устава, и кое-что Амадеусу подсказывать» [56, с. 160].

Моцарт пребывает в пределах двух систем «небеса—бездна», «счастье—несчастье», переживая губительные для него крайности.

Смысл «тайного» и «рассказывания жизни» сходятся при описании портрета Евстигнея Фомина. Так, падре Маттеи замечает Евстигнею: «И к узнаванию скрытых

таинств мира склонен. Чувствуешь — немало, а выставить напоказ (звуком ли, словом ли) те чувствования стыдишься. К тому ж, всё новое переносишь с трудом. Хоть этим новым доверху и наполнен» [56, с. 198]. Итак, учителя Евстигнея имеют правдивое представление о «формуле характера» своего ученика. Кроме того, автор акцентирует внимание на том, что важно не только замечать подоплёку событий, незримый ход вещей, не только быть проницательным, но и уметь выражать это в каком-либо творческом порыве. Для героя — это прежде всего музыка.

Уже в начале романа заявлена известная и значимая для Евсеева эмблема — «тревога», но в тесной взаимосвязи со звуками и ожиданием. В тексте читаем: «Вместе со звуком растёт едва уловимая и вроде ни на чём не основанная тревога» [56, с. 6]. Однако смятение продолжается недолго, хаос преобразовывается в космос: «Но мало-помалу и звуки, и хаотические движенья людей выстраиваются в некий порядок» [56, с. 6]. Ещё один звук, сопутствующий этой сцене, — игра «слепого» на лире, «колёсной рыле». Но его музыка оказывается отличной от той, которую ждёт толпа, ассоциируется с подпорченным диском, поэтому музыканта прогоняют. Так, старинная музыка в лице слепого музыканта отходит к «виднеющейся неподалёку церкви». Здесь же присутствуют звуки иного рода: «гул недовольства, громок рукоплесканий» [56, с. 7].

Итак, ожидание начала представления вызывает беспокойство не только у случайных людей, но и знатных особ: «Не праздничная раслаба — ясно угадываемое беспокойство рыщет по залу. А ведь в зале не одни случайные люди, которых можно вот так, запросто раздражать, тревожить!» [56, с. 8]. Автор раскрывает смысл равного положения всех людей относительно рока, предчувствий и беспокойства. Здесь же возникают некоторые предположения об истоках тревоги. Вернувшись из Италии в Россию, Евстигней уже по-новому, сложнее, через призму своего опыта, воспринимает городские звуки.

Здесь снова слышен «тайный» образ-символ: «Стали ясней ощущаться и призвуки жизни: их свойства и смысл. Призвуки (то есть неявное, тайное) становились иногда главней звуков. Сие можно было сравнить с тротуарной присыпкой: на мостовой делалась простецкая присыпка, но под колёсами экипажей

та присыпка уже звучала как тайна» [56, с. 237]. Так, Фомин «закрепляет» звукоряд города при помощи музыки и ассоциативного ряда: «Уличный шум был исполнен смысла: и своего собственного, обиходного, и музыкального» [56, с. 238]. Таким образом, звукоряд состоит из «одномоментно» слышимой многоголосицы. На уровне онтологических подоснов это: «звук невских галер», «ржание кобыл», «церковный звон», «пьяный русский говор», «сумеречный русский распев». Одномоментное, панорамное созерцание и вслушивание меняет картину действительности, позволяет увидеть взаимосвязанные друг с другом и существенные детали.

Кроме того, тайно Евстигней сопровождает мысли речью итальянской, а затем русской: «Речь италиянская — была только аккомпанементом, сладким и беглым сопровождением тайных его мыслей. Главная же и пока ещё непередаваемая мелодия — скрывалась в речи русской!» [56, с. 183].

Онтологическая трансформация этой темы присутствует и в описании портрета учителя Евстигнея — аббата Маттеи, «выражение глубоко таимого лукавства и понимания того, чего не понимают все окружающие» [56, с. 197]. Кроме того, падре Маттеи, по слухам, выполняет тайные задания для Святого Престола.

Важность и необходимость «утаивания мыслей» подчёркивает Крылов в главе «Сочинитель в прихожей»: «Мысль свою надобно беречь, напоказ её не выставлять, не выбалтывать ни себе самому, ни первому встречному. Мысль недовершённая, а уже на всех углах высказываемая — изничтожает самоё себя» [56, с. 230]. Так, скрывает свои мысли и чувства Екатерина: «Длительная привычка к сокрытию чувств, к уплотнению времени, к повсякчасному царствованию — быстро взяла своё. Государыня императрица слезу смахнула, приосанилась, даже улыбнулась» [56, с. 245]. Не случайно автор отмечает «кукольные глаза» Екатерины и её любовь к «маскерадам»: «Отправлялась в путь и садилась в ложу — замаскированная. Для пущей скрытности использовалась, кроме одежек, чужая карета» [56, с. 249]. Алымушка утаивает чувства с помощью арфы и улыбки. Эта её «улыбка» в тексте выступает как способ сокрытия любых эмоций: «И струны души, и мысли Алымушка научилась скрывать от посторонних весьма скоро. Для чего изобрела сладко-рассеянную улыбку» [56, с. 82]. Таким образом, за театральными жестами и

словами почти все герои романа скрывают свои настоящие желания. Это, в свою очередь, объединяет исходные смыслы «тайного» и «мёртвого» в единое целое.

Тайна присутствует при описании жизни Державина: «Державин нежданно-негаданно объявился в Петербурге. При этом — ни с кем не видался, прятался даже от близких знакомых. Принимал тайно и весьма немногих» [56, с. 294]. «Затаивание» губернатора Державина, «исчезновение сонною грёзой» в тексте романа повторяется.

Эмблемой «тайны» отмечен и другой герой романа — Степан Иванович Шешковский. Об этом говорит его должность «тайного советника»: «А вот что самому по-прежнему приходилось делать, так это — думать, сличать, выискивать тайное и недосказанное» [56, с. 336].

Утаивание чувств в романе приобретает колоссальное значение в судьбах героев. Они принимают видимую и привычную манеру для того, чтобы скрыть подлинные переживания. Непосредственные, необдуманнные и открытые реакции, которые свойственны всему «живому», им чужды. Разум побеждает чувства, самоконтроль подавляет искренние порывы. Герои проживают чужую, покрытую завесой тайны жизнь.

«Иван Иванович Бецкой — русский европеец, любитель искусств и прочих художеств», как и большинство героев романа, играет свою театральную роль, не раскрывая истинных стремлений: «Хоть и оценён, хоть на виду — а словно недодали чего-то! То, о чём хотелось кричать, — приходилось прятать. То, о чём смолчал бы, — недруги напоказ выставляют!» [56, с. 25]. Так осуществляется некая подмена внешней и внутренней реальности, когда самое главное утаивается, вследствие чего жизнь идёт в неправильном, чуждом природе человека направлении. При этом тайна становится для героя трудной ношей, почти нестерпимой. Герой отмечен чрезмерным тщеславием, которое заставило его требовать у Екатерины невозможного. Бецкой просил, чтобы императрица подтвердила, что престолом обязана ему, и, разумеется, получил отказ. Таким образом, в воображении Бецкой проживает иную жизнь: «В воображении же своём он всё ясней и определённой становился отцом восхитительной Катеринхен» [56, с. 29]. В портрете Бецкого автор отмечает склонность к финансовым тратам и сильную способность к деторождению,

но также сообщает, что «впрочем — вид человека ничто. Внутренняя его механика — всё» [56, с. 29]. Иван Иванович Бецкой пытается осмыслить свою жизнь, воздух в тексте символизирует её пустоту: «На губах одна сухость, на нёбе — горьковатая плёнка времени (шестидесят уже), вокруг только книжная, так притягивающая государыню императрицу, пыль» [56, с. 31].

Так, он приходит к выводу, что мир грязен и скуп: «Но именно в такой мир — как в нечищенную лохань для умывания — помещена его собственная, драгоценно исполненная, сиятельно удавшаяся жизнь» [56, с. 31]. Сам мир в тексте реализует себя посредством иноформы контрапункта: «Как сам мир Божий — атом против атома, точка против точки — возникает под пальцами этот строгий, но и полыхающий весельем стиль» [56, с. 146]. Точка — символ основания всего нового в мире и музыке. Из точки-контрапункта рождается то, что противостоит пустоте мира. Также в романе происходит расширение земных границ через ноты: «Давно известные названия нот вдруг стали приобретать иной смысл, окрашиваться в иные цвета, разрастаться фигурно» [56, с. 163].

Мир для Бецкого — это неудачноеместилище его жизни. Смена направления жизни, проживание героем воображаемой жизни — это процессы, которые показывают её искусственный вектор.

Для того чтобы постичь тайные мотивы действий героев, хода исторических событий, автор выбирает направление — «в глубину». Направление движения в тексте — изначально заданное автором — внутрь. «Внутрь» театра проникает человек в джинсовой паре, зрители, так же в театр сквозь шторы пытается проникнуть звук: «Звук этот — лопающийся, вновь набухающий — словно капля влаги в раскалённом московском воздухе, в широкой московской бездне» [56, с. 6].

Другой «сценой», реализующей данную эмблему в тексте, является пристрастие Евстигнея к домам: «Кроме музыки Евстигнея интересовали дома». Но изучал он их не только визуально, но и при помощи мысленного проникновения внутрь: «Оглядев дома — всегда обводил их пальцем. И не токмо по контуру. А словно бы и нутро тех домов легонько на ладошке взвешивал» [56, с. 33]. В дальнейшем этот взгляд послужит иллюзорной возможностью бегства от

действительности: «И хочется бежать, а некуда. Разве — в намалёванные и развешенные по стенам училища дворцы или в промежутки меж ними?» [56, с. 34]. Такой выход в иную реальность, замещение процессом воображения реальной жизни помогает герою в некоторых моментах переносить её тяжесть. Это же направление обозначено и в конце романа, когда Евстигней Фомин вспоминает наставления падре Мартини: «Падре наставлял: в древнегреческую трагедию следует проникать изнутри, ставя себя на место либо хора, либо героя!» [56, с. 371]. Этот совет падре Евстигнею служит также ключом к разгадке смысловой конфабуляции данного романа. Поскольку огромное количество смыслорождений, происходящих случайно или намеренно, нуждаются в анализе и прояснении.

Оппозиция внешнего и внутреннего мира заявлена в сцене, когда падре Мартини смотрит на город: «Одна только мнимая изгородь, протянувшаяся от монастыря Сан-Франческо до Пьяццо Маджоре, изгородь из ловко и бережно сплетённых звуков, изгородь, называемая полифонией, — была неразрываема, крепка. А всё видимое, наоборот, мельчало, рвалось, делалось излишним» [56, с. 177].

Писатель также «изнутри» показывает свойства характера Евстигнея Фомина. В связи с этим мы выделили эмблему текста — «формула характера». Портрет Фомина на первый взгляд противоречив, но внутренне довольно гармоничен, поскольку «формула характера» музыканта мало соотносится с его внешней неприглядностью. Вспомним одно из первых описаний Евстигнея в романе: «Не слишком рослый, к тому ж ещё и сутулящийся, в каштановом растрёпанном парике — музыкант. Скорей даже — музыкантишко. Под левой подмышкой скрипка, в правом кулаке намертво зажат смычок. Цепкостью ухваток схож с капельмейстером. Блаженной задумчивостью — с выжившим из ума подателем прожектов» [56, с. 10].

Задумчивость — признак высокого и ясного ума, цепкость ухваток — признак навыков умелого ремесла и знания своего дела. Автор противопоставляет Фомина другим героям, контраст создаётся за счёт существенных черт его характера: «А вот с теми, что скрылись за кулисами, сутулящийся схож не слишком: уж он-то не опутан сетью капризов, не продёрнут томным изыском! Видно, что не трусоват, не хлипок.

Не шаркун и не говорун, не доносчик, не бузотёр! Одна беда — замкнут, угрюм» [56, с. 10].

Кроме того, писатель приобщает его к общему типу «русского человека»: «Да ведь на таких-то (не бузящих, упёртых) всегда и держалась Россия! При Чесме и Кагуле, у Рябой Могилы и под Измаилом, у Халхингола и под Сталинградом, на Зееловских высотах и близ Рокского тоннеля» [56, с. 10].

«Формула характера» в тексте — это эмблема совокупности черт Евстигнея Фомина, того комплекса, который делает личность значимой. При этом не имеет значения здоровье, жизненный потенциал героя хранится в его «несгибаемости», упорстве. В «формуле характера» Евстигнея Фомина воплотились некоторые недоступные для профессора анатомии Пекена свойства: «Здесь, в Санкт-Петербурге, охватить всё и сразу профессор не в состоянии. Уяснить русскую повадку не может. Как так? Гнутые сопля, чёрные спины — но зубы сцеплены намертво. А брови — те словно бы навсегда нахмурены. Характер делает здоровым? Характер — само здоровье и есть? Наперекор условиям существования?» [56, с. 19].

Таким образом, «русская повадка» есть понятие онтологическое, выходящее за пределы понимания анатомии.

Борис Евсеев в романе прослеживает всю «линию жизни» Евстигнея Фомина, несмотря на то, что происходит её рассыпание на отдельные фрагменты по воле роковых случайностей, внешней силы.

Тема честности и неподкупности также не раз появляется в тексте. Евстигней не поддаётся на дешёвую славу в трактире: «Однако такая слава — меж пучеглазых гусар, загулявших купцов и красноносых стряпчих — скоро Евстигнею прискучила» [56, с. 114]. Разгульная жизнь, вертеп как искушение и соблазн встречается на протяжении всей жизни героя, но его выбором становится непоказная любовь и правда. Кроме музыки Фомину видятся иные способы выйти за пределы зримой реальности. К примеру, это также «пучины древних, неотступно влекущих греческих сказок» [56, с. 129].

Конечно же, судьба героя неразрывно связана с музыкой. Эмблема «музыки петербургской» раскрыта автором в третьей главе. В гвардейских полках заведён

особый порядок: «Преображенцы — Захары. Семеновцы — красношапошные. Измайловцы — всё наперечёт белокуры. И буклей не носят» [56, с. 31]. Символически полковая жизнь представлена в виде замкнутого круга: «Так всё и текло, так всё и кружилось: без конца и без краю, спеша к завершенью, возвращаясь к началу. Выйти из круга было невозможно. Кружились десятилетиями» [56, с. 32]. Эмблема кругового движения, круговерти жизни реализована также в тексте в эмблеме «коровода»: «Сельские жители» разом взялись за руки, и завертелся неостановимый круг» [56, с. 96].

Музыка является выходом не только из круга, но также из старой жизни.

Первая встреча Евстигнея с музыкой происходит в Летнем саду. Здесь вместе с отчимом он слышит, как играют на дудках роговую музыку. Так, именно музыка уводит героя от мира, приоткрывает нечто новое: «Это ль не чудо? Жизнь тяжкая под такую музыку забывается. И наплывает, откуда ни возмись, жизнь иная: невиданная, неслыханная» [56, с. 36].

Если в «Романчике» присутствует эмблема «лёгкого кинематографа прозы» (об этом ниже), то, можно сказать, что здесь это — «лёгкий кинематограф музыки». Евстигней с закрытыми глазами слушает музыку: «Да с закрытыми глазами — оно и лучше, картины малёванные на музыку налегают, за краешки её цепляются. Жаль, быстро уходят» [56, с. 36]. Но к музыке подходят только русские слова. Так, например, французская речь не ложится на музыку: «Хочется слова французские уразуметь. А неможно! Потому как слова те ни к музыке, ни к рисунку никак не приладишь, никакого облика или хотя б начертанья в них не заметно» [56, с. 41].

Автор характеризует музыку Петра Великого, Анны Иоанновны, Елисаветы Петровны, а также Екатерины. В какой-то мере эта музыка соотносится с общей характеристикой времени правления того или иного государя. Так, музыка Петра овещается в «кашле из горла трубы». При этом: «Горло то (из меди зелёной) покрывали тончайшей поливой: расплавленным оловом. Олово застывало, искрилось блеском. Того блеску не касаясь — словно сам по себе, — выпрыгивал из горла трубы звук. Выпрыгивал комом, гулей» [56, с. 38].

Музыка Анны Иоанновны ассоциируется с тёмным началом, музыка Елисаветы — в пьяненьком и весёлом звоне, а у Екатерины — скачущая и глуховатая музыка. Музыка в правление Екатерины стала фоном.

Итак, музыка сопровождает жизнь Российской Империи. Она не только отражает видимый мир, но и стремится расширить его границы, порой даже покинуть их: «Подозревали в музыке тайный умысел, пытались отыскать хитрый — то ли фармазонский, то ли слишком уж вольный (всяк дурак как хочет, так сию музыку и понимает) смысл. Но хоть и была музыка высшим слоем Империи вполне презираема, а и весьма необходимой была» [56, с. 39]. Музыка — онтологическое средство познания мира.

Судьба Евстигнея Фомина, как и музыка, содержит тайны и неявные смыслы. В словах Евстигней также начинает отмечать тайный напев. Символична сцена в тексте, когда Евстигней в первый раз слышит скрипку, здесь автор сравнивает звук с игрой на человеческих жилах. «Жила воловья» — это также особое, часто встречаемое у автора сравнение. Здесь оно обозначает устройство скрипки: «Никакого скрыпу сей музыкальный снаряд не издавал. А вот жилы на скрипице и впрямь были: серые, воловьи, туго верченые» [56, с. 53].

Сравнение с игрой на нервах здесь не случайно, поскольку инструмент вызывает у героя противоречивые ощущения: «С той поры и на долгие годы скрыпка стала главною мукой, но и тайной усладой: поздно взялся, да ухватил крепко» [56, с. 55]. С другим оттенком смысла образ «жилы» реализуется при описании рук Фомина: «Собственные руки вызывали приязнь большую, чем лицо: красивше они, исправней! К тому ж, сами за себя говорят: как ты труждаешься, по ним видно, дар Божий в них жилками бьётся» [56, с. 59]. Таким образом, жилы — это ещё и показатель ремесла, дара, то, что на телесном уровне выражает его.

Скрипка — это инструмент жизни для Евстигнея Фомина, в нём заключены все тайны и повороты его судьбы. Кроме того, она, как кажется герою, выступает средством-звеном по направлению к счастливой жизни. Сочинительство — это эмблема преодоления смерти, творческого представления жизни в новом её обрамлении: «В сочинениях свободных, сочинениях небывалых мнилось ему

избавление от воспитательного зажима, от жизненных неудобств, тягот. Даже и дальнейшая — по выходе из Академии — жизнь вдруг стала казаться ему громкой, славной. Представлялось долго-сладкое той жизни течение и несмертельный её исход: исход, сочинившийся сам собою, да так, чтобы с него, с того исходу, жизнь началась заново» [56, с. 57].

Фомин также видит в музыке некую опору, которая является средством создания «композиции жизни», выходами за её пределы и не только. Так, в романе читаем: «Поддержки искать было не у кого. Одна музыка поддерживала!» [56, с. 257]. Более того, музыка принимает на себя значение власти, руководства жизнью Фомина и города в целом: «Музыка ведёт и властвует, и над Петербургом царит!» [56, с. 262]. «Порогом» в тексте является сцена провала оперы «Боеслаевич», которую Евстигней Фомин сочинил по приказу матушки Екатерины. Провал музыкальный символично отображает приближение реального провала в адовы бездны и ассоциируется у Фомина с «могилой». Поскольку инструмент в тексте выступает как метафизический предмет, то его характеристика оказывает влияние на судьбу музыканта, делает её непредсказуемой, таинственной, мистичной.

Но тайна в жизни Евстигнея Фомина имеет высокий смысл. Евстигней жил честно, «не умея, как некоторые иные воспитанники, тайно проказить и тихо подличать, подхалюзничать и за то быть хвалимым и отличаемым» [56, с. 64].

«Опосредованное присутствие», как и «полнота отсутствия», играет важную роль в тексте. Так, Фомин присутствует, отсутствуя, во многих местах. Падре Мартини проникает мысленно в книгохранилище: «Падре Мартини так хорошо и подробно представил себе комнату с книгами, что и нужда входить в неё отпала» [56, с. 153].

Таким образом, некоторые персонажи слишком довольствуются своими представлениями и пренебрегают реальным их воплощением. Так происходит с любовью Евстигнея Фомина в тексте: «Верней, любовь-то как раз была. Но давняя и лишь в уме представляемая, сильно мешающая любви простой, всамделишной, каковую можно во всякое время рукой ощупать, словечком приласкать» [56, с. 293]. Кроме «опосредованного присутствия» в тексте герои порой используют бегство и

отстранение: «Старое полыхнуло вновь. От сего старого следовало отстраниться. Лучше всего — бежать» [56, с. 366].

В главе «Перед Академией» впервые автор сравнивает Евстигнея Фомина с Орфеем: «Хотелось петь и сопровождать своё пение игрой на каком-либо инструменте: подобно греческому Орфею» [56, с. 56]. При этом с помощью музыкального инструмента видится возможным преодоление страха: «С таковою трубой можно куда как осмелеть, а там и вовсе бесстрашным стать» [56, с. 61]. Таким образом, тематическая связка «инструмент—судьба» присутствует на всём протяжении романа. Однако судьбы героя не облегчает: «И хоть за музыкальные успехи стали в последнее время его нахваливать, ясно как день: пока не за что. Горемычная судьбина и прежестокая!» [56, с. 92].

В «лёгком кинематографе музыки» герой ищет воли в словах, они — вектор будущих действий и просветление взгляда на жизнь. «Просматривание жизни», игра на музыкальных инструментах для героя — это способ выйти за пределы зримой реальности, поскольку «замкнутая — как в сундуке — жизнь действовала на воспитанника дурно» [56, с. 64]. Звуки же приносят ему новые мысли и воспоминания.

Многие герои романа пытаются представить свою жизнь как одну линию, во взаимосвязи с прошлым и будущим. Такое «представление жизни» для Евстигнея Фомина является особенно важным, поскольку включает в себе возможность, творческую способность исправить некие роковые моменты и онтологически пересоздать с помощью музыки, например, свою судьбу. В этом Евстигнею видится выход, освобождение от заданной схемы развития событий: внешней неприглядности героя, неудач в любви, материальных затруднений и прочее. Эмблема «просматривания жизни» взаимосвязана с её театральностью, которую всегда чувствовал Фомин: «Начав проживать будущую жизнь внутри себя, он вдруг наловчился просматривать её от начала до конца за один вечер! Как ту комическую оперу, на представлении каковой недавно побывал с однокашниками и наставниками» [56, с. 57].

«Просматривание жизни» — безусловно, онтологическое понятие, иноформа исходного смысла «времени», характеризующееся его предельным сжатием в воображении и представлении одного из многочисленных вариантов жизни в пределах предначертанной судьбы. «Подсматривание» или «подглядывание» в будущую жизнь влечёт героя постоянно: «Новое, хотя слегка и тревожило, а всё ж манило» [56, с. 65].

Просматривая жизнь своего героя как единую линию, автор уже с позиции сегодняшнего дня может отметить наиболее «сильные» и насыщенные участки, и наоборот: «Полгода в воспоминаниях о почившем учителе, в прислушиваньях к великой музыке столичного города, в недоумениях, в шатких самосильных занятиях и прошли. Ещё полгода потребовались для приспособления ко нраву нового наставника: Антона Глазиуса Сартория» [56, с. 109].

Кроме мысленного исправления судьбы герой стремится расширить и раздвинуть внутренние границы своей души.

В дальнейшем «просматривание жизни» в тексте Евстигней осуществляет, прибегая к своим музыкальным способностям: «И сейчас, слушая о себе, как о другом, пробегал собственное прошлое не умом — пальцами. Даже будущую жизнь свою всегда прослушивал и „проигрывал“ он кончиками, подушечками» [56, с. 133]. Так, исходный смысл проходит через телесное выражение. Пальцы становятся настолько главной и восприимчивой частью тела, что способны опережать и предугадывать судьбу. Это происходит при помощи ассоциативного набора, который в музыкальном ключе сопровождает каждый этап жизни: «Вдруг припомнилось начало жизни: выпрыгнули из-под чутких пальцев топот солдатских сапог, свист фухтелей, скрип вёсел. Пальцами же „увиделось“: мать и вотчим ведут его в Академию, мнёт живот немец-профессор, рядом счастливые мальцы повизгивают, а ему тяжело, а ему грустно» [56, с. 133]. Зрение переходит в пальцы... В Болонье Евстигней рассматривает влияние этого города на судьбу музыканта Максима Березовского, а также мысленно соединяет ключевые события его жизни в одну линию: «Не надо было униженно милостей выпрашивать! Прожил бы как-нибудь. А так... Стал себя иначе, растеребил. Тут же и последствия: неудачная женитьба,

скудные подачки, подозрения в шпиёнстве, нищета. Ото всего этого молодым ещё руки на себя наложил. Грех — страшный. Да только, по всему видать, в его случае — грех неизбежный» [56, с. 148]. Тема греха в тексте появляется в связи с эмблемой «исправления судьбы».

«Подстраивание» музыканта под других людей автор отмечает, как первый шаг на пути к самоубийству.

Осуществляет попытку увидеть жизнь своего ученика Амадеуса Моцарта и падре Мартини: «И всё же дар Амадеуса по временам старого францисканца пугал едва не до смерти. Чужались ему многие беды, с этим даром связанные, чужались непоправимые события, могущие произойти и в земном, и в посмертном существовании ученика» [56, с. 150]. Автор отмечает стремление к славе отца Моцарта: «Очертя голову летел он вперёд, увлекая Амадеуса то ли в небеса, то ли в бездну» [56, с. 150]. Тема трагедии овеществляется в даре Моцарта. А отец оказывается предвестником бед в жизни музыканта.

Падре Мартини после обучения Моцарта обращается к «полускрытому, негромкому» дару учеников, поскольку теперь «в них и только в них стал он ощущать соразмерность человеческой жизни и гармоничность соотношений частиц земного бытия. Бытия, навсегда очерченного в пределах своих и возможностях Господом Богом» [56, с. 151]. Падре Мартини не только замечает Божий дар, но и умеет жить, радуясь миру: «Он радовался всему: трепотне монахов, лёгкому ознобу, даже собственной немощи! Радовался, что сейчас войдёт в комнату, возьмёт в руки одну из переплетённых телячьей кожей книг» [56, с. 153].

Предвидит жизнь и судьбу Моцарта-младшего и маркиз де Конка: «Пройдёт десять или двадцать лет, и последствия раннего успеха начнут выступать из углов, начнут спрыгивать со стен — как те химеры с греческих ваз. Ваш химерический сон будет развеян» [56, с. 158]. Таким образом, предсказывание жизни Моцарта высвечивает его дар в «демоническом» аспекте. Поскольку он не заслужен трудом, а дан ему априори, то не может принести положительных результаты. Дар Моцарта обрамляют несвоевременность, негармоничная вписанность в окружающий мир, алчность отца и прочие негативные детали.

Попытку оградить юного Моцарта предпринимает и падре Мартини: «Остановите руку, мой маленький немецкий друг! Не дайте воображению увести себя за черту, обозначенную Всевышним! Учитесь — постепенно» [56, с. 160]. Именно в медленном движении к цели, сознательном ограничении, видится монаху спасительный исход для музыканта. Поспешность оставляет негативные результаты: «Экзаменационная работа Амадеуса, исполненная для *Academia fi Harmonica*, была оценена не слишком высоко. Вердикт о ней был вынесен такой: «По обстоятельствам — удовлетворительная» [56, с. 160].

Таким образом, тема судьбы героев в тексте проходит через многие этапы: импровизации, просматривания, исправления, предсказания, прояснения и окончательного решения.

Тема «импровизации жизни» материализуется в сцене, когда Фомин играет в трактире «Жёлтеньком» на органиструме. Здесь же в первый раз звучит эмблематичная для судьбы героя песня «Высоко сокол летает». Автор проводит параллель между жизнью музыканта и полётом сокола, символически завершая это сравнение в эпилоге романа. Здесь же Евстигней стремится через музыкальную игру исправить свою судьбу: «Жизнь на глазах меняла очертанья» [56, с. 114].

Мотив «птица-музыка, птица-душа» проявляется в сцене, где Фомин скрывается за занавесом кулис, после чего из мешка человека в джинсовой паре вылетает птица. Она покидает пределы зала: «Взмыв от окна вертикально вверх, потрепыхавшись меж проводов и рекламных перетяжек и лишь после этого широко расставив крылья, серо-коричневая, верней коричневато-серая, с белым горлышком птица устремилась не на окраину Москвы, не в поля, — устремилась в самое пекло, к центру!» [56, с. 12]. Итак, птица-музыка летит в Москву, то есть в бездну, спускается в «пекло», так же как потом Евстигней Фомин спускается в ад. Так, нетривиальные судьбы двух музыкантов, Моцарта и Фомина, предсказывает множество деталей в тексте.

Евстигней в тексте также ассоциирует себя с птицей: «Или — того лучше — упорхнув пташкой, жить себе в саду. Там и прокорм, там и счастье. А уж поймав счастье, влететь хоть на часок — и опять же, птицей — в барские хоромы» [56, с. 34].

Этот же мотив, птица-песня-эмблема судьбы реализована в сцене отъезда Фомина в Италию. С одной стороны, он чувствует тревогу и смятение, а с другой — отмечает положительные знаки. Такие как, например, полёт птицы: «А ещё птица сказала своим полётом нечто о его собственной жизни: высоко летать, низко пасть! Так ли? Так ли?» [56, с. 139].

Оппозиция «верха и низа» в теме птичьего полёта довольно часто встречается в прозе писателя. Это и повесть «Красный рок», и повесть-притча «Мощное падение верхового сокола...». Символично замещая душевные устремления героя, птица парит высоко в небе, поднимаясь над слишком тяжёлым бытием: «И душа, как то птичье перо — взлетает вверх смело, легко: к туманящимся европейским высотам, к сахарной итальянской музыке, к ночным оперным пряностям» [56, с. 140].

Метафору дух-птица раскрывает в тексте и францисканец Падре Мартини: «Поистине, дух дышит, где хочет: *spiritus flat ubi vult*» [56, с. 144]. К тому же он сам обладает лёгкостью и окрылённым духом: «Услаждаясь мысленным облётом любезного сердцу города, старый монах по-детски зажмурился» [56, с. 145].

Оппозиция «тяжесть—лёгкость» одна из определяющих в персональном мире Б. Евсеева. Так, в романе «Пламенеющий воздух» эта иноформа реализована иначе: в эфирном теле человека. Здесь не только душа обладает незначительным весом, но и само тело способно становиться прозрачным. Так, лёгкость телесная принимает на себя онтологическое значение лёгкости душевной, выражает её вещественно. Возникает аллюзия к посмертному облёту душой мест, наиболее значимых для человека. Падре Мартини, обладающий свободным духом, может коснуться невидимых мест: «Но самое глубокое впечатление, конечно, от невидимого. От недоступных сейчас взгляду главной площади: Пьяццо Маджоре. Она — как преддверие чистилища, а может, и самого рая!» [56, с. 145].

В главе под названием «Днём, ночью, вечером, утром» эмблематичен сон, который видит Евстигней Фомин. Он видит пылающее дерево с восковыми свечами на нём. К тому же мужик рубит топором по этому дереву. При этом раздаётся голос, который «вещает», что «куды мужик топором рубанёт — там высшей точке наводнения и быть. Выступленье воды из берегов есть знак! Сей знак потопа указывает

на вечное разрушение града Петрова! Но и на его вечное восстановление» [56, с. 48]. Сон этот оказывается не подходящим для возраста Евстигнея, слишком многозначным и страшным. В этом дневном сне «тёмная вода бурлит, разливается, лижет — где ухватит — мясо человечесьё, кости человечесьи мозжит» [56, с. 48].

Прибытие и отбытие воды — символ времени в тексте. Исходный смысл времени символично выражен в образе реки Невы: «Семь лет прошелестели подобно семи дням недели. Схлынули, как весенняя вода в Малую Невку» [56, с. 56]. Образ-символ воды в реке — отражает как внешние изменения, происходящие в мире, так и внутренние процессы в душе героя. Но больше всего символизирует холод и мрак жизни в «стыло-сыром Питер-Бурхе».

Вода является не символом очищения, но тяжести жизни: «Внизу, подо льдами, глухо стонали воды» [56, с. 92].

Кроме того, вода отражает ход времени: «Вода вырвется наружу, сойдёт и на будущий год вернётся снова. А годы — те никогда. Те без возврата канут. И этот год, год наук и мук сердечных — в положенное время уйдёт» [56, с. 93].

Вот как автор описывает Неву: «За окнами мелкой волной ходила Нева. Была она холодна, малопрозрачна, изжёлта-коричнева. Пенились на Неве едва заметные тревожные бурунчики. А хотелось — голубизны. Невиданной, мягкой!» [56, с. 121].

Крест, путешествующий по водам, — эмблема трагичности судьбы человека: «Главным и не единожды повторяемым ночным видением было путешествие креста по водам». В конце романа эта эмблема появится снова, но уже в конкретном выражении. Здесь же Евстигнею видится, как «покосившийся крест надвигался, крупнел. За ним другой, третий, четвёртый. Плыли кресты по бурливой Неве, дрожа и покачиваясь. Вдруг второй, третий, четвёртый — исчезали. Зато передний крест возносился над волной выше, круче» [56, с. 51]. В эпилоге с одноимённым названием автор возвращается к этому образу.

Передвижение креста — это явление многозначное. Важно отметить, что в описании деталей сцены присутствует «дрожь», кресты дрожат, так же как герои в предчувствии будущего. Основным крестом в тексте является крест с полураспавшимся гробом: «Гроб плыл близко к поверхности, но всё же находился

под водой. Чем ближе крест подплывал, тем ясней — до щепки, до зазубринки! — виделось: каплет с концов креста не вода, каплет дымная морозная кровь» [56, с. 51].

Полураскрытый гроб — эмблема, символизирующая не до конца ещё открытую тайну, некий выход в инобытие, кровь предвещает трагический ход событий.

Тема креста проходит и через сцену приезда Фомина в Болонью. Он видит в «сердце Болоньи» фонтан: «Однако здешний фонтан, выложенный в форме креста, поразил чужеземца сочетанием пропорций и превосходным фонтанным окружением» [56, с. 147]. Сердце города — крест, символизирующий предстоящие герою в нём испытания. Ещё одной «энергично живой» эмблемой темы времени является другое видение: «Явился одного разу Евстигнеюшке Новый Век. Курносый, как гаубица! С вылупленными глазами! С мордой юродской, перекривляканной и в прошитом золотыми нитями нерусском мундире» [56, с. 51].

Юродство в прозе Б. Евсеева — это один из путей, по которым идёт современное общество. Россия, по мнению автора, прячется в «юродивых», чтобы в определённом времени явить свою духовную силу и мощь.

Материализация времени в образе Нового Века намекает на недолгое правление Павла Петровича, а также в онтологическом двойничестве «Павел Петрович — Евстигней Фомин» указывает на загадочную и нелепую смерть музыканта.

Здесь снова появляется предсказание о городе: «Я — Короткий Век! А ты — мокредь серая. Слушать меня! Молчать, не дышать! Град Петров есть Сизифов труд! И тебе, мокрице, тем Сизифовым трудом в граде Петровом до смерти труждаться» [56, с. 51].

Сизифов труд — выражение, ясно и в то же время завуалированно предсказывает напрасное течение времени, дел и труда Евстигнея.

Кроме того, Короткий Век предвещает Евстигнею неблагоприятный исход: «Настанет мой черёд, настанет и твой. Приду я — уйдёшь ты! Слышишь? Пушки палят! Города по равнинам скачут! Море на берег выходит, и птица дерзкая в небе кружит: твоих потрохов ищет! Слышишь? Видишь? Обоняешь? А тогда, при моём

всамделишнем приближении, глаза твои станут — стекло, и нюх твой станет — вонь! Слух разорвётся на части, а частей-то и не собрать» [56, с. 52].

Итак, ожидание Евстигнеем свершения собственной судьбы во многом предсказано было видениями: «Не умея разгадать связь Сизифа с Новым Веком, ждал с той поры Евстигнеюшка и бессонных ночей, и Нового Короткого Века с тревожным трепетом. Но и с дерзким нетерпением ждал» [56, с. 53].

Любовь в тексте не приносит героям ожидаемого. Ни Алымушка, ни Евстигней Фомин, ни Бецкой не могут преодолеть все преграды. Здесь снова появляется образ реки, как символа-проводника очередной катастрофической потери: «Любовь великая, ни с чем не соизмеримая, любовь скорее всего последняя, убегала от Ивана Бецкого на дальние улицы, пряталась в погреба, скатывалась с мостов в воду и уж затем, поплавав в воде мелким сором, прилеплялась к низким болотистым берегам» [56, с. 128].

Так, тревожные видения-эмблемы «Креста на водах», «Нового Короткого Века», «немного Дома Академии», дрожи, Сизифова труда, Невы, пылающего дерева составляют варианты единого исходного смысла течения времени и трагической судьбы.

Смысл рассказывания, наименования событий, их закрепление является также одним из основных в романе. Тема наименования в главе «Имена событий. Русский Хронос» овеществляется в имени героя. Автор отмечает процесс именования как один из важнейших в жизни. В этом ряду не только имена событий, но также имена собственные и название отдельных явлений. В своём новом имени герой улавливает музыкальные мотивы: «Прозвание творило вирши. В виршах — словно кощеева игла в яйце — сидела мелодия. Чуть голосом подтянул, подпел — складывался целый мотив» [56, с. 67].

Смысл рассказывания понимает Бецкой: «Все события в Империи — и ныне происходящие, и проистекающие из лет предыдущих — должны быть в памяти потомков закреплены. Непременно! Ежели не в виде арок, ежели не на полотнах — так в музыке, ежели не в музыке — тогда на сцене» [56, с. 75].

Учитель Моцарта и Фомина, падре Мартини надеется на завершение своей книги «Storia della musica» как на завершение не только своей личной, но и всеобщей истории: „Историю“ допишут, довершат! И тогда это будет уже не только им, Джамбаттистой Мартини, сочинённая история. Это будет история музыки, о которой многие смогут с душевным умилением сказать: «Моя история» [56, с. 153].

Так, автор стремится к запечатлению «острова на воде» — символа Кучук-Кайнарджийской виктории: «Внятно чуялось: место той истории в летописях и сказаниях уже подыскивается» [56, с. 98].

В романе неудачную попытку предпринимает Евстигней Фомин, когда пытается «запечатлеть» свою любовь: «Алымушка «ненамалёванная» — постепенно отдалялась. Улыбку её, вкупе с полным значения взглядом, удавалось ловить всё реже» [56, с. 80].

Стремится к запечатлению и обрисовке жизни в романе также Иван Крылов, ему хочется действительность поместить в некую рамку: «И уже при помощи оного вставить виденное в какую-либо рамку: в рамку типографического листа, в рамку холста или, что лучше всего, в рамку (не враз поддающуюся обмеру и заселению разнообразными фигурками) сцены» [56, с. 229].

В начертании, в словах не только выражается суть жизни, но и «обретается» некая свобода. Например, Фомин ощущает свободу в самом написании букв: «Было приятно почуять волю, хотя б в пространствах меж словами, в ширине междустрочий!» [56, с. 195].

Тема «пропасти-бездны» в тексте раскрывается также при описании учения Фомина: «выходило скверно: под пальцами зияли пропасти, выросли преграды» [56, с. 109]. Проявляется она и при упоминании Петербурга, причём направление движения также важно: «Жара, казалось, шла снизу: из расплавленных недр, из адских котлов. А вот поверху, над Петербургом, стлался рваный туман, кропил землю дождик» [56, с. 337]. Жара здесь символична, как ещё одна мета ада.

Ад обволакивает и Княжнина, когда он размышляет о своей мелодраме под названием «Орфей»: «Как та каменная тарелка, земля поворачивалась боком, кренилась, едва ли не становилась на ребро. А сам он, стихотворец Княжнин,

беспомощно скользил по гладкому камню земли (словно бы в насмешку глазурированному) — в неизведанность бездн» [56, с. 347].

Кроме того, знаком бездны для Княжнина становится шум: «Княжнину, однако, сей шум представлялся не внешним, а внутренним: подземным, утробным. Хорошо бы тот шум исследовать. Но не под землю же для него спускаться? Шум внутренний и шумы петербургские — пугали Яков Борисовича смертельно» [56, с. 348].

Таким образом, страх, шум, жара, пустота — детали-образы, которые ведут в романе «под землю», в пропасть.

Кроме того, в эпизоде романа, когда Княжнину приходит письмо с угрозами от Шешковского, появляются снова прямые аллюзии к аду.

В тексте читаем: «Плутос, Плутос сей Степан Иванович! Словно бы Орфея, во ад манит! Да за какие грехи?» [56, с. 349]. Итак, в образе Орфея, которому предстоит спуститься в ад, пребывают несколько героев романа. Трагедийная и в то же время «утаённая» сторона жизни изображается автором неоднократно в контексте движения по направлению к бездне или спуска в неё. Так, умирает после пыток Княжнин, побывавший в «аду», который для него символизируют пытки телесные и моральные.

Греческая тема в романе начинается в Петербурге и продолжается в Италии. Это постаменты и скульптуры, которые предваряют греческий миф об Орфее и Эвридике.

В первый раз Евстигней Фомин вспоминает его в трагтории, которая имеет опасное расположение: «И нашёл же Петруша местечко: на другом краю города, близ обрыва, около голых скал. Дальше — поля, кривые гранатовые яблони, заросли олив, снова скалы, снова обрыв. Может, из-за тех-то обрывов — пока ждали вина и болонских колбасок — Евстигнею припомнились Высокие Альпы: склоны в снегу, ущелья, пропасть» [56, с. 167].

Падре Мартини видит, что Евстигней отличается от Моцарта характером. Его формула проявляется через голос: «Старому францисканцу нравилось то, что голос нового ученика имел широкий диапазон. Чувствовалось, голос этот не убоится ни

высот, ни бездн. А каков голос, таков и человек. Это падре Мартини вывел давно и вывел крепко» [56, с. 162]. В другой сцене автор напрямую сравнивает Фомина с голосом, который бродит возле адовой пропасти.

Сам францисканец обладает высоким онтологическим статусом в тексте: «А падре Мартини... Тот словно сам дух контрапункта: бесплотен, вездесущ, неотменяем» [56, с. 166]. Вся жизнь монаха овещается в музыкальной теме: «Он, Джамбаттиста Мартини, был темой. Ученики — её бесконечным развитием» [56, с. 177]. Жизнь монаха является образом-символом музыкального произведения. К тому же монах в тексте играет положительную роль, он умирает почти свято: «Опочил сладко, легко, дав празднику святого Петрония и развернуться, и почти что угаснуть» [56, с. 191]. Так, «радость» в ключе жизни падре Мартини становится одной из составляющих праведной жизни, благодарности и смирения.

При переезде через Альпы проявляются такие меты мифа, как «святой пёс», провалы в бездны. Сама же история про Орфея и Эвридику в романе претерпевает изменения, добавляется обновлённый смысл «греховности»: «Орфей, по словам обрусевшего, жил в горах, играл на лютне, которая когда-то давно звалась лирой. А жена Орфеева, Эвридика, — ясное дело, за грехи тяжкие — была прямёхонько от мужа уведена в ад» [56, с. 168].

Альпы становятся для Фомина деталью, которая проясняет правдивость истории: «В Альпах всё разъяснилось: Орфей не бросился вниз — съехал по снегу на спине! Отличие важное. Так-то, на спине, по снежку, примороженному, и до адовой дыры добраться можно!» [56, с. 169].

Локус пропасти ассоциируется у героя с Альпами: «Евстигнею припомнились Высокие Альпы: склоны в снегу, ущелья, пропасть» [56, с. 167]. Также здесь встречается «святой пёс» и снежные провалы, то, что отсылает к адовой бездне.

Миф развивается в главе «Композиция жизни: Езавель». Эмблема «композиция жизни» ярко характеризует значимые перемены в судьбе героя. Увидев в трактире женщину-Эвридику, он утрачивает свои прежние качества: робость, застенчивость, угрюмость. В этой связи происходит онтологическая замена героя персонажем

древнегреческого мифа: «Ежели Езавель — Эвридика, то кто тогда он сам? Не враз, а дошло: Орфеус!» [56, с. 171].

Кроме эмблемы «композиция жизни» в тексте встречается эмблема «настраивание жизни»: «Жизнь надо было (как тот разболтавшийся за лето оркестр) перенастраивать» [56, с. 332]. Но в романе этого не происходит: «Жизнь, однако, подобно оркестру не выстраивалась. Близился перелом. Рвал сердце разлад» [56, с. 334].

Траттория у скалы приобретает прямые характеристики ада, в «новом смысле», который усвоил для себя Евстигней, Езавель становится для него Эвридикой.

Евстигней слышит в речах Езавели отзвуки своего будущего, меты адовой бездны проходят лейтмотивом через её речь: «О, Ахирам, царь Библа... Ахирам, о-о-у! Твоя обитель — загробное царство. Прими же меня в этот пылающий огнём, сжигающий душу до дыр, спекающий её до угольков до чёрных мир! Мир глубочайший, неизведанный» [56, с. 172]. Таким образом, осуществляется некое приобщение Евстигнея к иному миру, его безднам. Женщина выступает одновременно соблазном и проводником к аду.

Здесь, как и в других произведениях автора, присутствует тема памяти предков и единства с ними. То есть то, что было пережито в прошлом предками, напрямую имеет отношение к героям. Так думает и Кутум в одноимённом рассказе, и сокол Хора, и греческая Эвридика-Езавель: «Но хуже всего: мою прародительницу, а значит и меня — оклеветали навек» [56, с. 173]. Так, временная граница между прошлым и настоящим оказывается нереальной, незначительной. Падре Мартини видит прямое сходство между библейской Езавелью и ныне живущей. Вразумляет Евстигнея падре Мартини: «Слушай же. Тратторию ту забудь. Говорили мне: там нечисто! Иезавель твоя не приемлет Библии, молится идолу Ваалу! Даже вспоминать её перестань» [56, с. 175].

Женщина для героя становится соблазном и поводом для страданий: «Ты ведь назван в честь Евстигнея-мученика. Не все, кто назван в честь мучеников, мучения при жизни испытывают. Однако тебе — если не опомнишься и женскому коварству покорствоваться не перестанешь — возможно, такое и суждено» [56, с. 176].

Имя способно возносить и порабощать. Монах при помощи своего опыта «просматривает жизнь-вариант» Евстигней. Указывает на то, что дано судьбой, например, имя, а также на выбор самого Фомина и предвидит его последствия: «И уж если суждено тебе насаду и муки претерпеть — так хоть не от женщин их прими. А за дело Господне. Как Евстигней-мученик» [56, с. 176].

Также в тексте тема жертвы просматривается в сцене, когда аббат Маттеи выбирает для Фомина тему оратории: «После размышлений аббат решил: пусть это будет жертвоприношение Авраама. Да, именно! Что-то родственное вечному библейскому сюжету ощущал Маттеи в русском воспитаннике: одутловат, чуть сгорблен, светлорус, глаза косят, да ещё, по временам, беловато-зелёными болотными огнями посвечивают» [56, с. 207].

Так Евстигней в глазах учителя предстаёт символом жертвы. Жестокая судьба Фомина реализуется автором в различных образах, которые возникают в представлении как его учителя, так и его самого. Здесь снова сливаются в единое целое исходные смыслы жизни и музыкального произведения. Музыкальная тема определяет жизненный путь героя. Падре Мартини подводит итог в размышлениях: «Все мы сыны Авраамовы, и Эудженио тоже... И о судьбе его не мне — Господу предстоит печалиться. Стало быть, ошибки в выборе темы нет!» [56, с. 207].

Таким образом, выбор темы для ученика был предпослан монаху, он только осуществил небесное волеизъявление. Так, Фомин в своей музыке прикасается к тайнам и основам мира: «Тут хор и оркестр, тут живая, имеющая соприкосновенье не только с тайными струнами бытия, но и со всамделишной жизнью музыка. Музыка, рождающая не жалкий кашель — Аврамову песнь!» [56, с. 212]. Аврамова песнь — жертвенная песнь, символично выражает жизнь самого Евстигнея. Тема «жертвенности», которую отмечал в судьбе Фомина падре Мартини, находит выражение в его оратории: «Ровно через десять дней музыка к театральной интермедии о жертве Авраамовой и об агнце Божьем была готова» [56, с. 216]. Детали жизни Фомина делают его музыку сложной.

Неоднократно герой переживает некий «порог», ощущает многовариантность развития событий: «Что было делать? Глотать солоноватую накипь ночей?

Предаваться мыслям про Евстигнея — римского воина? Мечтать об Езавели? Учиться?» [56, с. 204].

Вспоминает слова старца Фомин и после его смерти. Падре Мартини внутренним зрением увидел тогда один из вероятных вариантов жизни музыканта в пределах его судьбы. Но Евстигней пытается уйти от пророческих слов: «Да и чего те слова (про возможную краткость жизни, посылаемую в наказание за чрезмерные любовные утехы и увлечения) вспоминать!» [56, с. 203]. Здесь видим, что связка «любовь—дело—жизнь» в судьбе Фомина является ключевой. Неурядицы в любовной сфере, трагизм безответной любви ведут к другим ошибкам и роковым событиям.

Фомин чувствует страх при воспоминании о Финикии, которая ассоциируется в тексте с адовой пропастью: «Но вот что было поистине страшно, так это снова и снова проваливаться в чудовищно-прекрасный, пурпурный и чёрный мир Финикии» [56, с. 204]. Здесь снова появляется тема движения вниз, герой боится не просто попасть в город, а именно «провалиться».

Монах указывает ученику на его родство с Евстигнеем-мучеником, который прожил долгую жизнь, хоть и пострадал в конце. Но у Евстигнея, если он будет поддаваться соблазнам, будет другая композиция жизни. Автор очень тонко отслеживает поворотные моменты в судьбе героя, их значение. Герой всё же тяготеет к любви, более чем к иным мукам: «И ещё: для чего даже и столетняя жизнь, когда в ней ни Езавели италийской, ни Езавели петербургской — Алымушки — не будет?» [56, с. 176]. Так, женщины в тексте способны заменять друг друга, принимать статус вечной любви, но для героя в тексте — это только очередное испытание. Итак, эмблема «композиция жизни» отражает возможные варианты развития жизни героя, с учётом его личного выбора.

В другой сцене романа Евстигней сам прозревает влияние имени на свою судьбу: «Снова, как и тогда, после спешного отъезда Езавели, ощутил, а затем и увидел он себя римским воином, будущим мучеником» [56, с. 199]. Так происходит «всматривание» и «вживание» героя в собственную судьбу. История про Евстигнея — римского воина в романе актуализирует смысл жертвенности. Он опосредованно, при

помощи тибии-флейты, обличал язычников. Смерть солдата и музыканта Евстигнея является обличительным знаком для всего Рима: «Голова старца скатилась к подножию плахи, кровь потекла «на распутия и стогны» Вечного города [56, с. 201].

Монастырь Сан-Франческо и Болонья — два локуса, в которых Фомин раскрывается инаково. В монастыре — тишина и распорядок, в Болонье — шум и дым.

Но город искушений не в силах отвлечь Фомина от своего главного дела — музыки: «Но воспоминания о музыке строгой, музыке серьёзной, не могли увести в сторону от чудес Болоньи» [56, с. 147]. В едином описании города и чувств Фомина предстают и «тяжкий труд», и «шумливая Италия», и «жестокосердная судьбина».

Ещё одним из главных искушений в жизни Евстигнея Фомина является встреча с монахом Гальвани, который состоял в «Ордене Иисуса», то есть был иезуитом, и был одержим идеей постижения сути человека при помощи электричества. Гальванизация представляется монаху дорогой к бессмертию. Здесь, как и в «гнилом» городе «Питер-Бурхе», появляется эмблема «дрожания», однако монах подёргивается «гальванической дрожью».

Электричество — мета мучений, жертвенной смерти, которую принимают подопытные этого ордена. Монах склоняет Евстигнея к тайной передаче информации из России в обмен на жизненные блага, также угрожает расправой от братьев Езавели-Эвридики: «Тут только до Евстигнея дошло: шпиёна из него лепят!» [56, с. 211]. Уязвимость героя в происхождении и вполне вероятное по этой причине плохое обхождение не убеждают Евстигнея в положительном решении.

Так, мотив «искушения-соблазна» овеществляется в тексте в преследованиях Евстигнея иезуитами, братьями Езавели, которые символизируют две башни «косые», «неравновысокие», «страшноватые» башни Болоньи. Также они влекут героя в адовую бездну, в тексте материализующуюся в образе-символе траттории: «Братья грозили и увещевали, манили в тратторию над обрывом и, бешено вращая глазами, щупали припрятанные под лёгкой одеждой ножи» [56, с. 223]. Также братья-башни олицетворяют смерть, поскольку эпитет «косая башня» ассоциируется для Евстигнея со «смертью с косой». Кроме того, у музыканта возникает аллюзия к

персонажам Данте и его описаниям «ада»: «Дант сумрачный, Дант тревожный весь целиком осилён им не был. Но «Ад», до песни двадцатой, он одолел. Там-то, в одной из песен, ему и встретились слова про сводников-болонезцев. И про то, что в аду тех болонезцев скопилось гораздо больше, чем на земле их осталось» [56, с. 224].

Мотив «падения» в тексте связан не только с адом и башнями, падает сама Болонья при отъезде Фомина: «Болонья, красная, как распиленное надвое пильщиком мрамора солнце, падала обеими половинками своими — за Адриатику, за горизонт» [56, с. 227].

«Композиция жизни» Фомина также связана с грехами — безлюбием и сомнениями. Так, смысл «тайных грехов» влияет незримо на судьбу музыканта: «Даже и в том, что рука Всевышнего всё в жизни российской, как оно и предопределено, устраивает, — пусть и крохотные сомненьица, а имелись!.. От сомнений — снова к грехам: третий грешок (глубоко таимый, страшно терзающий) состоял в нежелании всем и вслепую подчиняться, перед кем-то — пусть высшим и главным — преклоняться» [56, с. 293].

Сомнения в Высшей силе, сомнения в нужности и целесообразности любовных отношений: «Ведь это же смерть для сочинителя, накрепко к одному только телу, без любви к душе — быть привязанным. А ежели наоборот: не смертушка, а другая, сытая и спокойная, жизнь рядом ходит?» [56, с. 314].

Ещё одна сцена «испытания» Фомина — это случай, когда в избе оказывается предсказательница судьбы, гречанка. Она видит основные события трагической судьбы музыканта, здесь и бедность, и бесславная смерть, и неудачи в любви: «Нет, и никогда не будет тебе через ту даму покою! Даже и после смерти — чую — мыслию к ней будешь устремляться!» [56, с. 309]. Эта сцена — повтор-усиление предвиденья героем своей жизни в ночных видениях и снах.

Иноформой мифа об Орфее в тексте является мелодрама Княжнина «Орфей и Эвридика», для которой Евстигней пишет музыку. К тому же автор отмечает параллель между оперой и жизнью героя: «К „Орфею“ вели не только чужие подсказки, вела сама жизнь» [56, с. 361]. Смысл музыки и музыка смысла в романе

Бориса Евсеева сходятся для Фомина в одно: «Мелодрама жизни стала перетекать в мелос и драму сочиняемой музыки» [56, с. 368].

Онтологическая замена «мифа» и «жизни» в романе приводит к тому, что «всё прошедшее вдруг стало петь и говорить для героя о себе — чрез Орфея, чрез Эвридику, Плутона, фурий. Жизнь оперная и жизнь всамделишняя, соединяясь, давали итог неслыханный» [56, с. 368].

Миф об Орфее и Эвридике овеществляется в жизни героев. Фомин предстаёт в образе Орфея, а Лизавета Яковлевна «представилась Эвридикой, хлебнувшей в кусковских водах предуказанного ей ада и во ад сошедшая» [56, с. 368]. В этом ключе Петербург также принимает на себя значение города—преддверия ада: «Ну а Петербург внезапно представился входом в подземное царство». Таким образом, в городе происходит «фуриозная» жизнь.

Фомин пытается «соткать музыкальну Орфееву плоть», то есть собственную жизнь, через которую проходят трагические аллюзии: «Орфей! Наитрагичнейшая в свете фигура!» [56, с. 369].

Эмблема «лёгкий кинематограф музыки» в романе позволяет герою раскрыть картины ада в опере «Орфей»: «Влившись в звуки, музыкальные картины ада сжались. А кой-где сии картины заменились — резко и точно ад очерчивающими — рецитативами» [56, с. 369]. Здесь происходит некое «обновление» замысла, проступают греческие истоки.

Выход в «запредел», спускание в бездны ада происходит благодаря музыке и в другой сцене, когда Фомин сочиняет оперу «Орфей»: «Именно что: мелодрама! Драма мелоса. Драма, вопящая не только меж словами, но и меж нот, в паузах!» [56, с. 372]. Овеществление пропасти-бездны в тексте происходит на грани реальной и воображаемой жизни, где смешиваются меты этих реалий. Эмблема «стремительного рассуждения» здесь приобретает вид «фуриозного движения»: «Танцовщики и танцовщицы как раз и смогут изобразить ту страшную круговерть, в какую попал он, спускаясь с италийских Альп, ту круговерть, что заворачивалась под Алабухой, в шереметевском Кускове и здесь, в граде Петровом» [56, с. 372].

Ещё одной иноформой судьбы является «Вещий голос», который также сопровождает оперу. Здесь упоминается эмблема «очищения жизни трагедией», суть которой Фомина и рассказывает Иван Афанасьевич Дмитревский: «Пора тебе, брат, трагедией душу очистить. Не вышло у тебя складной жизни, не связались любовные кончики, и места тебе пристойного до сей поры в российской жизни не дадено... Ну и ты на всё на это до поры до времени плевал. И верно поступал, и правильно. Да только теперь настало время не плюнуть — гаркнуть! Вот этак, трагедийно» [56, с. 375].

Овеществление трагедии происходит не только в опере Фомина, но и проглядывает в самом Дмитревском: «Он был ходячая драма, соединитель судеб многих и многих трагических персонажей, в те поры на русской сцене обретавшихся» [56, с. 376]. Соединение в одном человеке многих точек-трагедий также отсылает к музыкальному произведению и приёму контрапункта.

Так, Фомин оказывается в прямой зависимости от оперы «Орфей», его жизнь устраивается через детали, связанные с этой темой. Другие персонажи роднят Фомина с Орфеем: «Потерял, как и сам ты, возлюбленную, спустился во Ад, не послушался богов, обернулся — тут они её навсегда и прибрали. Но ты-то! Ты со скрипичей, то бишь с лирой Орфеевой в руках — ты-то остался!» [56, с. 376].

Таким образом, жизнь Фомина отличается от трагичной судьбы Орфея тем, что он может все её неурядицы передать в своей опере: «Предчувствие зарождения и разрастания истинно правдивого, а не придуманного музыкально-словесного действия вызывало не испуг — радостную дрожь, озноб» [56, с. 377]. Фомин как представитель мира истинно «живых» способен испытывать радостную дрожь.

И наконец, овеществляется в мелодраме и сам Княжнин: «Первая русская мелодрама на стихи русского драматурга — пускай замученного, пускай лежащего на сыром питерском погосте, а всё ж таки в мелодраме незримо присутствующего, — выступила из теснин небытия с неудержимой силой. „Орфей“ возвращался из бездны» [56, с. 380].

Отзвуки своей судьбы в судьбе Орфея находят многие герои романа. В то время как персонаж древнегреческой сказки овеществляется в разных людях и

предметах, стремится к бессмертию: «Закутавшись в плащ, крался Орфей по Питеру: то прикидываясь стариком Дмитревским, то поигрывая Алымушкиной детской игрушечной арфой, каковую нёс на плече, то проникая во дворец государыни и тревожа едва слышным пением грубиян-лакея Попова, то попадая вообще чёрт его знает куда: едва ли не в дамский благоухающий нужник» [56, с. 381].

В онтологическом ключе осмысления очень интересна глава романа «Дон Гуан и Орфей. Пир истуканов». Петербург здесь снова предстаёт в образе адовой бездны: «Наставала пора зимних петербургских фурий. Дикий их танец кружил голову, страшил» [56, с. 381].

Здесь также снова появляется эмблема «выпадания»: «Он стал охотней спознаваться с людьми, из угрюмости своей вечной стал выпадать. Голосившие рядом с ним и в нём самой трагедии не придавили, не убили — дали новое направление уму и жизни» [56, с. 381].

Иноформа ада материализуется также в сцене, когда Фомин попадает к валашке и наблюдает домашний спектакль «Дон Джиованни»: «Сия опера — великая тайна сама по себе. В ней корень мира! Хотя корешок тот, не всяк дурак отыскать может» [56, с. 384]. Здесь же происходит окончательное вживание Фомина в образ Орфея и выбор в пределах инвариантности судьбы: «В мозгу его произошла внезапная перемена: соединились, а потом разлетелись в стороны, далеко друг от дружки, две театральные рольки, две судьбы: Дон Гуанова и Орфеева» [56, с. 386]. Однако мотив предопределённости жизни, предсказанной валашкой ещё в Тамбове, оказывается правдивым: «Но не дано было ему веселья! Даны были печаль, угрюмость. К тому ж, всё ясней становилось: ждёт Гуана бездна! Потому-то краса Мозартовой оперы и не могла до конца пересилить веры в извечную правоту и щемящую боль Орфеевой арфы» [56, с. 387].

Финал спектакля увенчало появление Дона Комендаторе, забравшего Гуана в ад: «Каменный истукан, проломив пол, в искорках пламени уходил вниз» [56, с. 389]. Фомин пресекает страх от одолевающих его предсказаний и предчувствий: «Будущего ни своего, ни чужого — знать не желаю! Знает его один Бог! Что кому на роду написано — тому только и быть! Ада же никакого под полом нет!» [56, с. 389].

Но в это же время видит нечто совсем иное: «Качающиеся на тонких стеблях, подобно кувшинкам, готовые вспорхнуть и улететь прозрачные дамы, огромные, лениво извивающиеся морские черви со свиными головами — всё это чавкало, жрало, насыщалось...

Только вот чем, чем? Не железом ведь, не зубцами!» [56, с. 390].

Таким образом, тема ада прослеживается на протяжении всего романа и овеществляется в образе города Петербурга, снежных ущелий Альп, музыкальной темы мелодрамы, печального исхода жизни Княжнина, железных механизмов, «пира истуканов» и др. Так, пройдя через неотвлечённое, но конкретное переживание ада, Евстигней утверждает в своей жизненной роли: «Домой! В бедность и забвение! Всунуться в разношенные сапоги, запахнуться в халат, влезть в оболочку своей собственной — только Орфеевой арфы и ждущей — судьбины» [56, с. 390]. Поскольку иная была суть жизни Фомина, отличная от устремлений Гуана: «А ведь именно это неуловимое и якобы несуществующее прекрасное и составляло ныне суть Евстигнеевой жизни! Выдерни кто сие прекрасное — как звено из позвоночника, виденное в классе анатомической живописи, — весь костяк развалится» [56, с. 392].

Непрерывное обращение в адскую муку линии жизни Фомина реализовано в сцене, где Дмитревский исправляет финал трагедии и возвращает Орфею Эвридику: «Долгожданная премьера вдруг перестала быть приманчивой, представилась новой адскою мукой» [56, с. 402].

Опера Фомина «Орфей» также метафорически представляет суть жизни императора Павла Петровича. Связка Фомин и Павел Петрович держится также на мотиве одиночества: «Капельмейстер Фомин — также пребывал в одиночестве» [56, с. 408].

Итак, «Евстигней» — роман невероятной онтологической, исторической, метафорической глубины и сложности. Автором отражена скрытая, утаённая подоснова судьбы Евстигнея Фомина, его музыкальных творений. Б. Евсеев изображает Евстигнея Фомина абсолютно «живым» на фоне «кукольности» жителей время от времени «немеющего и мертвеющего» города. «Композиция жизни» музыканта, его «формула характера» даны во взаимосвязи и единстве. Автор

буквально «вжился» в судьбы своих героев, уникально достроил зияния и пустоты, не обозначенные во временной хронике. Благодаря этому мы имеем уникальный художественный пример запечатления внешне не проявленных, но энергично-насыщенных эпизодов в судьбе персонажей. Так что появляется возможность просматривания жизни не только фактографически, но и метафизически, опираясь на полный, а не фрагментарный ракурс их бытования. Это, в свою очередь, открывает новый путь для смыслопорождения.

3.2. Приёмы скрипичной техники и «лёгкий кинематограф прозы» в «Романчике»

А. Большакова в своей монографии «Феноменология Б. Евсеева» отмечает, что для писателя важна «идея звука», где средством рассказывания, озвучивания мира неизменно является слово.

Поэтому остановимся на эмблемах Б. Евсеева, связанных с озвучиванием мира, созданием новой реальности, преодолением границ жизни и более глубоким познанием действительности. В данных эмблемах взгляд автора проходит через предмет, текст, звук или же человека.

Например, герой «Романчика» занимается перепечаткой книг, таким образом, постигая бытийную подоплёку зарождения текста: «Мы с моей тогдашней спутницей быстренько расчехляли взятую напрокат пишущую машинку. Я начинал диктовать, а она плавно, но и по-скрипичному звонко ударяла по клавишам... Чудо возникновения из небытия настоящего текста начинало свой долгий, изломанный, но ничуть не утомительный лёт» [87, с. 62].

Так, сквозь тексты Цветаевой и Мандельштама, которые перепечатывает герой, проходит процесс нового смыслопорождения: «Прекратив диктовать, я стал посреди запрещённых текстов или — так казалось — прямо сквозь них, как сквозь высокую траву, уходить с чистым листком за шкаф. Я исписывал этот листок вдоль и поперёк. Потом писал между своих же строк, остерегаясь взять новый лист или протянуть руку за тетрадь: всё в один миг могло кончиться. Слово было эфемерно-летуче — как музыка, неприступно — как философия» [87, с. 64].

Автор буквально указывает на особое состояние героя, некую онтологическую трансформацию сознания в процессе производства смыслов. Это и абстрактное ощущение собственного тела, его особая нечувствительность, замирание. Пространство между строками текста обретает не символический, но вполне реальный способ выхода в «запредел». Появляется направление движения — «сквозь текст». Итак, герой на уровне слов и жестов обретает новую реальность: «Я и стал разыгрывать перед О-Ё-Ёй нечто невообразимое: на первый взгляд вполне театральное, но не исключено, что и киношное. «Лёгкий кинематограф прозы» — так называл я про себя ту смесь книгопечатанья, выкриков, жестов, пародирования известных политдеятелей и артистов» [87, с. 64]. Однако внешне хаотичный «лёгкий кинематограф прозы», по мнению автора, имеет несколько этапов зарождения. Это молчание, озвучивание и сопологание: «Ведь «лёгкий кинематограф прозы» на то и лёгкий, чтобы происходить нечуемо внутри тебя и лишь позже, после хорошего бурления и «отстоя», выплёскиваться наружу» [87, с. 64].

Кроме внимания к жестам в данном процессе, Б. Евсеев выделяет его суть: «Правда, суть кинематографа прозы была не в прыжках. Она была в другом. Ух, как высока и недоступна была эта суть! И как я её за эту недоступность любил!» [87, с. 64]. Так, герой преодолевает замкнутые границы жизни, даже «прыжки» и ужимки в прямом значении отсылают к стремлению подняться над чем-либо, над текстом, смыслом, самим собой. Внутренний смысл «лёгкого кинематографа прозы», несмотря на театральную форму, имеет другой исходный посыл. Это попытка поймать неосязаемую суть вещей. Без определённой проработки во внутренней среде героя кинематограф прозы принимает неприглядный вид: «Лёгкий кинематограф прозы» во мне ещё как следует не сложившийся, вылуплялся наружу гадкой декламацией, глупыми прыжками, жалким иллюстранством прочитанного» [87, с. 66].

Таким образом, развитие кинематографа прозы имеет не только характер спонтанной внешней импровизации, но приближен к персональной эмблеме автора — «дух ремесла». Здесь получает развитие тема создания инструмента с целью глубокого познания мира: «Тогда я придумал совмещать «лёгкийкинематограф» с

вытёсыванием скрипки. То есть решил тесать и рассказывать что-нибудь, только сейчас в ум вступившее. Иногда эту мастеровую и столярную прозу я игрой на скрипке иллюстрировал» [87, с. 66].

Интересно, что поводом для создания кинематографа героем в большинстве эмблематичных эпизодов выступают протест и обида. Протест актуален, поскольку процесс создания кинематографа прозы относится к высшим бытийным законам и противостоит реалиям окружающего мира: «Меня давно подмывало на каком-нибудь из профсоюзных собраний или на торжественном вечере резко вскочить и сказать что-нибудь, с обстановкой совершенно не вяжущееся. Что-то простое и в то же время, оглушающее» [87, с. 67].

Одной из ключевых тем прозы Б. Евсеева, на наш взгляд, является тема наличия в реальности некой недоступной, но основополагающей энергии. Варианты данной темы приобретают в прозе автора различные формы. Это идея практически недоступного для органов чувств замысла текста, также идея эфирно-телесного человека, идея звука, в который обращается душа Фомина в романе «Евстигней», и пр. И так, в каждый текст автора, так или иначе, входит мысль о том, что творческая энергия — это энергия иного рода, она конструирует мир на смысловом уровне, по тем же законам автор строит свой текст.

Другой сопутствующий атрибут кинематографа — обида: «Обижался я тогда легко и охотно. Ещё бы! Именно после обид приходили на ум лучшие завязки историй и лучшие строки.

Именно после обид тихо заводился моторчик воображения, включались неизвестные до той поры речевые каналы, приходила дивная «озвучка темнот» и разрастающихся перед глазами цветковых пятен. Эта же «озвучка» тянула за собой быстродвижущиеся, еле уловимые мозгом картины. Начинался "лёгкий кинематограф прозы“» [87, с. 97].

Очевидно, что в этой свехвительной сцене автор символично представляет раскрытие новых возможностей человека. Иноформа быстрого движения в персонально-авторской онтологии Б. Евсеева напрямую связана с размышлением, разумным движением. Движение — процесс, который отражает сущностные

свойства познания, его непрерывную динамику. Тема движения появляется в финальных сценах романа, где жизнь героя символично представлена в виде поезда: «Всё несло, как новенький поезд: бесшумно, весело, горячо — сквозь меня, сквозь меня! А потом — по пескам, по пашням, по степи!» [87, с. 252]. Здесь заявлено то же направление движения, что и в других эмблематических сценах — «сквозь» предмет, человека, текст.

Эмблема кинематографа прозы также связана с некоторым расколом сознания героя, с «одномоментным звучанием» различных голосов, которые он слышит: «И тогда голоса глухие и зыбкие, голоса проникновенные и безоттеночные вытворяли во мне бог знает что! Они пророчили и учили, предостерегали и прокалывали насквозь мой глупецкий язык» [87, с. 97]. Прокалывание языка символизирует отчуждение героя от собственной речи, а также образование многоголосицы как способа преодоления «всеобщего молчания». Эмблема «многоголосицы», «полифонии» встречается и в других текстах автора.

Здесь же речь героя обретает статус отклика на исторические события мирового, космического масштаба, оставляя на втором плане личные переживания героя: «Я бежал записывать, а если не получится, то зарисовывать, а потом густо замазывать сцепленья слов, жесты речей, дырчатые зияния и громовые разрастанья чужих разговоров» [87, с. 240]. Б. Евсеев во многих своих произведениях намекает на творческий ответ человека Богу, определённое взаимодействие. Так, автор пребывает в творческой энергии Создателя, когда творит реальные формы смыслов текста. Это и формы эфира, и формы «лёгкого кинематографа прозы».

«Лёгкий кинематограф прозы» для автора — это средство показать мир в многообразии и целостности, осуществить онтологическое соприкосновение к тайному распорядку жизни: «Ни за что не догадаться, зачем ты дал вспыхнуть в мозгу всем этим годящимся лишь для тайных записей строкам» [87, с. 260]. Кроме того, данная тема объединяет различные сцены, овеществлённые образы-символы «Романчика», отражая смысл соединения мира в одну цельную картину.

Ещё одной не менее витальной и сбывшейся эмблемой в «Романчике» является такая эмблема, как «приёмы скрипичной техники».

В прозе Б. Евсеева скрипка — вещь-иноформа, один из ключевых метаобразов. Главный герой «Романчика» играет на скрипке, герой романа «Евстигней» также является не только клавесинистом, но и скрипачом, многие персонажи рассказов непосредственно и опосредованно вступают в контакт с этим загадочным инструментом. «Приёмы скрипичной техники» отражают суть реального взаимодействия и взаимовлияния между вещью и героем: «Однако заниматься на божественном инструменте мне тогда уже хотелось не слишком. Как бы в отместку за такое "нехотенье" вокруг скрипки стали взвихряться странноватые образы, возникать непонятные желания. Стали копиться силы притяжения и отталкивания» [87, с. 27].

Также в этой сцене проявлен мотив сотворения новой скрипки, предосланный желанием героя видеть мир «по-новому»: «То хотелось сквозь прорези скрипки, называемые эфами, как-то по-особому глянуть на утреннюю луну, а заодно и на едва проснувшийся мир. То мечталось самому такую же скрипку быстро и ладненько смастерить» [87, с. 28].

По сути, герой занят изучением отвлечённых от академического курса обучения «приёмов скрипичной техники». Механические приёмы на символическом уровне оставляют значительное пространство для мысленного постижения реальности через призму метафор, аналогий и мыслеобразов.

Влекущая возможность заполнить оставшиеся при звучании музыки пустоты отсылает нас от области конкретного в область абстрактного, но не менее важного смысла. Приёмы скрипичной техники содержат бесконечное число аллюзий: «Приёмы скрипичной техники — это вовсе не приёмы, а какие-то философские категории, познав которые можно познать и освоить окружающий мир» [87, с. 28].

Так, по мнению автора, дух ремесла в сочетании с импровизацией открывают новые стороны мироздания. Благодаря ремеслу, которое находит созвучие с его внутренним миром, герой получает возможность нести некий творческий ответ Богу: «О, что за приёмы это были! Что за дивная полузапрещённая образность наполняла эти простенькие ремесленнические упражнения. Образность, не затуманенная

нудным пыхтеньем и натужными фантазиями давно почивших, а стало быть, ничего в современной жизни не петривших композиторов» [87, с. 29].

Итак, желанным содержанием приёмов скрипичной техники для героя становятся: полузапрещённость, лёгкость и современность образов, а также некое сходство скрипичной техники с импровизацией. Но для героя важны ассоциации, которые порождает каждый отдельный приём: «А резкое рубленое маркато? Тут уж замаршируют по каменистой нубийской пустыне тоскующие от нестерпимого железного блеска собственных щитов римские легионы. А за ними вслед запрыгают в „козлах“ и джипах наши доблестные военные советники: по Египту, по Сомали, по Анголе» [87, с. 29].

Несомненно, что подобное заполнение музыкальных лакун особым образом организывает внутренний мир героя, устанавливает самые разнообразные связи между явлениями, помогает лучше понимать отношения мнимой и действительной реальности, позволяет видеть утаённые закономерности. Таким образом, эмблема «приёмы скрипичной техники» сбывается в ассоциативных рядах, организующих текст в онтологическое и художественное единство.

В «новейшем реализме» контаминируются элементы сверхреального и сверхчувственного восприятия, а также элементы «символического реализма». В этой связи «музыка оказывается наиболее близкой символистскому восприятию текста, как «моста в бесконечность» сокровищницы тайных знаков и загадок»: «Все пиратские абордажи, равно как и весёлые войны за рабство и сладостно-вековую от него зависимость были здесь, в этих приёмах мелкой скрипичной техники!» [87, с. 30]. Таким образом, через понимание смыслов скрипичной техники происходит наиболее полное понимание героем всего мира.

Значимым представляется подзаголовок романа: «Некоторые подробности мелкой скрипичной техники». Автор объясняет пристрастие героя к гаммам и арпеджио их исключительной отвлечённостью от самой музыки: «Они мне были дороже любых концертных пьес. И в первую очередь потому, что, играя их, можно было предаваться размышлениям и читать книги. А уж заодно оттачивать приёмы скрипичной техники» [87, с. 28].

При помощи музыкальных приёмов автором осуществляется детальная разработка метафизической сферы, происходит закрепление словом непонятного музыкального искусства: «Последняя роза лета» была как подсыхающее цветенье европейских садов и как летящая к Генриху Вильгельму смерть. Она была как пятнышки гнили и благоухающая ломкость чьих-то далёких жизней. Но и как тонкий жирок вековой, стоящей над этими жизнями воды...» [87, с. 53]. «Инструмент жизни», как незатейливо называли скрипку студенты, в прямом значении имела самое непосредственное к реальности отношение, неизменно вызывала ряд скрипично-философских аналогий.

В процессе движения сюжета герой удаляется не только от музыки к слову, но и от созерцания жизни: «Это и есть желанный уход от сладко-смокчущей, а иногда и гадко чавкающей музыкальной богемы к очищенному от всяких призывов слову-делу» [87, с. 52]. В таком же аспекте изменяется понимание героем роли и значения скрипичной техники: «Раньше я думал: все трудности жизни можно решить посредством улучшения скрипичной техники» [87, с. 57]. Но со временем выясняется, что это не так. И возможно, потому что герой привык видеть мир в тесной взаимосвязи с музыкальными реалиями, он ищет гармонизированное соответствие между ними, и не находит его: «Однако, как я ни налаживал по высшим образцам свою скрипичную технику, как ни догонял (а иногда и перегонял) соучеников, как ни оттачивал *detache*, *portamento*, *spiccato* — техника улучшалась, а жизнь нет» [87, с. 59].

Так, принципы музыкальной техники переходят на уровень смысла и цели жизни героя, а также судьбы музыканта вообще и ненужности широкоохватного музыкального образования: «И дорогая всеобщая немота, из которой внезапно могли бы прозвучать слова „Бог“, или „Эволюция“, или „Новое небо“, раздирается на клочки визгом грубовато обученного, всю дорогу неплохо начинающего, но ничего не умеющего кончить оркестра» [87, с. 44].

В этой связи Б. Евсеев разграничивает писателя и музыканта по той причине, что «музыкант может играть где угодно... В Калькутте, в Дели, в Австралии поймут. А писатель должен стать настоящим писателем у себя в стране. А уже потом своим

языком говорить на весь мир то, что знает» [Приложение]. Музыка как универсальный язык вполне общедоступна. Возможно, поэтому она может вызывать ассоциации и наполняться смыслами вселенского масштаба, но, оформившись в слова — принадлежит конкретному языку.

Автор обнаруживает разрыв между музыкой «абсолютной» и окружающей действительностью. Музыка как единственное средство познания мира не могла выдержать того наполнения, которое вкладывал в неё герой: «Получалось: гениальная игра не всегда сопровождается столь же гениальными словами» [87, с. 95]. Таким образом, очевидно, что герой видит мир через «приёмы скрипичной техники», через первоначальную призму музыкального восприятия, но неизменно стремящегося к закреплению в слове.

Через приёмы скрипичной техники к герою приходит понимание бесполезности и ненужности политики: «Казалось: все политические выкрики, все заварушки и планируемые перевороты — прахом! А вот пот и кровь любого художественного ремесла, и главное дух его — нет, не прахом!» [87, с. 59]. Здесь важно отметить, что понятие «дух ремесла» присутствует во многих текстах автора и является той мерой, которую можно положить на чашу небесных весов, если будет необходимость. В том числе Борис Евсеев постоянно испытывает его на наличие «общемирового значения». Познание и служение этому «духу ремесла» очень важно. В этой связи ремесло оказывается важнее политики, «инстинкт творчества сильнее политического инстинкта» [Приложение].

Дистанция между музыкой и окружающим миром проявлялась для героя со временем всё ярче: «Каждый раз я заново приспособлялся к режущим пальцы струнам и клял нежнейшую скрипку, которая со своей мелкой техникой так плохо соотносилась с грубо-топорной жизнью» [87, с. 223]. И хотя музыка способна воздействовать на более грубые уровни материальной действительности, по мнению героя, ей не хватает «словесного закрепления».

Б. Евсеев довольно часто прибегает к средствам, в какой-то степени искажающим видимый мир. Это сны, видения, мыслеобразы, внутренние голоса и т.

д. Но тем не менее парадоксально то, что «искажение» мира приводит как раз к его ясному зрению, очень близкому к провидению.

Иначе говоря, автор опережает движение времени, заглядывая вперёд, видит то, что представляется несвоевременным, но неизбежным: «Ну и, наконец, самое худшее: сквозь призму скрипичной техники, сквозь её искажающую мир сетку мне чудилось нечто по тем временам странное» [87, с. 59].

Жизнь, параллельную нашей, по мнению автора, трудно познавать, находясь в центре её потока, поэтому нужно какое-то особое внутреннее зрение, некий угол, аспект, позволяющий абстрагироваться от инертного движения мысли. В этой роли в тексте и выступают приёмы скрипичной техники. Открытие истины, как и постижение музыки, происходит интуитивно. Для героя это уход от абсолютной музыки к слову: «Внезапно музыка во мне звучать перестала, потому что я вспомнил чью-то дельную мысль: "Хоть иногда стряхивай с себя паутину музыки. Не бойся пустоты. Стряхнёшь музыку — зазвучит слово"» [87, с. 62]. Звучание слова — фактически главный критерий в писательской работе самого автора. «То, что хорошо звучит (это свойство любого языка) — не только прекрасно, но и почти всегда значительно, по сути» [Приложение]. В «Романчике» Б. Евсеева музыка является возможностью постижения мира, но только через слово. Музыкальные приёмы переходят в разряд философских категорий в произведении автора на том основании, что они не постигают мир непосредственно. Главную роль играет слово. И слово, которое воспринято, через призму музыки обогащается новыми смыслами, в результате чего появляется новая информативность текста.

Б. Евсеев объясняет свой уход от музыки к слову ограниченностью музыкального искусства. «Ну да, музыка, — отвечал я с иронией Фабию Евгеньевичу. — Да ведь она только саму себя и представляет, саму себя и объясняет. Ей никто, кроме неё самой, не нужен. А мне нужен весь мир: и мир звуков, и мир слов, и мир жестов, и мир понятий!» [87, с. 85].

Итак, «приёмы скрипичной техники» в сознании героя не существуют без словесного закрепления, ведь: «Сами по себе они были просто колебаниями» [87, с. 98]. Но их содержание отсылает к различным временам, людям, событиям: «Зато

техника эта содержала в себе всё! Она была под завязку набита мелкой мюратовской рысью, коньячно-винным французским куражом и бахвальством, упоительно-односложными немецкими командами, она колыхалась красными пузырями палаческих одежд, торчала мохнатыми гнёздами солдатских шапок» [87, с. 99]. Музыка словно запоминала всё происшедшее когда-то в истории, её самые незначительные эпизоды и бережно хранила их. Но для того чтобы узнать их и описать, нужно обладать даром внимательного слушателя и рассказчика.

Освобождение героя от музыки окончательно происходит после неожиданной потери скрипки: «Вдруг я поймал себя на позорной и невозможной в трезвом состоянии мысли: без скрипки стало как-то свободней, легче» [87, с. 42]. И в этой связи приёмы скрипичной техники для героя настолько освободились от музыкальной составляющей и наполнились философской, что пропала необходимость наличия инструмента и самой игры. Сохранили своё значение только подробности скрипичной техники, которые, в последствие для героя переходили в мотивы прозы: «Только частности! Одни детали! Некоторые подробности — и баста!» [87, с. 188]. В творческой динамике автора герой движется от молчания к рассказыванию, озвучиванию, закреплению, наименованию; а также от взлётов духа («Романчик») к чутко-телесному, эфирному существованию («Пламенеющий воздух»).

Итак, внимание к деталям, мелким музыкальным элементам, неизменно порождает у героя словесные аналогии, которые воссоздают целостную картину мира, в единстве прошлого, настоящего и будущего. Таким образом, Б. Евсеев, отстранившись от музыки, постигает новый смысл времени: «Смысл был в новом, исторгаемом из сердцевины Земли слове!» [87, с. 188].

3.3. Музыкальный код

В основе большинства произведений Евсеева лежит определённый неуничтожимый «исходный смысл» — музыкальный код, который обнаруживает себя по мере движения сюжетов в цепочке различных, но сущностно

взаимосвязанных онтологических «иноформ». Таковыми являются: самодостаточность музыки, музыка как новая форма жизни, музыка нищеты, взаимоотношения слова и музыки, скрепление музыки и эроса словом и т. д.

Далеко не последнюю роль играет здесь и музыкальное образование Б. Евсеева. Так, Л.У. Звонарёва считает, что книга рассказов «Лавка нищих» построена по законам музыкального произведения и композиционно напоминает сонаты Чюрлениса. По словам Бориса Евсеева, двадцать четыре рассказа книги разбиты на три цикла, и деление это основано, в первую очередь, на ритме прозы, на едва уловимых перепадах интонации. Музыкальная тема отчётливо звучит и в романах «Отречённые гимны», «Романчик» и наиболее содержательном в этом смысле романе «Евстигней», являющемся первым описанием загадочной и трагической судьбы Евстигнея Фомина, крупнейшего композитора восемнадцатого века. Музыка позволяет автору актуализировать драматическую основу сюжета, трагедию.

К «музыкальным» относятся рассказы Бориса Евсеева «Банджо и Сакс», «Рот» и др.

Рассказ Б. Евсеева «Банджо и Сакс» продолжает в литературе тему «гения и злодейства»: «Моцарт и Сальери», «Неточка Незванова» и др. По сути, рассказ о внутренней борьбе, зависти и слабой воле, бездарности и несоразмерных с реальностью личных амбициях.

Музыкальная судьба персонажей рассказа — настраивать себя на преодоление не совсем благополучного образа жизни, озвучивание остатков высшей гордости таланта: «Их ещё, пожалуй, взяли бы, они же не лабухи, классные ансамблисты, два года назад прошли-проехали вместе с оркестром пол-Германии! Но...» [50, с. 102]. Порой рассуждения героев заменяют песенные интертексты. Рассказ открывают строки: «Ах, зачем эта ночь... Так была... Коротка...» Смысл данной интертекстуализации раскрывается по мере движения сюжета.

Деятельность музыкантов характеризует слово «вагонные»: «Словечко это само выскочило, словно пруттик из корзины ивовой, само навертелось на язык, само

вплелось в жизнь, вьелось в подушечки пальцев, даже в кожаные футляры инструментов, кажется, впиталось» [50, с. 101].

Процесс медленного движения по железной дороге, безусловно, связан с «тряской». В определённой степени такое состояние присуще всем, кто движется по той или иной дороге. Вагон «вытрясает» все прежние амбиции, силы и желания героев, заменяет имена наименованием инструментов — «Банджо» и «Сакс», а в ряде случаев обращениями вроде «чудила», «дурила», «бублик с балалайкой», «субпассионарий» и т. д. Также в значении слова «вытрясение» есть нечто родственное со словом «разбрасывание», в данном случае — растрачивание творческих сил попусту. Движение в вагоне неразрывно связано с движением жизни, которое вовлекает и не отпускает героев: «Допились! Доигрались! Теперь бело-зелёная маета из лап не выпустит» [50, с. 103].

Вагон как набор определённого количества людей и вещей является неким гиперболизированным вариантом поверхностности, суетности и бессердечности толпы. Всё представляется обрывочным и выхваченным зрением случайно, но тем не менее отнимающим довольно ощутимый поток энергии и сил. И даже собственная музыка, рвущая сердце, говорящая громче вагонного стука, просветляющая и одухотворяющая, не останавливает героев и судьбу их не меняет: «Они словно убегали от чего-то: от грозящей им ясности, вообще от смысла, от помысла...» [50, с. 103]. Понимание и ясность пугают героев. Тряску вагона в данном случае можно интерпретировать как вибрацию — метафизическую — выявляющую внутренние человеческие тона.

Банджо и Сакс «прорыхляли», «возделывали» музыкой сердца зрителей, освобождали их от налёта чего-то земного и липкого, но сами при этом оставались беззащитными перед мощным потоком жизненных неурядиц. Возможно, поэтому Сакс начисто лишён сил внутренних, тех, что формируют действия, и поэтому пребывает в состоянии нервозном: «Мучила неопределённость, мучили задорные крики Банжонка, его уверенность безграмотная во всём, во всём... Надо было партнёра менять или в оркестр возвращаться. Ни на то, ни на другое сил у Сакса не

было, и оставалось одно: нервничать, душою надрываться, грызть самого себя» [50, с. 104].

С одной стороны, автор в широком смысле объясняет истоки нерешительности героя трагично складывающимися, невесть по какой причине, обстоятельствами. Здесь снова слышится мотив песни «Ах, зачем эта ночь...», которая оставляет открытыми и ряд других вопросов: почему так сложилось, «кто кружит и кидает их из тамбура в тамбур?» [50, с. 105]. Во многом риторические вопрошания несут на себе положительную нагрузку и возвышают исполнителей. Ведь даже способность понимать и адекватно передавать вложенные в текст и предлагаемую ситуацию эмоции уже достойна уважения. Но иной раз музыка — это проверка на нравственную составляющую человека, анализ его глубокой ориентированности на какие-то глобальные вещи или же на мелочные и, по сути, с музыкальной игрой не совместимые. Сродни аллюзии слова, которые то ли звучат в реальном измерении, то ли слышатся не совсем здоровым воображением Сакса: «Ты мастер, ты Сакс, а он только выделяется...» [50, с. 104]. И от этого игра его была непрерывной и самозабвенной: «Пора было кончать. Но он всё играл, сквозь боль играл, с болью играл, с призывом играл, и именно этот призыв и нравился» [50, с. 105].

В этой фразе звучит скрытое авторское рассуждение о том, что подчас делает музыку хорошей, «пробивной», «цепляющей». Из чего соткан волнующий сердце призыв, мы, в большинстве случаев, только предполагаем. В данном варианте исток успеха — в недосказанности, «недоискренности». Игра действительно получалась — «не снилось никому» [50, с. 105]. Но не случайно автор снова и снова возвращается к сравнительному анализу внутренних монологов Банджо и Сакса. Деньги, зависть, злость, подкреплённые значительной дозой алкоголя, приводили Сакса к таким мыслям: «Кончать надо с этим козлом по дачам тилипаться. Другого надо, другого! Чтоб сёк, кто с ним играет (...) Потому что и жизнь, как вещица музыкальная: недоиграл, недоимпровизнул до конца — пиши пропало!» [50, с. 105]. В то время как мысли Банджо текут в совершенно ином ключе: «Надо его, дурака, к доктору отправить, нажимал про себя на «о» Банжонок, — надо, да ведь не пойдёт. Скажет: я сам своё лёгкое знаю, нечего мне к моллюскам этим ходить. Моллюскам...

Придумает тоже...» [50, с. 105]. Именно в этой внутренней речи и прочитываются отношения и, абстрагированная от музыки, духовная ипостась личности. Беда Сакса в том, что он переложил ответственность и вину за растрченный талант на никчёмность Банжонка. И это не было справедливо, поскольку каждому дан свободный выбор. Сакс, в своём стремлении переиначить жизнь, не способен признать, что помеха вовсе не в Банжонке, а в нём самом. Так же как у Достоевского Ефимов винил жену и других людей в своих творческих неудачах. Автор остро ставит вопрос о взаимоотношении таланта и зла в человеке. Сакс, являясь талантливым музыкантом, всё же поддаётся низким чувствам гордыни и зависти, что в дальнейшем мотивирует его поступок. «Сакс содрал, задыхаясь от необычайных усилий, с левой руки Банжонка перчатку уже не с обрезанными пальцами, а целую, и освободившуюся кисть руки воткнул по самое запястье в снег» [50, с. 107].

Однако ожидаемая «творческая смерть» Банжонка неожиданно оборачивается реальной смертью Сакса. И только освободившись от тела, Сакс наконец обретает способность видеть своего товарища не через призму эгоцентризма собственного «я»: «Сакс следил за Банжонком доброжелательно. Следил, не зная, что смотрит на смешно мечущегося человека уже не он сам, а смотрит колеблющаяся, как тот пузырьёк газа на высунутом языке — вправо-влево, туда-сюда — смотрит его измочаленная, издёрганная, уже почти для жизни земной непригодная душа» [50, с. 109]. Ему также становится видна, скрываемая за неказистой внешностью, душа настоящего человека. Все события рассказа замыкаются в круг «святки-крещение». Эти христианские праздники встречаются в начале и конце рассказа и символизируют мотив прохождения искушения с последующим просветлением через смерть.

Таким образом, музыкальная тема служит определённой энергийно-смысловой структурой произведений Б. Евсеева и позволяет наиболее адекватно раскрыть онтологическое содержание текстов писателя.

3.4. Инфразвук: музыкальная атрибутика повести «Черногор»

Исследование музыкальной эмблематики в текстах Б. Евсеева необходимо для понимания онтологического мироощущения писателя и особенностей устройства его художественного мира. Музыкальная атрибутика как константа онтологической поэтики расширяет и углубляет «пространство текста, создаёт дополнительные, многомерные возможности для смыслового движения».

В прозе Б. Евсеева просматривается комплекс эмблем, обладающий музыкальной спецификой. «Эмблемы», «двойники», «пороги», «исходные смыслы» организуют смысловое поле термина «музыка» в текстах писателя.

Так, с точки зрения музыкальной эмблематики содержательна повесть Б. Евсеева «Черногор», которая также имеет расширенное название «Повесть о том, как мессер Джузеппе смысл звука искал, дьявол барабанными трелями разбить сосуд человеческой жизни пытался, Черногор лечился от акустической травмы, а сочинитель поехал совсем не туда, куда хотел».

Присутствующий в тексте исходный смысл «дьявольской музыки, музыки жизни и смерти» создаёт определённый стиль и тон повествования.

Разные сцены-эмблемы в тексте объединены этим смыслом, который энергично проходит через них.

Итак, исходный смысл «дьявольской составляющей звука и музыки» распадается в тексте на эмблемы, которые, в свою очередь, организуют персональный авторский мир.

В тексте повествование ведётся сначала от лица сочинителя, затем от лица Черногора и, наконец, переходит к итальянскому композитору Джузеппе Тартини.

Сочинителя «неотступно привлекает природа инфразвука и пропавшее в XVIII веке «Учение о звуке» Джузеппе Тартини. С этой целью он решает отправиться в направлении Анконы, где родился композитор. По дороге он знакомится с Костиком Хлусом, у которого «из мобилки чёрт выпрыгивает». Оказывается, что музыку в телефон записывает некто Черногор. Герои повести, композитор Джузеппе Тартини и бывший авиационный техник, «летун», Черногор отделены друг от друга

хронологическими рамками жизни, но их сближает интерес к постижению звуков и звуковых волн.

Что касается Черногора, то «Соната Дьявола» Джузеппе Тартини пронизывает все сферы его деятельности и просвечивает сквозь разные детали его жизни. Как говорит Хлус: «Ну, и Черногор наш, ну, и летун наш бескрылый всё время чего-нибудь нам подкидывает: то чёрт из мобилы у него выскочит, то модель самолёта всем одну и ту же на брелоки закажет. То танцевальный конкурс затеет... Блажит старик» [62, с. 174]. Прозвище Черногор изначально несёт на себе семантику чёрного цвета, чёрных гор. Как замечает Хлус: «Он нелюдимый. Выставит тебя, как пить дать. Деньги у него водятся, и никто ему, кроме собственных страшилок и заморочек, не нужен» [62, с. 175]. Главным образом Черногора интересует феноменальная природа звука, полнота бытия, возможная лишь при условии выхода за пределы слышимого, звучание акустического ветра. Он исследует сферу акустики струнных инструментов, порой даже опосредованно. Например, изучая звуки рояля и скрипки, когда на них никто не играет.

В его доме сочинитель обнаруживает прекрасную модель самолёта: «Зелёный, бочкообразный, маленький, но страшно задиристый, нос кверху, на боку надпись «Мститель», звезда и номер 26, он стоял на гранитной подставке, сверкая, как новенький. Хоть сейчас садись и лети!» [62, с. 175]. Самолёт в тексте — эмблема-символ погибших в Отечественную войну родственников Черногора, которые были штурмовиками-смертниками.

Тема роли инфразвука и полёта разворачивается в тексте подробно, овеществляясь в модели советского военного самолёта, а также подспудно в полёте звука, несущего разрушение. Звук в тексте — это эмблема неслышимой, но огромной силы. Черногор улавливает этот «звук, нами не слышимый, но реально существующий, со страшной силой на мир воздействующий» [62, с. 171].

Инфразвук — это ещё и звук смерти, символично представленной в образе самолёта. Так, Черногор дарит сочинителю «ишачка» со словами: «Возьмите — «ишачка»! — вдруг взмолился он. «Ишачок» напоминает мне о «Фантомах». «Ишачок» наш, конечно, не для „собачьей драки“, для внезапности. Но всё равно, он

тоже — летающая смерть» [62, с. 215]. «Фантомы» в тексте — это сверхзвуковые самолёты, которые внешне напоминают стальные скрипки. Они также скрывают в себе звук гибели.

Эмблема возможной смерти, акустической травмы проходит через весь текст, проявляясь в вещах (скрипка, самолёт, механические крылья). Реальное воплощение образов-символов самолёта, звукового ветра, сверхзвуков происходит в конце повести при разрыве бомб над Белградом. Знаковым видится сравнение самолётов с алюминиевыми скрипками, потому как в итоге операция под названием «Милосердный ангел» заканчивается для людей смертью, сопровождаемой звуком: «Они услышали, — а скорее ощутили, — инфразвук! Неслышимый, разрушающий сердце и мозг, веру и безверие низкочастотный звук: *il trillo del diavolo!* Этот недоступный пониманию звук, сразу связавшийся в сознании у одного из них с дьявольской трелью, а у другого чёрт знает с чем, растерзал их как котят, уложил рядом на пол» [62, с. 210].

В процессе общения сочинителя и Черногора выясняется, что Черногора интересует прежде всего акустика, хотя о музыке Тартини он также слышал: «Я ведь не музыкант, не теоретик, я акустик-практик. Ловец акустических волн, так сказать! Был акустиком, потом стал заниматься авиатехникой. А потом сузил себя до акустических свойств струнных инструментов: конкретно, скрипки» [62, с. 180]. Во время тишины Черногор слышит «рёв ветра: звериный, дьявольский», а порой — прикосновения ветра к скрипке. Кроме ветра, дьявольской составляющей наделена подруга Черногора Дидо: «В ней дьявол сидит. И по временам этот дьявол из неё наружу выпрыгивает» [62, с. 180]. Особым онтологическим смыслом в тексте наделена акустическая травма, на основании которой можно провести параллель между Черногором и Тартичем. Кроме этого, героев сближает желание поймать музыку любым способом. Так, Черногор замечает: «Я, как и Тартич, кроме высоких тонов — принимаю в себя и все низкие! Принимаю, чтобы вы и все другие — их не принимали!» [62, с. 213]. В итоге роль Черногора проясняет он сам: «Сижу и отсекаю дьявольским трелям „Фантомов“ путь на север» [62, с. 214].

Таким образом, Черногор, как и Джузеппе Тартини, лишь жертва дьявольской музыки. И на того, и на другого она подействовала деструктивно. Акустическую травму Тартини вылечили. Травма Черногора от реальных инфразвуков осталась. Борьба с инфразвуком — это борьба с дьявольской музыкой.

Последующий характер действия определяет «порог» — отрезок текста, от которого зависит рисунок бытия будущего, надвигающегося и одновременно вызревающего в момент его прохождения» [114, с. 48]. Таким порогом в повести является переход к рассказу событий из жизни Джузеппе Тартини. Мессер Джузеппе для освоения музыки уединяется в монастыре Анконы, где неожиданно появляется обладающий властью всеведения о его дальнейшей судьбе некий Федерико Аннале: «Только я один знаю — уж вы мне поверьте — и как убережь вас от бед, и как доставить вам радость. И без всяких длиннот и хлопот!» [62, с. 184]. Он сообщает музыканту, что его преследуют старые враги. Три года назад Тартини отсёк ухо одному офицеру за насмешку над музыкальной игрой, «прочистил противнику уши».

Зная об этой истории и преследованиях, Федерико Аннале уводит музыканта в горы, при этом именует Джузеппе «господином», «великолепным синьором», «блистательным синьором». По дороге неожиданно происходит перевоплощение посланца: «Вместо пятипалой ступни тупо блеснуло маленькое, грязноватое, широко раздвоенное копытце. Над копытцем рыжим огнём полыхнула шерсть» [62, с. 186]. Аннале оказывается дьяволом. Так, мессер Джузеппе попадает в окружение нечистой силы, которая в тексте представлена в традиции близкой к булгаковской.

Здесь в первый раз происходит внутреннее смещение полюсов добра и зла в душе героя: «Тут в сердце у мессира Джузеппе что-то перевернулось. А перевернувшись, мягко и бережно подсказало: дьяволок этот не так уж и страшен!» [62, с. 186]. Вместо продажи души Аннале требует от своего господина всего лишь повиновения: «А вы — вы не вмешивайтесь. Вы ведь только свидетель, не так ли? Простой свидетель, хотя и со смычком в руке» [62, с. 187]. Дьяволок предлагает мессире поехать в Рим откупить грехи и замечает, что «Дьявол и Бог, как мне кажется, давно обо всём договорились! Только об этом пока толком нигде не сказано» [62, с. 188].

Материальным доказательством этого является зримое: «В этом контрастном соотношении — небо-земля — как раз все высокие договорённости ясно и читаются. Это только у вас, на земле, людишки никак не договорятся» [62, с. 188]. Но мессеру Джузеппе видится ложным подобный компромисс.

В следующей эмблематической сцене Джузеппе вдруг становится косвенным виновником расправы на дороге. Он невольно произносит знаковые для всадников слова «все пути ведут в Рим», после чего следуют выстрелы и смерть нескольких человек.

Интересным видится тот факт, что голос музыканта непроизвольно менялся. Сначала он говорит громко и хрипло, несколько минут спустя он «упрашивал себя не грубым и подлым голосом, а голосом мягким, поистине келейным» [62, с. 192]. Смена голоса отсылает к мотиву подмены души героя, управление внешне действующей силой его волей. В это же время герой приходит к пониманию роли предельшанья звука: «Но для того, чтобы нечто извлечь, надо это нечто — предельшать! Откуда берётся предельшанье?» [62, с. 191]. Под влиянием таких мыслей музыкант забывает обо всём. Звук соединяет смысл земного и небесного, выражается в образе звуковой лестницы. По этой лестнице можно перейти в иную жизнь, где «звук музыки тёмной — это звук музыки жизни. Звук музыки светлой — это как раз звук музыки смерти. Но не смерти, понимаемой как уничтожение! А смерти, называемой жизнью иной, жизнью с Богом» [62, с. 192].

Исходный смысл «дьявольской музыки» проявлен также через уверения Федерико Аннале, который словно отвлекает героя от истинного значения событий. Смерть в глазах посланца всего лишь мелочь, о которой нет смысла думать: «Подумайте лучше о прелестном звуковом ветре, который ещё называют акустическим, о необычных, я бы сказал, неслыханных свойствах самых нижних музыкальных тонов!» [62, с. 194]. Так, Джузеппе соглашается ехать с дьяволком в церковь, чтобы получить отпущение грехов, но в церкви оказывается «что-то нечисто». Этим создаётся ощущение, что тёмное и светлое действительно поменялись местами.

Ещё одним «порогом» в тексте является повторное столкновение Джузеппе с иноформой дьявольской музыки — со смертью, когда сгорает церковь. «Порог» сопровождается временной потерей слуха музыкантом, после которой он вдруг начинает слышать то, чего раньше не слышал никогда: «И наибольшее беспокойство доставляли ему звуки едва слышимые, предназначенные не для услаждения слуха — для тайного разрушения жизни» [62, с. 201]. Таким образом, музыкант столкнулся со звуками тёмного происхождения: «В этой еле слышимой, но оказывающей неизгладимое действие на ум и плоть дьявольской музыке сладкого и прекрасного было мало» [62, с. 201].

«Музыка жизни» и «музыка смерти» по-новому открываются для музыканта. Пережив многие несчастья, он понимает, что «музыка жизни темна, непроглядна» [62, с. 203]. Кроме того, дьявольская музыка, которую играет Чёртишвиль, также не соответствует ожиданиям героя. Эта музыка воскрешает мёртвых, восстанавливает церковь, соединяет сладость и горечь бытия, является проводником ольфакторной стихии.

Смычок скрипки Тартини напоминает его собственный нос. Когда Аннале начинает играть на ней, то есть метафорически играет на его носе, то музыкант физически ощущает действие музыкальных образов и ассоциаций: «Вечернее сушло полей, терпкое вино Адриатики резанули Тартича по ноздрям» [62, с. 204]. В уме Тартини происходит онтологическая замена ада и рая: «Ад за дверьми вовсе нестрашен, скорей приятен! Приятен, как сон, как вино, как нескончаемая плотская любовь. Такой ад и впрямь больше напоминал рай. Если только, в самом деле, не был им» [62, с. 206].

Таким образом, скрипач осмысляет райскую сонату, вложенную в пальцы дьяволу, значение присутствия дьявола в музыке и приходит к выводу, что «мы запоминаем только дурное и страшное, оно нас тербит и толкает жить дальше и дальше. А хорошее — пролетает нечуемо» [62, с. 208]. Автор завершает рассказ о «Трели дьявола» Джузеппе Тартини словами: «Всё лучшее приходит путями тайными. Всё худшее — явными» [62, с. 212].

В повести Б. Евсеева «Черногор» осуществляется музыкальный переход от акустики — к звукопостижению, звуковых волн — к волнам так называемой «пневматосферы» (о. П. Флоренский)» [из личной переписки автора с Б. Евсеевым]. Кроме того, постижение онтологической реальности в текстах Б. Евсеева неразрывно связано с музыкальной темой. И хотя Б. Евсеев интуитивно создаёт свои произведения с присутствием в них музыкальности, можно предположить, что музыка переходит от текста к тексту на новые качественные уровни (выявляет эти качественные глубины-уровни, выступает средством обнаружения последних).

Итак, мы рассмотрели эмблемы повести Б. Евсеева, которые символизируют музыку жизни и музыку смерти. Здесь автор не только смотрит за пределы видимого, но и выходит за пределы слышимого. Звуковая лестница соединяет в тексте миры, инфразвук меняет местами полюса добра и зла. Таким образом, читатель сталкивается с разрушительной силой взаимодействия звука и жизни человека.

3.5. Звук времени в романе «Казнённый колокол»

Новая книга Бориса Евсеева «Казнённый колокол» — это текст-исповедь. Благодаря обращению автора к теме войны и мира родилась не только невероятно образная, но и своевременная книга.

Донбасс в тексте является одним из центральных смыслов, который объединяет в себе различные мотивы, но не только их. Прежде всего, при помощи этого мыслеобраза переплетаются взгляды Евсеева-писателя и Евсеева-путешественника. Воспоминания для автора служат отправной точкой онтологических помыслов. Поэтому локус Донбасса в повествовании изначально отмечен такими характеристиками, как «чистота», «пригожество».

Онтологическая тематика текста с первых строк проявляется в особом отношении к месту. Так, один из героев книги произносит: «Я только в этом месте живу, только в этом, понимаешь? А в других местах — я мёртвый!» [60, с. 5]. Помимо этого, автор уделяет пристальное внимание оставляемому в душе героев «впечатлению». Впечатления, в отличие от «коротеньких» мыслей яркие и

долговечны: «Впечатления, они на то и даются, чтобы врезаться намертво, чтобы никогда не изгладились из памяти люди и лица» [60, с. 8].

Мотив «врезания в память» для автора важен. Ведь воспоминания-впечатления даются человеку на всю жизнь. Поэтому для писателя так значим прежний Донбасс: «Ничто не мешало вспоминать о прежнем, довоенном Донбассе, где я бывал, начиная с 1961 года, бесщётное количество раз» [60, с. 12]. Здесь читается теплота воспоминаний, которые толкают на риск: «Перейти на ту сторону открыть невыносимо тяжёлую дверь, ведущую в давно проданный дедов дом, сказать слова утешения тем, кто теперь в нём живёт» [60, с. 13].

Донбасс — и есть самое важное впечатление героя в тексте. Его характеристики представлены различными символами: «казнённый колокол», «очищенная углем земля», «Донбасс-арена», «трупы деревьев», «дырявое небо». Все они создают особый рисунок Донбасса, расширяют границы очевидности, показывают процессы в символическом, а порой в перевёрнутом виде. Так, например, «вбирание в себя» дороги для героя превращается в обратный процесс: «Тут же померещилось: не я смотрю на дорогу — дорога вбирает меня со всеми потрохами в свои повороты, изгибы, трещинки, воронки, дымы, раздымленья...» [60, с. 21].

Тема неизменности сути любой войны проявлена в рассказе «Крылья войны»: «Война уносит мириады жизней, но жизни человеческие возвращаются. Война никогда не меняется, а нас меняет в корне. И редко-редко — в лучшую сторону» [60, с. 25]. Дальше читаем: «Вдруг почудилось: мысли человека, побывавшего на одной войне — имеют отношение ко всем другим войнам. Не к деталям — к философии войн. Причём именно к философии предательства и философии убийства» [60, с. 30].

Война не только механистична и постоянна в своём воздействии, она также является и частью жизни. Точнее, наделяет наше существование своим содержанием настолько, что уже можно говорить о таком понятии, как «жизнь войны». Читаем в книге: «Прибулькивает надо мной — жизнь войны» [60, с. 15].

Периоды затаивания войны чередуются с активизацией: «Но утайка длится недолго! Сперва кособоко и неуклюже, а потом всё ровней, уверенней обозначает

себя эта хитроскрываемая рознь, мелькая над головой то стаей ворон, то гнилым ветерком пробирая, то обдавая колкой водной пылью из промчавшейся на бешеной скорости поливалки» [60, с. 35].

И ещё одна из важных мыслей рассказа: нельзя игнорировать, рождаемые благодаря войне, новые и необычные взаимосвязи жизни. Автора-героя называют в честь погибшего на войне дяди Бо, имя определяет его судьбу: «Меня пронзила мысль: не знаю, как кто, а я живу именно благодаря той страшной и многогрешной войне! Не упали дядя Бо в Черное море, меня, скорей всего, назвали бы по-другому. А с другим именем — и жизнь другая» [60, с. 43]. Так, мы приходим к пониманию: вынужденная благодарность войне — это высшая форма ненависти-любви, осмыслить которую можно лишь учитывая неочевидные мотивы. В данном рассказе «неочевидное» предстает в эмблемах «мёртвых людей», «тайных вместилищах войны», «пьянящем розовом воздухе». Но центральная эмблема рассказа — это крылья войны: «Верный признак надвигающейся войны — горбатые крылья баклана» [60, с. 46].

Дядя Бо предчувствует свою судьбу как приближение крыльев. Он, как и другие живые уникальные люди войны, обладает сверхчувствительной силой восприятия: «А дядя Бо, тот скорей всего — видел и чувствовал каждую слюдяную чешуйку приближаемых крыльев! И не только наблюдал подлёт жизнесмерти, но, что вполне возможно, — уже пребывал в её ореоле, в отсветах, поблёскивающих зелёным огнём иллюминаторов» [60, с. 51]. Писатель показывает призрачность границ между войной и миром, жизнью и смертью. Он работает с этими понятиями, ощущает их частями друг друга, выводит на всеобщее обозрение скрытую взаимосвязь явлений. Что есть «жизнесмерть», если не слияние в одном символическом полёте крыльев, двух, казалось бы, противоположных, процессов? «И, улыбаясь, видел четырёхкрылое, с прозрачными иллюминаторами вместо глаз, громоздко шевелящееся над садами и водами, то ли птичье, то ли комариное существо: жизнесмерть!» [60, с. 44].

В этом рассказе автор переходит от описания дороги к «людям войны».

Для самой войны — люди лишь средства, живые механизмы: «Вы поймите! Война — не под Богом ходит! Кроме мёртвых людей — она вытаскивает, а потом сама же уничтожает искусственные солдатские и офицерские фигурки. Игрушки мы для неё, солдатня пластиковая, куклы, сапогом разлопнутые!» [60, с. 59].

Война вторгается в законы Божьи. Это вмешательство олицетворяют образы — дырявого купола небес, непроницаемой черноты части природы, устрашающий полет жизнесмерти над, казалось бы, мирной жизнью.

Продолжена тема «людей войны» и в рассказе «Тиня-тушкан». Снова возникает некий перевёртыш явления, так же как ранее дорога «вбирала» героя. Тиня выставляет на посмешище жизнь, которая сделала его калекой: «А тут — наоборот! Не жизнь обидела Тиню, он её — под зад пинком — выпер на улицу: гуляй курвенция, где тебе нравится!» [60, с. 63]. Уникальность Тини очевидна. Он жизнерадостен, его душа пропускает сквозь себя множество смыслов, которые он передает другим людям через необычные истории.

Так же, как Донбасс и его люди очищены углём, так и Тиня, очищается шаровой молнией: «Молния мне кочан до самой кочерыжки от всякой гнили очистила. И не одна эта молния летела, не одна! А летело их сразу пять-шесть штук: как те дыньки в плетеной авоське, они перекатывались!» [60, с. 65]. Здесь писатель соединяет несколько ключевых эмблем и смыслов. Война безусловное зло, но она же способствует осуществлению необычных событий. Такие персонажи, как Тиня, способны уловить скрытый ход войны, уловить тот неочевидный образ, в котором она себя являет.

В рассказе происходит переключка старой и новой жизни, душу героя и автора периодически «разворачивает в прошлое» и становится видна та самая, «неочевидная» линия развития: «Однако жизнь оказалась другой. Не то, чтобы она меня обманула, нет! Но в сердцевине её таился совсем не тот опыт, таились не те события, что рисовались в далёкие, шестидесятые годы» [60, с. 69].

Отсюда вывод: жизнь нельзя опростить. Нет чистой ненависти к войне, потому что нельзя ненавидеть всю нашу жизнь, частью которой война всегда и являлась.

В книге часто упоминается железо. Весь Донбасс и его жители связаны с чем-то железным. Это и часть организма, и железная ухватка, и железная дорога, и железнодорожный дед. Эти аллюзии олицетворяют механистичность войны, а также закаленный характер людей: «Я с трёх лет знал: дед мой — железный дорожник! Верней — у меня железно-донбасский дед! Сделанный из железа и сверкающий белым отливом олова — мастер...» [60, с. 74]. Именно такая железная выдержка нужна писателю, чтобы до поры до времени удерживать слово, «которое одно только и может овеществовать точно отмерянные рассказы про жизнь, про войну, про когда-то не сдававшийся фрицам и толстожопым полицаям Донбасс» [60, с. 75].

Мы видим: война, словно прячется в деталях. И находит воплощение в бережно сохраняемом слове.

Созревшая в веках история звучит в рассказе «Музыка скифов». Автор рисует звуковую картину Донбасса, концы и начала человеческих путей, распознает композиции судеб через музыкословие. Кроме того, здесь снова можно говорить о мотиве очищения-просветления:

«Но вообще-то: мозги наши — тёмная пещера! Только хороший звук, только сны и видения в оркестровой яме, ну, ещё театральные подмостки жизни, человеческий мозг время от времени и просветляют!» [60, с. 78].

Звук в тексте — одна из мет неуловимого, небесного Духа. Но и звук безжалостно пожираем огнём войны:

«Он слышал звук и чуял огонь этот звук пожирающий. Видел греческие и турецкие крепости, разрушаемые огнём, видел с высоты птичьего полёта всю Донецкую непризнанную республику, вытянувшуюся с севера на юг, ломанными своими краями, а также звучанием напомнившую ему перевернутую вниз головой скифскую арфу» [60, с. 79].

Скифы постигали Бога через звук: «Скифы, не знавшие Бога истинного, всё-таки звук божественный чувствовали, и в арфу свою умело вправили...» И дальше: «Они дуют в кости орлов и коршунов. В кости филинов и в кости барсучьи дуют. Полые кости звучат как голос Бога. Звучат, наподобие арф...» [60, с. 86].

На войне в единое целое сливается звук арфы-Донбасса и разрушительные звуки смерти. Поскольку смерть, как пишет Евсеев, тоже звучит, «и звук этот куда полней, чем звук жизни. Сам переход к другому виду жизни про всё говорил не словами, а неким звуковым столпом» [60, с. 88]. Люди мира и люди войны перерождаются в рассказе для «новой звуковой жизни»...

Книга автобиографична и наполнена теплотой авторских воспоминаний не в меньшей степени, чем реалиями войны. Поэтому нужно отметить ещё один важный документальный рассказ — «Пять моментов из жизни писателя, сказавшего истину о войне».

В тексте читаем слова писателя Богомолова, обращённые к автору: «Напишите словно бы не про войну. А так как вы написали про нашу жизнь в рассказе «Баран» [60, с. 89].

И, надо сказать, у автора это получилось. Книга «Казнённый колокол» прежде всего о воронках памяти: война запечатлена в эпизодах и смысловых разрывах, она является частью, но не целым. Здесь философия войны — дана как бесконечная цепочка смыслорождений.

Философия творчества во многом зависит от замысла: «Писатель без замысла, как автомат без рожка с патронами. Он выхолощен, пуст, он — безобразен. Писатель молчит — автомат приходит в негодность» [60, с. 91]. Молчание писателя вещь глубоко онтологическая. По мнению автора, затишье, отсутствие публикаций и преждевременной гласности для настоящего писателя — только во благо. Писательская тишина — это процесс созревания, осознания...

И ещё одно. Война рождает мертвых людей и подпитывает мертвецов «словесным вином»: «Если тела недавно погребённых всё ещё по-особому живы, если души их, все сорок, или хотя бы семь-девять дней стоят, сияя кладбищенским фосфором над Красным городком, если душе-тела, прежде чем вознестись в эфирные выси, не горюют, не сквернословят, а пытаются напитаться особой энергией мыслеслова, которую вырабатываем только мы, живые — тогда наши речи для них — и впрямь вино... Вино особое: не опускающее вниз, а возносящее!» [60, с. 94].

Другая истина войны — её бессмысленность для мёртвых людей: «Что этим мёртвым теперь, ваша грызня и война? Им нужны молитвы и гимны про вечность» [60, с. 95].

Жизнь земная создана не для войны, а для осознания ценности настоящего времени. В тексте автор пытается нарисовать время, близкое его отцу (рассказ «Сталино»): «Я продолжаю рисовать прозу жизни: пытаюсь уцепить кончики её ритмических линий, точно наколоть её скрытую от мира поместительность, её прозрачность и плотность» [60, с. 97]. Или: «Стрела рисунка. Резь имени. Шаровая молния на ниточке, раскачиваемая сперва, как детская игрушка, а потом взрывающаяся, как пушечное ядро» — что это, если не онтологические эмблемы, иноформы, сгустки овеществленной и очеловеченной символической реальности?

Все эмблемы в книге объёмны, поскольку отражают истинное время: «И время правдивое — оно тоже объёмно. Оно не может быть плоским» [60, с. 86]. Отсюда детальное описание картин прошлого: время — это объём. А рисунок — средство постижения объёма в тексте.

Отдельные рассказы в книге тоже напоминают рисунки, зарисовки, проштриховку крупных и мелких деталей. Потребность в рассказывании присуща не только писателю, но и его героям. Жизнь требует выражения в искусстве слова. Важнейшую роль выполняет и сам язык: «Каждый язык — для своего дела, для определённой роли на земле предназначен. Во времена смут и войн — предназначение языка забывается. Бывает, нужно сойти с ума, чтобы сущность конкретного языка, его конкретную роль в многоголосице мира, почувствовать вновь!» [60, с. 92]. Таким образом, осуществляется строительство мира при помощи языка. Эмблема «язык колокола» символизирует Божье попущение: «Сперва отродья дьявольские язык у колокола отсекают, а потом, то, что с языка колокольного переведено на язык наш и вставлено в книги человеческие, — жгут и палят, палят и жгут!» [60, с. 87].

«Потому Господь Бог и допустил, чтобы пример был — казнили колокол и секли, а сказнить не могли! Из воды, из бездны даже — будет звучать это самое — Дон-бас-с-с... Дон-дон-бас-с-с!» [60, с. 88].

Кстати, автор часто говорит «показалось», но это ощущение всегда бывает оправдано событиями и фактами. Оно в чём-то подобно ясновидению. Предчувствие зреет постепенно, складывается из множества едва заметных деталей: «Кожа —местилище самых чувствительных наших зон. Зон предзнания и предвидения» [60, с. 97].

Но здесь автор шагнул вперёд и говорит уже о метафизическом значении кожи для человека: «Ну а кожа-душа... Она — имеет свойство предчувствовать. Такая кожа — становится, вроде как мембраной души. Кожа, не хуже снов, будущее предсказывает! Только предсказывает не в картинках — в прикосновениях и осязаниях» [60, с. 102].

Мысли о предназначении писателя завершают эту удивительно символичную книгу:

«Ты — писатель. И ведь престранным существом себя, по временам, ощущаешь! По сути, ты — спиногогляд. Как тот сухопутный рак, пятась спиной назад, но неотступно всматриваясь вперёд, хочешь увидеть хоть чёрточку, хоть узко-грязно-розовую полоску своего и чужого будущего! И при этом — спиной, спинным мозгом, — жадно пожираешь мелькающие очертания не книжного, не псевдо-исторического, а обыкновенного людского прошлого!» [60, с. 106].

Книга «Казнённый колокол» — звук нашего времени. А глубокий и полный звук — хранит в себе такой же смысл.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Творческий метод Бориса Евсеева — онтологический реализм. Это реализм, вбирающий в себя все элементы онтологической поэтики и граничащий с символическим реализмом. Мир для Б. Евсеева — это мир целостный с невещественными мирами. Текст — это также онтологическое художественное целое (на уровне смыслов, иноформ, эмблем, вещей-символов, тем и мотивов). Одна из основных задач автора — постижение сверхреальности благодаря сверхчувственным органам. Писатель в своих произведениях движется от реального к реальнейшему. Реальнейшее — это то, что наступает вслед за реальным, а также всё, что касается интуитивного постижения мира.

В первой главе «Б. Евсеев и новейший реализм» мы представляем Б. Евсеева как одного из ярких представителей «новейшего онтологического реализма». «Новейший реализм» — это «традиционный русский реализм», но переживший преобразование, эволюцию от «реализма символического» и «метафизического»

Также разъясняем суть термина «онтологическая поэтика», автором которого является Л.В. Карасев. Речь идет о путях создания художественного текста, удовлетворяющего онтологическую тоску по «второй реальности» как «сверхэмпирической», глубоко затрагивающей чувства героев.

Во второй главе нашей работы «Онтология смысла и особенности поэтики прозы Б. Евсеева» мы исследовали преимущественно сквозные эмблемы прозы автора и онтологию эмоций в его произведениях, изучали онтологическую духовность прозы Евсеева и знаки, приметы «души» в текстах. Правда, которая открывается через «хрупких» героев, торжество справедливости, примеры силы духа — всё это образ победы над «гнилым» временем.

Автор очень часто останавливает героев при помощи пограничного пространства, даёт им некие новоявленные понимания любви «как формулы бытия», судьбы как иноформы «узкого пути», онтологического страха как признака нарушения гармонии в личности, музыки как показателя нравственности, жизни как

музыкальной вещи. «Вещный знак» в тексте — это проводник к замыслу произведения. Все детали оказываются здесь важными. Взгляд Евсеева стремится за пределы видимого мира, к открытию новой материи бытия, установлению правды жизни.

Таким образом, происходит онтологическая трансформация сознания писателя и читателя посредством производства смыслов, онтологии слова (его эфемерности, летучести, озвучивания словом мира). Автор стремится подняться над текстом, смыслом, самим собой, поймать неосязаемую суть вещей.

Третья глава «Музыкальная онтопоэтика прозы Б. Евсеева» посвящена определённому «исходному смыслу» его прозы — музыкальному коду, который обнаруживает себя по мере движения сюжетов в цепочке различных, но сущностно-взаимосвязанных онтологических «иноформ». Таковыми являются: самодостаточность музыки, музыка как новая форма жизни, музыка нищеты, взаимоотношения слова и музыки и др.

Несомненный интерес для дальнейшего исследования творчества Б. Евсеева представляют новые романы писателя, например, роман «Очевидец грядущего», в котором продолжается развитие темы «тонкотелесности», которая уже была намечена в таких текстах автора, как «Евстигней», «Пламенеющий воздух», «Дневные огни». Достойны более подробного изучения разнообразные аспекты грядущего; прозорливость как составляющая нового человека. На наш взгляд, в последних романах Евсеева явно чувствуется переключка и возобновление во многом утерянных литературой связей с известным философом Н.Ф. Фёдоровым и всей линией «русского космизма», что также может послужить темой для новых исследований.

Метод онтологической поэтики позволил нам актуализировать глубинные смыслы текстов писателя, стереоскопически представить мир видимого и невидимого, проявленного и непроявленного, зримого и незримого в «персонально-авторских» эмблематических образах и сюжетах, увидеть «общие символические схемы», определить точки их взаимодействия и «единую подоснову текстов».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абишева У. К. Новые тенденции в реализме XX в. / У. К. Абишева // Вестник МГУ. Серия 9, Филология. – 2006. – № 1. – С. 109-128.
2. Адамович М. Соблазненные смертью: мифотворчество в прозе 90-х: Ю. Мамлеев, М. Павич, В. Пелевин, А. Дмитриев / М. Адамович // Континент. – 2002. – № 114. – С. 405-419.
3. Александров Н. Книжечки [Электронный ресурс]: [авт. передача обозревателя радиостанции «Эхо Москвы» Николая Александрова о сб. рассказов Бориса Евсеева «Лавка нищих» (М.: Время, 2009. 336 с.), эфир 28.01.2009]. – Режим доступа: <http://echo.msk.ru/programs/books/568893-echo/> – (Дата обращения: 10.05.2017).
4. Аннинский Л. Безумие жизни, или Орнитология Евсеева [Электронный ресурс] / Л. Аннинский // Частный Корреспондент. – Режим доступа: – http://www.chaskor.ru/article/bezumie_zhizni_ili_ornitologiya_evseeva__25093. – (Дата обращения: 10.05.2017).
5. Аннинский Л. Немертвые души [Электронный ресурс] / Л. Аннинский // Литературная Россия. – 2004. – 23 апр. – Режим доступа: <http://www.molodguard.ru/photos.htm>. – (Дата обращения: 10.05.2017).
6. Аннинский Л. Смех и слезы безладья / Л. Аннинский // Дружба народов. – 2009. – № 9. – С. 218-223.
7. Арабов Ю. Н. Биг-бит : роман / Ю. Н. Арабов. – Москва: Андреев. флаг, 2003. – 395 с.
8. Аристотель. Метафизика / Аристотель // Сочинения : в 4 т. – Москва: Мысль, 1976. – Т. 1. – С. 63-367.
9. Архипов Ю. Вмешательство музыки / Ю. Архипов // Независимая газета. – 2010. – 12 авг. – (Прил.: НГ-Ex Libris. – С. 5). – Рец. на кн. : Евсеев Б. Евстигней : роман-версия / Б. Евсеев. – Москва: Время, 2010. – 576 с.
10. Архипов Ю. Много пишущих – мало читающих / Ю. Архипов // Литературная газета. – 2011. – 28 дек. (№ 52). – С. 5.

11. Астраханцева В. Финалист «Большой книги» – в Большом зале консерватории / В. Астраханцева // Независимая газета. – 2009. – 11 июня. – (Прил.: НГ-Ex Libris. – С. 3).
12. Бан Сэ Хон. Проблемы полифонии Достоевского и Солженицына / Хон Бан Сэ // Новый взгляд. – Москва, 2001. – Вып. 1. – С. 88-95.
13. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика : пер. с фр. / Р. Барт ; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – Москва: Прогресс, 1989. – 616 с.
14. Басинский П. Бремя романа / П. Басинский // Литературная газета. – 2003. – 12-18 февр. (№ 6). – С. 7.
15. Басинский П. Жизнь есть роман. Еще раз о книге Бориса Евсеева / П. Басинский // Литературная газета. – 2003. – 25 июня-1 июля (№ 26). – С. 7.
16. Басинский П. О прозе Б. Евсеева: [предисл. к кн.] / П. Басинский // Евсеев Б. Т. Баран. – Москва, 2001. – С. 5-6.
17. Басинский П. Юроды и уроды / П. Басинский // Дружба народов. – 1999. – № 4. – С. 199-201.
18. Бахтин М. М. Работы 1920-х годов / М. М. Бахтин. – Киев: Next, 1994. – 383 с.
19. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин ; сост. С. Г. Бочаров; текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина ; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. – Москва: Искусство, 1979. – 424 с.
20. Бежин Л. Борис Евсеев «Отреченные гимны» [Электронный ресурс] / Л. Бежин // Новый журнал – Нью-Йорк, 2003. – № 232. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nj/2003/2321/bezh.html>. – (Дата обращения: 12.05.2017).
21. Белов, А. Пророки истинные и мнимые / А. Белов // Московская правда. – 2006. – 14 февр.
22. Белянчиков В. Зерна прозы: о книге А. Большаковой «Феноменология литературного письма: о прозе Юрия Полякова» / В. Белянчиков // Литературная Россия. – 2003. – 27 авг. - 2 сент. (№ 35).
23. Большакова А. Научное отделение души от тела: новый роман из кубиков старого «модерна» / А. Большакова // Независимая газета. – 2003. – 10 апр. – (Прил.: НГ-Ex Libris. – С. 4).

24.Большакова А. Странные вещи века / А. Большакова // Октябрь. – 2003. – № 2. – С. 183-185.

25.Большакова А. Феноменология литературного письма: о прозе Бориса Евсеева [Электронный ресурс] / А. Большакова // День литературы. 2004. – №10. – Режим доступа: <http://detectivebooks.ru/book/13119650/?page=5>. – (Дата обращения: 11.05.2017).

26.Большакова А. Ю. В преодолении разрыва времен: Борис Евсеев / А. Ю. Большакова // История русской литературы XX века: учебник : [в 2 ч.] / [Агеносов В. В. и др.] ; под общ. ред. В. В. Агеносова. – 2-е изд., перераб. и доп. – Москва, 2013. – Ч. 2. – 2013. – С. 678-680.

27.Большакова А. Ю. Имя и архетип: к постановке проблемы / А. Ю. Большакова // Вестник Ульяновского государственного технического университета. – 2012. – № 1(57). – С. 48-55.

28.Большакова А. Ю. Поэтика современной прозы: фантастическая реальность Ю. Козлова / А. Ю. Большакова // Вестник Ульяновского государственного технического университета. – 2009. – № 1. – С. 8-14.

29.Большакова А. Ю. Русская литература на перепутье: герой и метод / А. Ю. Большакова // Знание. Понимание. Умение. – 2013. – № 1. – С. 128-141.

30.Большакова А. Ю. Феноменология литературного письма : о прозе Бориса Евсеева / А. Ю. Большакова. – Москва : МАКС Пресс, 2003. – 126 с.

31.Большакова А. Ю. Феноменология литературного письма : о прозе Бориса Евсеева / А. Ю. Большакова. – Изд. 2-е, испр. и доп. – Москва : МАКС-Пресс, 2004. – 142 с.

32.Большакова А. Юроды против уродов / А. Большакова // Независимая газета. – 2004. – 29 янв. – (Прил.: НГ-Ex Libris. – С. 4).

33.Бояшов И. В. Танкист, или «Белый тигр» : [роман] / И. В. Бояшов. – Санкт-Петербург; Москва: ЛИМБУС пресс, 2008. – 221 с.

34.Брагин В. В. Мимолетный лик земной и вечная истина : [традиции Достоевского в творчестве В. Я. Зазубрина] / В. В. Брагин // Ученые записки Социально-гуманитарного института. – Москва: МАКС-Пресс, 2000. – С. 148-158.

35. Бубер М. Я и Ты // Бубер М. Два образа веры. – Москва: Республика, 1995. – С. 16-91.
36. Булгаков С. Н. Иван Карамазов как философский тип : публ. лекция / С. Н. Булгаков // Собрание сочинений : в 2-х т. – Москва: Наука, 1993. – Т. 2: Избранные статьи. – С. 15-45.
37. Варава В. В. Спасители Вселенной : детство в русской философской культуре / В. В. Варава // Подъем. – 2003. – № 6. – С. 174-192.
38. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский ; [вступ. ст. И. К. Горского, с. 11-31; коммент. В. В. Мочаловой]. – Москва: Высшая школа, 1989. – 404, [2] с.
39. Ветловская В. Е. Проблема источников художественного произведения / В. Е. Ветловская // Русская литература. – 1993. – № 1. – С. 100-116.
40. Виноградов В. В. Дифференциация стилей в истории русского литературного реализма / В. В. Виноградов // Виноградов В. В. Проблема авторства и теория стилей / В. В. Виноградов. – Москва: ГИХЛ, 1961. – С. 481-611.
41. Вольфсон И. В. Исповедь изгоя. Развитие жанра писателя с измененным мышлением / И. В. Вольфсон // Художественный мир Венедикта Ерофеева : [сб. статей] / под ред. К. Ф. Седова. – Саратов: Издательство Саратовского государственного педагогического института, 1995. – С. 51-52.
42. Галковский Д. Е. Бесконечный тупик / Д. Е. Галковский. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва: Самиздат, 1998. – 708 с.
43. Гамзаева Т. С. Адамович и современность великих классиков / Т. С. Гамзаева // Литературный процесс: традиции и новаторство: межвуз. сб. науч. тр./ под ред. Е. Ш. Галимовой. – Архагнельск : Издательство Поморского государственного педагогического университета, 1992. – С. 178-192.
44. Гаршина-Дюрам Л. О романе Б. Евсеева «Пламенеющий воздух» / Л. Гаршина-Дюрам [Электронный ресурс] // Континет : интернет-газета. – 2013. – 16 дек. – Режим доступа: <http://kontinentusa.com/o-romane-b-evseeva-plameneuyushhij-vozddux/>

45.Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века / Б. М. Гаспаров. – Москва: Наука: Вост. лит., 1994. – 304 с. – Библиогр. в примеч. в конце ст.

46.Гегель Г. В. Ф. Сочинения: в 14 т. Т. 4: Система наук. Ч. 1. Феноменология духа / Г. В. Ф. Гегель ; пер. Г. Шпета. – Москва: Соцэкгиз, 1959. – 488 с.

47.Глушковская Л. Лицом к дороге: О прозе Бориса Евсеева / Л. Глушковская // Вышгород. – Таллинн, 2002. – № 5. – С. 122-123.

48.Гонцов С. Прибытие пироскафа: [Борис Евсеев: автор в поисках героя и наоборот] / С. Гонцов // Независимая газета. – 2006. – 16 марта. – (Прил.: НГ Ex-Libris. – С. 4).

49.Гуреев М. Московский часослов / М. Гуреев // Дружба народов. – 1999. – № 10. – С. 91-122.

50.Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии / Э. Гуссерль ; пер. с нем. А. В. Михайлова. – Москва: Лабиринт, 1994. – 489 с.

51.Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. – Москва: Рус. яз., 1981-1982.

52.Дардыкина Н. Плач по украденной жизни: о романе претендента на «Большую книгу» Бориса Евсеева / Н. Дардыкина // Московский комсомолец. – 2010. – 23 нояб.

53.Дарк О. Подполье Юрия Мамлеева / О. Дарк // Родник. – Рига, 1990. – № 2. – С. 27.

54.Дилакторская О. Г. Петербургская повесть Достоевского / О. Г. Дилакторская. – Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 1999. – 348 с.

55.Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Ленинград: Наука, 1972 -1990.

56.Евсеев Б. Т. Острова в океане, или Кочки в болоте: [беседа с писателем Б. Евсеевым / беседовала Е. Потемкина] // Независимая газета. – 2009. – 29 окт. (№ 41). – (Прил.: НГ Ex-Libris. – С. 2).

57.Евсеев Б. Т. Отреченные гимны : роман / Б. Евсеев // Дружба народов. – 2002. – № 11. – С. 94-155 ; № 12. – С. 95-158.

58. Евсеев Б. Т. «Евстигней» – роман о гении и «музыкальном рабстве» [Электронный ресурс]: интервью / Б. Т. Евсеев; беседу вела Е. Андрусенко // Радио «Голос России», 04.08.2010. – Режим доступа : http://www.borisevseev.ru/index/evstignej_roman_o_genii_i_muzykalnom_rabstve/0-14 – (Дата обращения: 10.05.2017).

59. Евсеев Б. Т. «Евстигней» – это поиски новой прозы [Электронный ресурс]: интервью / Б. Т. Евсеев; беседу вел С. Шулаков // Книжное обозрение. – 2010. – 5 октября. – Режим доступа : <http://www.bigbook.ru/smi/detail.php?ID=10308> – (Дата обращения: 10.05.2017).

60. Евсеев Б. Т. «Литература – дар нераболепия» [Электронный ресурс]: [интервью писателя] / Б. Т. Евсеев; беседу вела А. Рогова // Известия. – 2016. – 23 нояб. – Режим доступа: <http://izvestia.ru/news/645967>. – (Дата обращения: 16.05.2017).

61. Евсеев Б. Т. «Хватит строгать Буратин!» [Электронный ресурс]: [интервью писателя о романе «Евстигней» / брал А. Мамедов] // Независимая газета: [сайт]. – Режим доступа: http://www.ng.ru/person/2010-11-11/2_evseev.html. – (Дата обращения: 10.05.2017).

62. Евсеев Б. Т. Баран : рассказ / Б. Т. Евсеев // Новый мир. – 1998. – № 3. – С. 115-124.

63. Евсеев Б. Т. Баран: [рассказы и повесть] / Б. Т. Евсеев. – Москва: Хроникёр, 2001. – 240 с. – (Мир современной прозы).

64. Евсеев Б. Т. Беспартийный неомодернист : [беседа с писателем Б. Т. Евсеевым] / вела Н. Осс // Известия. – 2010. – 17 нояб. – С. 7.

65. Евсеев Б. Т. В глубине текста [Электронный ресурс]: рассказ / Б. Т. Евсеев // Литература : еженед. электрон. лит. журн. – 2014. – № 21. – Режим доступа: http://litteratura.org/issue_prose/528-boris-evseev-v-glubine-teksta.html. – (Дата обращения: 10.05.2017).

66. Евсеев Б. Т. Власть собачья: повести и рассказы / Б. Т. Евсеев. – Екатеринбург: У-Фактория. 2003. – 432 с.

67. Евсеев Б. Т. Евстигней: роман-версия. – Москва: Время, 2010. – 576 с.

68.Евсеев Б. Т. За частоколом премий не видно литературы [Электронный ресурс]:[интервью с писателем] / Б. Т. Евсеев; беседу вела А. Рогова // Аргументы и факты. – 2013. – 17 июля. – Режим доступа : <http://www.aif.ru/culture/book/45278> – (Дата обращения: 10.05.2017).

69.Евсеев Б. Т. Казненный колокол: страсти по Донбассу / Б. Т. Евсеев. – Москва: ЭКСМО, 2016. – 320 с.

70.Евсеев Б. Т. Консерватизм в искусстве прикрывает творческую немощь [Электронный ресурс]:[интервью писателя Б. Т. Евсеева / беседу вела А. Грибоедова] // Культура. – 2010. – 18 нояб. – Режим доступа : <http://www.bigbook.ru/smi/detail.php?ID=10593> – (Дата обращения: 10.05.2017).

71.Евсеев Б. Т. Красный рок: [повести] / Б. Т. Евсеев ; отв. ред. Ю. Качалкина. – Москва: ЭКСМО, 2011. – 384 с.

72.Евсеев Б. Т. Красный фатум висит сейчас над Россией!: [беседа с писателем Б. Т. Евсеевым / вела беседу Наталья Якунина] // Книжное обозрение. – 2012. – 30 янв. - 5 февр. (№ 2). – С. 3.

73.Евсеев Б. Т. Кто захочет, тот дойдет: [беседа с писателем Б. Т. Евсеевым / вела беседу И. Кирьянова] // Современная библиотека. – 2013. – №7(37) . – С. 16-25.

74.Евсеев Б. Т. Лишнее ребро (Loscaballoscarpichosos): рассказ / Б. Т. Евсеев // Октябрь. – 2014. – № 11. – С. 15-24.

75.Евсеев Б. Т. Македонское вино: [рассказ] / Б. Т. Евсеев // Вышгород. – Таллинн, 2001. – № 5-6.

76.Евсеев Б. Т. Мост через бездну: новая проза новой России на рубеже веков / Б. Т. Евсеев // Литературная учеба. – 2001. – № 3. – С. 73-80.

77.Евсеев Б. Т. Отреченные гимны : [беседа с писателем о романе «Отреченные гимны» / записал А. Тер-Маркарян] // Литературная Россия. – 2000. – 14 апр. (№ 15). – С. 3.

78.Евсеев Б. Т. Отреченные гимны: роман / Борис Евсеев. – Москва: Хроникёр, 2003. – 510 с. – (Новейший русский роман).

79.Евсеев Б. Т. Офирский скворец: сборник / Борис Евсеев. – Москва: Изд-во «Э», 2016. – 320 с.

80. Евсеев Б. Т. Письма слепым: рассказ / Б. Т. Евсеев // Дружба народов. – 2014. – № 4. – С. 54-64.
81. Евсеев Б. Т. Пламенеющий воздух. История одной метаморфозы: роман / Б. Т. Евсеев. – Москва: Время, 2013. – 416 с.
82. Евсеев Б. Т. Под мостом: рассказ / Б. Т. Евсеев // Октябрь. – 2012. – № 9. – С. 64-70.
83. Евсеев Б. Т. Рассказывание как один из смыслов жизни [Электронный ресурс]: [интервью писателя Б. Евсева / записала Е. Кулаковская] // Культура и текст : науч. электрон. журн. – 2013. – № 3. – Режим доступа : <http://www.ct.uni-altai.ru/wp-content/uploads/2013/11/kit20132.pdf>. – (Дата обращения : 11.05.2017).
84. Евсеев Б. Т. Романс навыворот: стихотворения / Б. Т. Евсеев. – Москва: РБП, 1994. – 7 с. : ил. – (Рекламная библиотечка поэзии).
85. Евсеев Б. Т. Романчик : некоторые подробности мелкой скрипичной техники : [роман] / Борис Евсеев. – Москва : Время, 2005. – 333 с. – (Серия "Высокое чтение").
86. Евсеев Б. Т. Русский язык и есть русская идея! [Электронный ресурс]: [интервью писателя болгарскому вестнику «Az Буки» / записал Н. Георгиев]. – Режим доступа: <http://borisevseev.livejournal.com/31259.html>. – (Дата обращения: 11.05.2017).
87. Евсеев Б. Т. Садись, пиши, умри...: рассказ / Б. Т. Евсеев // Смена. – 1997. – № 12. – С. 90-171 : ил.
88. Евсеев Б. Т. Триста марок : рассказ / Борис Евсеев // Смена. – 2002. – № 11. – С. 18-35.
89. Евсеев Б. Т. Узел Евсева [Электронный ресурс]: [интервью писателя Б. Т. Евсева о своем восприятии художественной словесности, писателя и читателя / вел А. Киров. – Режим доступа: http://litlive.ru/topics/actual/viewpost/140_. – (Дата обращения: 10.05.2017).
90. Евсеев Б. Т. Христа ради: рассказы / Б. Т. Евсеев // Москва. – 1994. – № 10. – С. 46-53.

91. Евсеев Б. Т. Частный Суд, или Роман о душе : [беседа с писателем Б. Евсеевым / записал А. Тер-Маркарян] // Литературная Россия. – 2002. – 20 дек. (№ 51). – С. 3.
92. Евсеев Б. Т. Шаг за душой: [автор о своем творчестве] / Б. Евсеев // Алфавит. – 2003. – 30 авг.
93. Евсеев Б. Т. Шестикрыл: книга стихов / Б. Т. Евсеев. – Алматы: Изд. дом «Жібек жолы», 1995. – 134 с.
94. Евсеев Б. Т. Юрод : повесть / Б. Т. Евсеев. – Москва: Цветной бульвар, 1997. – 24 с.
95. Евсеев Б. Т. Я заставлю вас плакать, хорьки!: рассказы / Б. Т. Евсеев // Дружба народов. – 2000. – № 1. – С. 109-126.
96. Евсеев Б.Т. Власть собачья: рассказ / Б. Т. Евсеев // Новый журнал. – Нью-Йорк, 1999. – № 215.
97. Евсеев Б.Т. Два рассказа / Б. Евсеев // Октябрь. – 2004. – № 1. – С. 115-133. – Содерж. : Слух ; Чилим.
98. Евсеев Б.Т. Лавка нищих: [рассказ] / Б. Т. Евсеев // Литературная Россия. – 1996. – 5 июля (№ 27). – С. 8-9.
99. Евсеев Б.Т. Мощное падение вниз ловчего сокола, видящего стремительное приближение воды, берегов, излуки и леса [Электронный ресурс]: повесть-притча / Б. Т. Евсеев // Континент. – 2000. – № 102. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/continent/2000/103/ev.html>. – (Дата обращения: 11.05.2017). – Загл. с экрана.
100. Евсеев Б.Т. Мытарство первое: [отрывок из романа «Отреченные гимны»] / Б. Т. Евсеев // Литературная газета. – 2002. – 23-29 окт. (№ 43). – С. 8-9.
101. Евсеев Б.Т. Не держу обиды на время [Электронный ресурс]: [интервью писателя Б. Т. Евсеева / беседу вел Н. Туровский] // Труд. – 2004. – 9 апр. – Режим доступа: http://www.trud.ru/article/09-04-2004/70325_boris_..._derzhu_obidy_na_vremja/print/ – (Дата обращения: 10.05.2017).
102. Евсеев Б.Т. Площадь Революции: книга зимы, рассказы / Б. Т. Евсеев ; худ. В. Калныныш. – Москва: Время, 2007. – 400 с.

103. Евсеев Б.Т. Призрак песка: рассказ // Литературная Россия. – 2001. – 5 окт. (№ 40).
104. Евсеев Б.Т. Расселина времен: [интервью писателя Б. Т. Евсева о новой повести «Чайковский, или Волшебное Перо» / записал В. Пимонов] // Независимая газета. – 2015. – 19 марта.– (Прил.: НГ Ex-Libris). – С. 4
105. Евсеев Б.Т. Рассказы / Б. Т. Евсеев // Дружба народов. – 1997. – № 8. – . 7-23. – Содерж.: Банджо и сакс ; Ресторан – Москва ; Садись, пиши, умри...
106. Евсеев Б.Т. Сергиев лес: [рассказ] / Б. Т. Евсеев // Литературная Россия. – 1997. – 8 авг. (№ 32). – С. 8-9.
107. Евсеев Б.Т. Сквозь восходящее пламя печали / Борис Евсеев. – Москва : РБП, 1993. – 7 с. : ил. – (Рекламная библиотечка поэзии).
108. Живолупова Н. В. Проблема свободы в исповеди антигероя. От Достоевского к литературе XX века (Е. Замятин, В. Набоков, Вен. Ерофеев, Э. Лимонов) / Н. В. Живолупова // Поиск смысла. – Нижний Новгород, 1994. – С. 180-208.
109. Житенев А. А. Онтологическая поэтика и художественная рефлексия в лирике И. Бродского : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / А. А. Житенев. – Воронеж, 2004. – 158 с.
110. Жолковский А. К. Работы по поэтике выразительности : Инварианты - Тема - Приемы - Текст: сб. статей / А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов. – Москва: Прогресс: Универс, 1996. – 343 с.
111. Закс Л. А. Художественное сознание / Л. А. Закс. – Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1990. – 213 с.
112. Захаров В. Н. Реальное / В. Н. Захаров // Достоевский: эстетика и поэтика: словарь-справочник / сост. Г. К. Щенников, А. А. Алексеев. – Челябинск, 1997. – С. 41.
113. Захаров В. Н. Фантастическое в эстетике и творчестве Ф. М. Достоевского: автореф. дис. ... канд. филол. наук. (10.01.01) / В. Н. Захаров ; Петрозавод. гос. ун-т им. О. В. Куусинена. – Петрозаводск , 1975. – 24 с.

114. Захаров В. Н. Христианский реализм в русской литературе (постановка проблемы) / В. Н. Захаров // Евангельский текст в русской литературе XVIII-XX веков. – Петрозаводск, 2001. – Вып. 3. – С. 10, 16.
115. Звонарева Л. Прозаические рифмы Бориса Евсеева : финалист «Большой книги» - 2009 взглянул на нашу жизнь по-новому : [о кн. Б. Евсеева «Лавка нищих»] / Л. Звонарева // Культура. – 2009. – 29 окт.-11 нояб. (№ 42). – С. 4.
116. Зеньковский В. В. Психология детства / В. В. Зеньковский; [сост. и отв. ред. П. В. Алексеев]. – Москва: Школа-Пресс, 1996. – 335 с.
117. Иванов В. В. Школа князя Мышкина : тема детства в творчестве Ф. М. Достоевского : учеб. пособие / В. В. Иванов ; М-во образования РФ, Карел. гос. пед. ун-т. – Петрозаводск : КГПУ, 2002. – 130 с.
118. Иванова Н. Преодолевшие постмодернизм / Н. Иванова // Знамя. – 1998. – № 4. – С. 193-204.
119. Ильин И. П. Постмодернизм: словарь терминов / И. П. Ильин. – Москва: Интрада, 2001. – 384 с.
120. История в зеркале литературы и литературоведения: сб. докл. Междунар. науч. конф., авг. 2001, г. Гданьск / Рос. Центр науки и культуры в Варшаве, Рос. центр науки и культуры в Гданьске, Инт славян. филологии Гданьского унта) , Инт русистики Варшавского унта) , Ист. музей г. Гданьска), Пол. фонд "Славика Ориенталия") ; ред., сост.: Л. Звонарева, Ф. Ананович, авт. предисл. В. Шеремет. – Варшава: Slavica Orientalia, 2002. – 439 с.
121. Казначеев С. М. Новый реализм: очередное возрождение метода / С. М. Казначеев // Гуманитарный вектор. Серия: Педагогика, психология. – 2011. – № 4. – С. 91-95.
122. Карасев Л. В. Вещество литературы / Л. В. Карасев. – Москва: Языки славян. культуры, 2001. – 399 с.
123. Карасев Л. В. Гоголь и онтологический вопрос // Карасев Л. В. Гоголь в тексте / Л. В. Карасев. – Москва, 2012. – С. 2-8.
124. Карасёв Л. В. Метафизика сна // Сон – семиотическое окно. – Милан, 1994. – С. 354-372.

125. Карасёв Л. В. Онтологический взгляд на русскую литературу / Л. В. Карасев. – Москва: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 1995. – 103 с.
126. Карасёв Л. В. Парадокс о смехе / Л. В. Карасев // Вопросы философии. – 1989. – № 5. – С. 47-65.
127. Карасёв Л. В. Три заметки о Шекспире / Л. В. Карасев. – Москва: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2005. – 52 с.
128. Карасёв Л. В. Флейта Гамлета: очерк онтологической поэтики / Л. В. Карасев. – Москва: Знак, 2009. – 208 с.
129. Карсавин Л. П. Религиозно-философские сочинения: в 2 т. Т. 1 / Л. П. Карсавин ; сост. С. С. Хоружий. – Москва: Ренессанс, 1992. – 352 с. – (Памятники религиозно-философской мысли. Русская религиозная философия).
130. Касаткина Т. А. В поисках утраченной реальности / Т. А. Касаткина // Знамя. – 1997. – № 3. – С. 200-212.
131. Касаткина Т. А. О творящей природе слова: онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле» / Т. А. Касаткина. – Москва: ИМЛИ РАН, 2004. – 480 с.
132. Касаткина Т. Как мы читаем русскую литературу: о сладострастии / Т. Касаткина // Новый мир. – 1999. – № 7. – С. 170-182.
133. Киров А. В прямом эфире Борис Евсеев [Электронный ресурс] / А. Киров // Независимая газета. – 2013. – 20 июня. – Режим доступа : http://www.ng.ru/ng_exlibris/2013-06-20/5_evseev.html – (Дата обращения: 10.05.2017).
134. Киров А. Красное и чёрное [Электронный ресурс] / А. Киров // Московская правда. – 2011. – 13 сент. (№ 28). – Режим доступа : <http://old.mospravda.ru/downloads/Книга-13.pdf> – (Дата обращения: 10.05.2017).
135. Киров А. Притчи о времени : новый роман "Офирский скворец" и десять рассказов Бориса Евсеева [Электронный ресурс] / А. Киров // Подлинник : [сайт]. – 2016. – 11 мая. – Режим доступа : <https://podlinnik.org/literaturnyi-resurs/literaturovedenie/1662-pritchi-o-vremeni.html> – (Дата обращения: 10.05.2017).
136. Кислицын К. Н. Магический реализм / К. Н. Кислицын // Знание. Понимание. Умение. – 2011. – № 1. – С. 274-277.

137. Кожина М. Н. О диалогичности письменной научной речи : учеб. пособие по спецкурсу / М. Н. Кожина. – Пермь : ПГУ, 1986. – 91 с.
138. Козлов Ю. В. Закрытая таблица : [роман] / Ю. В. Козлов. – Москва: ОЛМА Медиа Групп, 2011. – 444 с.
139. Козлов Ю. В. Колодец пророков : [роман] / Ю. В. Козлов. – Москва: ОЛМА-пресс, 1998. – 398 с.
140. Козлов Ю. В. Реформатор : [роман] / Ю. В. Козлов. – Москва: ОЛМА Медиа Групп, 2012. – 509 с.
141. Коробов В. Беги, баран, беги!: (книга-событие) / В. Коробов // Литературная Россия. – 2001. – 14 сент. (№ 37). – С. 2.
142. Котлов А. К. Современная русская реалистическая проза: трансформации, модификации или мутации? / А. К. Котлов // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. – 2010. – № 3. – С. 137-139.
143. Красавцева Н. А. Выражение диалогичности в письменной научной речи (на материале англ. языка) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Н. А. Красавцева ; Одес. гос. ун-т им. И. И. Мечникова. – Одесса: [б. и.], 1987. – 15 с.
144. Красников Г. Н. Последние люди последних времен / Г. Красников // Литературная газета. – 2001. – 21-27 марта (№ 12). – С. 4.
145. Красников Г. Н. Роковая зацепка за жизнь, или В поисках утраченного Неба : [сборник] / Геннадий Красников. – Москва : Звонница-МГ, 2002. – 494 с. : ил. – (Лики. Лица. Личины).
146. Кудимова М. Жив-жив-жить... // М. Кудимова / Независимая газета. – 1996. – 23 июля (№ 133). – (Прил.: НГ-Ex Libris. – С. 6).
147. Кулаковская Е. И. Звук времени. Онтопоэтика прозы Бориса Евсеева : монография / Е. И. Кулаковская. – Москва: Совпадение, 2017. – 192 с.
148. Кулаковская Е. Сила незримого. О сквернавцах, мычащих людях и вздымании духа / Е. Кулаковская // Независимая газета. – 2015. – 14 мая (№ 17). – (Прил.: НГ Ex-Libris. – С. 7).
149. Кулаковская, Е. И. «В ожидании чуда» [Электронный ресурс]: роман Бориса Евсеева «Пламенеющий воздух» / Е. И. Кулаковская. – Режим доступа:

<http://books.vremya.ru/main/2958-v-ozhidanii-chuda-roman-borisa-evseeva-plamenevskiy-vozduh.html> . – (Дата обращения: 12.05.2017).

150. Лаврова Л. У бездны на краю / Л. Лаврова // Литературная Россия. – 2003. – 10 окт. (№ 40-41).
151. Ланин Б. А. Русская литературная антиутопия: монография / Б. А. Ланин. – Москва: Алконост, 1993. – 199 с.
152. Левин Ю. Классические традиции в «другой» литературе: Венедикт Ерофеев и Федор Достоевский / Ю. Левин // Литературное обозрение. – 1992. – № 2. – С. 45-50.
153. Лейдерман Н. Жизнь после смерти, или Новые сведения о реализме / Н. Лейдерман, М. Липовецкий // Новый мир. – 1993. – № 7. – С. 233-252.
154. Лейдерман Н. Л. Постреализм: теоретический очерк / Н. Л. Лейдерман. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, Ин-т филол. исслед. и образоват. стратегий «Словесник», 2005. – 248 с.
155. Лейдерман, Н. Л. Современная русская литература: учеб. пособие для студентов: в 3 кн. / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. – Москва : УРСС, 2001. – Кн. 1. – 288 с. ; Кн. 2. – 288 с. ; Кн. 3. – 160 с.
156. Липневич В. Человек в состоянии слова / В. Липневич // Дружба народов. – 2000. – N 12. – С. 216-218. – Рец. на кн.: Станюта А. Лицо и лик: в мире Достоевского / А. Станюта. – Минск: БГУ, 1999. – 179 с.
157. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура / А. Ф. Лосев. – Москва: Политиздат, 1991. – 525 с.
158. Лосский Н. О. Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция / Н. О. Лосский. – Москва: Республика, 1995. – 310 с.
159. Лукин В. А. Художественный текст: основы лингвистической теории и элементы анализа: учебник / В. А. Лукин. – Москва: Ось-89, 1999. – 192 с.
160. Луков В. А. Неореализм в литературе / В. А. Луков // Знание. Понимание. Умение. – 2013. – № 1. – С. 289-292.
161. Люсый А. Отречение от гимнов / А. Люсый // Независимая газета. – 2003. – 28 августа. – (Прил.: НГ Ex-Libris. – С. 6). – Рец. на кн.: Большакова А.

Феноменология литературного письма : о прозе Бориса Евсеева / А. Большакова. – Москва: МАКС Пресс, 2003. – 126 с.

162. Маканин В. С. Андеграунд, или Герой нашего времени : роман / В. С. Маканин. – Москва: Вагриус, 1998. – 493 с.

163. Макарова Т. М. К типологии развития реализма в европейском искусстве конца XIX-начала XX века (В. Ван Гог и Ф. М. Достоевский) / Т. М. Макарова // Художественная культура и гуманизация образования: межвуз. сб. науч. тр. / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург : Образование, 1992. – С. 49-62.

164. Мамедова П. Тенденции постмодернизма и реализма в творчестве Б. Евсеева [Электронный ресурс] / П. Мамедова. – Режим доступа: <http://www.rusarticles.com/literatura-statya/tendencii-postmodernizma-i-realizma-v-tvorchestve-bevseeva-109015.html>. – (Дата обращения: 11.05.2017).

165. Мамлеев Ю. В. Судьба Бытия [Электронный ресурс] / Ю. В. Мамлеев. – Режим доступа <http://e-libra.ru/read/320281-sudba-bitiya.html>. – (Дата обращения: 17.05.2017).

166. Мамлеев Ю. Метафизический реализм писателя-оптимиста [Электронный ресурс]: [беседа с писателем Ю. Малеевым / вел А. Вознесенский]. – Режим доступа: http://www.ng.ru/ng_exlibris/2000-05-25/1_metarealism.html?print=Y – (Дата обращения: 12.05.2017).

167. Маркова Т. Н. Современная проза: конструкция и смысл : (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин) / Т. Н. Маркова ; М-во образования РФ, Моск. гос. обл. ун-т. – Москва : МГОУ, 2003. – 267 с.

168. Маркович В. М. Вопрос о литературных направлениях и построение истории русской литературы XX века / В. М. Маркович // Освобождение догм. История русской литературы: состояние и пути изучения / отв. ред. Д. П. Николаев. – Москва :

169. Матвеева А. С. Мир ребенка в творчестве Чарльза Диккенса в контексте онтологической поэтики : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / А. С. Матвеева. – Магнитогорск, 2009. – 195 с.

170. Мень А. В. Сын человеческий / протоиерей А. Мень. – Москва: P.S., 1991. – 463 с.: ил.

171. Мень А. Вместить невместимое / А. Мень // Литературная газета. – 1992. – 29 апр. (№18). – С. 5.
172. Миловидов В. А. Текст, контекст, интертекст : введение в проблематику сравнительного литературоведения : пособие по спецкурсу / В. А. Миловидов. – Тверь: Изд-во Тверского гос. ун-та, 1998. – 83 с.
173. Молва гудит: роман-поступок: репортаж из ЦДЛ / П. Басинский [и др.] // Литературная Россия. – 2003. – 16 апр. (№ 15). – С. 4.
174. Наджиева Ф. С. Борис Евсеев: ключи к творчеству / Ф. С. Наджиева // Русский язык в литература в Азербайджане. – 2011. – № 1. – С. 12.
175. Неверов А. «Баран» как визитная карточка / А. Неверов // Труд. – 2001. – 6 июля (№ 122) . – С. 7.
176. Немзер А. С. Литературное сегодня. О русской прозе. 90-е / Андрей Немзер. – Москва: Новое лит. обозрение, 1998. – 431 с.
177. Нефагина Г. Л. Русская проза второй половины 80-х – начала 90-х годов XX века: учеб. пособие / Г. Л. Нефагина. – Минск: Экономпресс, 1998. – 231с.
178. Новикова Е. Г. Софийность русской прозы второй половины XIX в. : евангельский текст и художественный контекст : дис. ... д-ра филол.наук: 10.01.01 / Е. Г. Новикова. – Томск: Изд-во Том. гос. ун-та, 1999. – 254 с.
179. Огрызко В. В. Кто сегодня делает литературу в России / В. В. Огрызко. – Москва: Лит. Россия, 2006. – Вып. 1. Современные русские писатели. – 416 с.
180. Огрызко В. Изборник: материалы к словарю русских писателей конца XX - начала XXI века. – Москва: Лит. Россия, 2003. – 286 с.
181. Панеш У. М. Об эволюции метода и особенностей реализма XX века / У. М. Панеш // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия: Филология и искусствоведение. – 2010. – Вып. 3(63). – С. 54-57.
182. Перевалова С. В. Проблема автора в русской литературе 1970-1980-х годов : дис.... д-ра филол. наук : 10.01.01 / С. В. Перевалова. – Волгоград: [б. и.], 1998. – 288 с.
183. Переяслов Н. Уран в Рыбы – мистика под ребро / Н. Переяслов // Литературная газета. – 2003. – 5-11 февр. (№ 5). – С. 7.

184. Перспективы метафизики: классическая и неклассическая метафизика на рубеже веков / под ред. Г. Л. Тульчинского, М. С. Уварова. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2001. – 411 с.
185. Платонов М. Ящер ОМОНа / М. Платонов // Книжное обозрение. – 2003. – 28 июля (№ 29-30). – С. 23.
186. Пороль О. А. Онтологическое пространство в поэзии Мандельштама / О. А. Пороль // Вестник ОГУ. Серия: Гуманитарные науки. – 2011. – № 6(125). – С. 38-43.
187. Проблема «реализма в высшем смысле» в творчестве Ф. М. Достоевского: круглый стол // Достоевский и мировая культура : альм. – Санкт-Петербург; Москва, 2004. – № 20. – С. 43-98.
188. Пустовая В. Е. Пораженцы и преображенцы : о двух актуальных взглядах на реализм / В. Е. Пустовая // Октябрь. – 2005. – № 5. – С. 153-164.
189. Ревякина А. [Рецензия на кн.: Большакова А. Ю. Феноменология литературного письма: о прозе Бориса Евсеева. – Москва: МАКС ПРЕСС, 2003. – 128 с.] / А. Ревякина // РЖ ИНИОН РАН. Серия 7, Литературоведение. – 2004. – № 1. – С. 147-154.
190. Ревякина А. А. «Расселина времен...»: о новой прозе Б. Т. Евсеева: [аналит. обзор] / А. А. Ревякина // РЖ ИНИОН РАН. Серия 7, Литературоведение. – 2016. – № 4. – С. 155-172.
191. Репина Н. Зверь Зияющий / Н. Репина // Алфавит. – 2001. – № 26.
192. Рогова А. Сказка о Петре Ильиче : Как рассказать детям о великом композиторе [Электронный ресурс] : [о книге Б. Евсеева «Петр Чайковский, или Волшебное перо»] / А. Рогова // Российская газета. – 2014. – 24 дек. – Режим доступа : <https://rg.ru/2014/12/24/kniga.html>. – (Дата обращения : 11.05.2017).
193. Рогова А. Туман, Тревога и Отечество [Электронный ресурс] : [о повести Б. Евсеева «Офирский скворец»] / А. Рогова. – Режим доступа: <http://prochtenie.ru/reviews/28363>. – (Дата обращения: 11.05.2017).
194. Роднянская И. Сюжеты тревоги : Маканин под знаком «новой жестокости» / И. Роднянская // Новый мир. – 1997. – № 4. – С. 200-212.

195. Романова Н. Н. Проблема сущностного понимания онтологической поэтики в современном литературоведении / Н. Н. Романова // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2013. – № 4(264), ч. 3. – С. 22-27.
196. Ромашова О. Звук прозы нового века / О. Ромашова // Вперед. – 2002. – 12 февр. – С. 2.
197. Ростовцева И. Время убывающей луны / И. Ростовцева // Литературная учеба. – 2001. – № 3. – С. 88-93.
198. Ростовцева И. Другая книга / И. Ростовцева // Октябрь. – 2006. – № 7. – С. 178-182.
199. Ротай Е. М. «Новый реализм» в современной русской прозе: художественное мировоззрение Р. Сенчина, З. Прилепина, С. Шаргунова : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Е. М. Ротай. – Краснодар, 2013. – 178 с.
200. Руднев В. П. Смысл как травма: психоанализ и философия текста [Электронный ресурс] / В. П. Руднев. – Режим доступа: http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_05/1999_5_22.htm. – (Дата обращения: 11.05.2017).
201. Русакова Е. Новая жизнь Евстигнея Фомина [Электронный ресурс] / Е. Русакова // Московская правда. – 2010. – 5 окт. – Режим доступа: <http://old.mospravda.ru/issue/2010/10/05/article24256/>. – (Дата обращения: 11.05.2017).
202. Русская литература XX века в зеркале критики : хрестоматия / [сост. С. И. Тимина и др.]. – Москва: Academia ; Санкт-Петербург : Филол. фак. Санкт-Петерб. гос. ун-та, 2003. – 649 с.
203. Рычкова О. Ямщики на подставе [Электронный ресурс]: [интервью финалиста лит. премии «Большая книга» Б. Т. Евсеева о романе «Евстигней» / брала О. Рычкова] // Российская газета: [офиц. сайт]. – Режим доступа: <https://rg.ru/2010/07/28/evseev.html>. – (Дата обращения: 10.05.2017).
204. Сад демонов = Hortus daemonum : словарь inferнальной мифологии Средневековья и Возрождения / авт.-сост. А. Е. Махов. – Москва : INTRADA, 1998. – 319 с.

205. Саенко Н. Р. Онтологическая поэтика пустоты : монография / Н. Р. Саенко. – Москва: Академия Естествознания, 2010. – 160 с.
206. Самойлова Т. М. Подсознательное в современной литературе: (анализ финала романа Ф. Достоевского «Идиот») / Т. М. Самойлова // Актуальные проблемы филологии: сб. материалов регион. науч.-практ. конф., 26 апр. 1999. – Курган, 1999. – С. 49-51.
207. Семенова С. Г. Преодоление трагедии: «вечные вопросы» в литературе / С. Г. Семенова. – Москва: Совет. писатель, 1989. – 439 с.
208. Семькина Р. Н. Метафизика инобытия в творчестве Ф. М. Достоевского и Ю. В. Мамлеева / Р. Н. Семькина // Ползуновский вестник. – 2005. – № 3. – С. 244-247.
209. Семькина Р. С.-И. О «соприкосновении мирам иным»: Ф. М. Достоевский и Ю. В. Мамлеев : монография / Р. С.-И. Семькина. – Барнаул ; Екатеринбург: Барнаульский гос. пед. ун-т, 2007. – 241 с.
210. Семькина Р.С.-И. Метафизика кладбища в творчестве Ф. М. Достоевского и Ю. В. Мамлеева / Р. С.-И. Семькина // Филология и человек. – 2006. – № 1. – С. 51-60.
211. Серова А. А. Новый реализм как художественное течение в русской литературе XXI века : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / А. А. Серова. – Нижний Новгород, 2015. – 290 с.
212. Силантьев И. В. Поэтика мотива / И. В. Силантьев ; отв. ред. Е. К. Ромодановская. – Москва: Языки славян. культуры, 2004. – 294 с.
213. Скоропанова И. С. Типология русской постмодернистской литературы / И. С. Скоропанова // Постмодернизм: pro et contra : материалы Междунар. науч. конф. «Постмодернизм и судьбы художественной словесности на рубеже тысячелетий», Тюмень, 16-19 апр. 2002 г. – Тюмень: Изд-во «Вектор Бук», 2002. – С. 7-13.
214. Смирнов И. П. Порождение интертекста : элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака / И. П. Смирнов. – 2-е изд. – Санкт-Петербург: Языковой центр Санкт-Петерб. гос. ун-та, 1995. – 189 с.

215. Смирнова А. И. Онтологическая поэтика Чингиза Айтматова / А. И. Смирнова // Филология и культура. – 2014. – № 1(№ 35). – С. 208-214.
216. Современная русская литература (1990-е гг.-начало XXI в.) : [учеб. пособие / С. И. Тимина и др.]. – Москва: Academia ; Санкт-Петербург: Филол. фак. Санкт-Петерб. гос. ун-та, 2005. – 350 с.
217. Степанян К. А. «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф. М. Достоевского : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / К. А. Степанян. – Москва, 2007. – 44 с.
218. Степанян К. А. Реализм как заключительная стадия постмодернизма / К. А. Степанян // Знамя. – 1992. – № 9. – С. 231-238.
219. Супоницкая К. Размышляя над книгой о Евстигнее... / К. Супоницкая // Музыкальная академия. – 2014. – № 1. – С. 142-144.
220. Сурганова Т. «Люди Земли и эфира» : [рец. на роман Б. Евсеева «Пламенеющий воздух»] / Т. Сурганова // Частный корреспондент. – 2013. – 26 авг. – Режим доступа: <http://borisevseev.livejournal.com/24963.html>. – (Дата обращения: 11.05.2017).
221. Тарасов Б. Н. «Тайна человека», или «Фантастический реализм» : уроки Достоевского / Б. Н. Тарасов // Тарасов Б. Н. В мире человека. – Москва, 1986. – С. 6-121.
222. Тарасова М. Неисповедимые пути: невидимая подземная грибница связывает героев Бориса Евсеева / М. Тарасова // Независимая газета. – 2009. – 2 июля. – (Прил.: НГ Ex-Libris. – С. 3).
223. Тимина С. И. Русская проза рубежа веков / С. И. Тимина // Русская проза конца XX века : хрестоматия / сост. и вступ. ст. С. И. Тимоиной. – Санкт-Петербург: Филол. фак. Санкт-Петерб. гос. ун-та ; Москва: Изд. центр «Academia», 2002. – С. 7-12.
224. Топоров В. Вакансия писателя: о новом романе Владимира Маканина / В. Топоров // Культура. – 1998. – 11-17 июня (№ 21). – С. 10.

225. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исслед. в области мифопоэтического: избранное / В. Н. Топоров. – Москва: Прогресс: Культура, 1995. – 623 с.
226. Турков А. О бесах и ангелах / А. Турков // Труд. – 2003. – 17 июня (№ 108). – С. 6.
227. Турков А. Роман на вырост [Электронный ресурс] / А. Турков // Частный Корреспондент: [сайт]. – Режим доступа: http://www.chaskor.ru/article/roman_na_vyrost_21951. – (Дата обращения: 10.05.2017).
228. Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) / Ю. Н. Тынянов // Поэтика. История литературы. Кино. – Москва, 1977. – С. 198-227.
229. Тюпа В. И. Словарь мотивов как научная проблема / В. И. Тюпа, Е. К. Ромодановская // Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы / под ред. В. И. Тюпы. – Новосибирск, 1996. – Вып. 1: От сюжета к мотиву. – С. 3-15.
230. Улицкая Л. Е. Зеленый шатер : роман / Л. Е. Улицкая. – Москва: Эксмо, 2011. – 591 с.
231. Умбрайт Х. Проза Бориса Евсеева: на фоне современного русско-немецкого литературного обмена / Х. Умбрайт // Октябрь. – 2008. – № 2. – С. 167-176.
232. Филимонов А. Видения Серафима / А. Филимонов // Литературная Россия. – 1995. – 20 сент. (№ 38). – С. 6.
233. Флоренский П. А. / [вступ. ст. С. С. Хоружева ; журн. «Вопр. философии» и др.]. – [Факс. воспроизведение текста изд. 1914 г.]. – Москва: Правда, 1990–. – (Серия «Из истории отеч. филос. мысли»). Т. 1: Столп и утверждение истины, I. – 1990. – 490 с.: ил. – Вых. дан. ориг.: Москва: Путь. Т. 2: У водоразделов мысли: [Ч. 1] / [историогр. ст. игумена Андроника (А. С. Трубачева), примеч. С. С. Аверинцева и др.]. – 1990. – 447 с. – Библиогр. в примеч.: с. 370-438.
234. Фрумкин К. Г. Философия и психология фантастики / К. Г. Фрумкин. – Москва: Едиториал УРСС, 2004. – 240 с.
235. Фуко М. Что такое автор? / М. Фуко ; [сост., пер. с фр., коммент. и послесл. С. Табачниковой ; общ. ред. А. Пузыря] // Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. – Москва, 1996. – С. 7-47.

236. Хайдеггер М. Основные понятия метафизики / М. Хайдеггер // Время и бытие: статьи и выступления. – Москва: Республика, 1993. – С. 327-345.
237. Хайдеггер М. Преодоление метафизики / М. Хайдеггер // Время и бытие: статьи и выступления. – Москва: Республика, 1993. – С. 177-192.
238. Хайдеггер М. Что такое метафизика? / М. Хайдеггер // Время и бытие: статьи и выступления. – Москва, 1993. – С. 16-27.
239. Челеби, Вюсал Комунар гызы. Особенности реализма Бориса Евсеева : автореф. дис. ... д-ра философии по филологии / В. К. гызы Челеби. – Баку, 2017. – 38 с.
240. Чупринин С. Русская литература сегодня: большой путеводитель / С. Чупринин. – Москва: Время, 2007. – 155 с.
241. Шмид В. Проза как поэзия: Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард : [пер. с нем.] / В. Шмид. – 2-е изд. испр. – Санкт-Петербург: ИНАПРЕСС, 1998. – 352 с.
242. Шогенцукова Н. А. Опыт онтологической поэтики: Э. По, Г. Мелвилл, Дж. Гарднер / Н. А. Шогенцукова. – Москва: Наследие, 1995. – 231 с.
243. Эпштейн М. Ирония стиля: демоническое в образе России у Гоголя / М. Эпштейн // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 19. – С. 129-147.
244. Эпштейн М. Н. Слово и молчание: метафизика рус. лит.: учеб. пособие для вузов / М. Н. Эпштейн. – Москва: Высш. шк., 2006. – 559 с.
245. Юнг К. Г. Архетипы коллективного бессознательного // К. Г. Юнг Психология бессознательного: пер. с нем. – Москва, 1998. – С. 95-119.
246. Якимович А. К. Магическая Вселенная: очерки по искусству, философии и литературе XX века / А. К. Якимович. – Москва: Галарт, 1995. – 134 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ

(СПРАВОЧНОЕ)

ИНТЕРВЬЮ

Б. ЕВСЕЕВ: РАССКАЗЫВАНИЕ КАК ОДИН ИЗ СМЫСЛОВ ЖИЗНИ

— *Борис Тимофеевич, возможно ли говорить о том, что музыка в Ваших текстах является способом постижения онтологической реальности? Можно ли отнести к этому ряду «приёмы скрипичной техники», ведь возникающие ассоциативные ряды и словесные аналогии неизменно рождаются из музыки?*

— Да, о музыке как о средстве постижения реальности в моих текстах говорить возможно. Но надо уточнить. Музыка в этих текстах присутствует как «вскрыватель» латентных или дополнительных смыслов. То, что хорошо звучит (а это свойство любого языка) — не только прекрасно, но и почти всегда значительно по сути. У меня в прозе — сперва всё-таки слово. А музыка — одна из важнейших возможностей вникнуть в это слово до конца.

Думаю, нужно разложить на составляющие и само значение слова «музыка», применительно к моим текстам. Музыка в них — это, прежде всего, интонация и ритм. Они-то и создают «присутствие» музыки! Кстати, далеко не все ассоциации и аналогии рождаются в моих текстах из музыки. Некоторые — из философии, из религиозных действий. Но при этом почти все смыслы в моей прозе окрашены определённой интонацией. Кроме того, прозе сообщены разные ритмы. Делается это непреднамеренно, потому что многоритмичность вытекает из самой природы русского художественного слова (здесь уместно вспомнить сказки, сказы, «афоризмы народной мудрости»). Так что полиритмия присутствует во всех моих произведениях. И эта полиритмия (интонационно окрашенная, не только авторским словом, но и «словом» персонажей) одна из возможностей возникновения новой информативности текста. Ритмы подсознания рождают предречевой жест. Другими словами, ритм влияет на слово — ещё до появления самого слова! А точный речевой жест ведёт к ясному

(иногда сценическому) воспроизведению слова читателем. Это, мне кажется, тоже одно из коренных свойств моих текстов.

— *Значит, музыка не является средством постижения реальности напрямую, главную партию играет слово. И слово, которое воспринимается через музыку, обогащается новыми смыслами. То есть «музыка» как постижение реальности в Ваших текстах неотрывно связана со словом?*

— Всё, что Вы сказали о соотношении музыки и слова — верно. Не — «слово в музыку вернись», как у Мандельштама, а почти как у Кристофа Виллибальда Глюка: «Музыка — служанка поэзии».

— *Если учесть мнение философов, которые сходятся на том, что язык — это единственная реальность, которая творит бытие, то здесь как раз и получается, что, постигая слово через музыку, мы постигаем через музыку и бытие?*

— Язык — не только единственная реальность. Язык, по словам Хайдеггера, «... не возникает в ходе истории. Он как бы ей предпослан и её определяет». Согласитесь, это сильно меняет дело. Не политические деятели, а язык творит нашу с Вами историю, определяет наше бытие!

— *А что касается музыкальной архитектоники Ваших произведений: есть тексты, которые преднамеренно строятся по законам музыкальной композиции?*

— В юности я получил музыкальное образование. Но этим образованием обусловлены, пожалуй, только тяга к ясно осознанной форме произведений и любовь к фольклору. Как и все, я любил сказки, но остроту народного слова, скрытые в словах грани горя и радости почувствовал, лишь, когда в музыкальном училище, а потом в ГМПИ им. Гнесиных мы стали подробно изучать народные обряды, заговоры, хороводы, песни, заплачки и т. д. (скажем, до сих пор не могу забыть русские «подблюдные» песни).

По поводу архитектоники, композиции и формы. Преднамеренно ни один текст я по законам музыкальной композиции не строил. Вы, конечно, прекрасно знаете, что существуют законы постижения реальности. Они коренятся в законах

впечатления и восприятия. Человек, создающий любое произведение (будь то живопись, музыка, проза), должен учитывать то, как его будут постигать. Если не учитывать глубинные законы психики и коренные свойства человеческой природы — этого не достичь.

Говорят: семь раз отмерь — один раз отрежь. Современная наука говорит: да, именно семь, а не восемь и не шесть. То есть количество подходов интеллекта к любой творческой проблеме равно числу семь. Только семь раз повернув из стороны в сторону кусок ткани, портной может сшить платье. Нужно крепко работать над интуитивно учуянной формой!

Почему в музыке классического периода форма симфонии — в 90 % случаев — четырёхчастна? Это коренится в невозможности в двух частях изложить (а значит, и воспринять!) значимую музыкальную мысль. Знаменитая симфония Шуберта №7 называется «Неоконченной», потому что в ней только 2 части. Форма нарушена или форма соблюдена?

Другой пример. Роман Булгакова «Мастер и Маргарита» — тоже четырёхчастен: три явно выраженные части (хотя у автора обозначены две) и эпилог, который точно соответствует музыкальному понятию «коды». Думал ли Булгаков о музыке? В последние годы жизни ему было явно не до того. Но форма знаменитого романа в сжатом виде уже в нём существовала, потому что форма всегда существует в замысле. То есть замысел тоже имеет форму, ритм и зачатки композиции, как ещё не родившийся ребенок имеет все признаки будущего человека! Потом замысел «расширяется», обретает черты полнообъёмного произведения... Я хочу сказать: форма — не выдумка и не догмат! Она — одна из сторон или характеристик содержания. И рождается вместе с содержанием и только с ним. А не «придаётся» ему потом. Придание другой формы первоначальному замыслу — есть акт внутренней агрессии и чудовищного вандализма. Искусственно приданная форма приводит к возникновению жалких уродцев, сильно напоминающих несчастных собак-гибридов, которыми торговал бравый солдат Швейк. Говорю об этом так подробно потому, что в музыке

существует целая наука и обязательная для изучения дисциплина, она называется: «Анализ форм». А в литературе этого нет!

Этот пробел часто приводит литераторов к настоящим конфузам. Чтобы конфуз формы скрыть — начинают что-то лепетать про внежанровые и бесформенные произведения. Но бесформенности в природе не существует. (Кстати, конфуз формы часто случался у Солженицына. У Чехова или Бунина — никогда! Из современных конфузы формы наблюдаем у М. Шишкина и Пелевина. У Маканина или Астафьева — никогда!) Словом, всё сущее, всё рождённое — имеет форму! Даже нечуждый эфир с наслаждением принимает формы нашего мира, наших вещей и явлений.

— *В Вашей прозе ощутимо присутствие философии и религиозных обрядов как источников мыслеобразов, наравне с музыкой. Для Вас какая-то из этих сфер культуры имеет особенное, основополагающее значение, или они существуют в равнозначном единстве?*

— По поводу единства (а оно равнозначно понятию гармонии). Полной гармонии у меня нет. В разных произведениях — то одно, то другое «выпирает», выступает на первый план. В «Отречённых гимнах» — религиозно-философский аспект. В «Лавке нищих» — социально-профетический и т. д. Может, я ещё смогу достичь гармонии, но тогда — вдруг станет «нулевым» и невыносимо «гармоничным» сам стиль?

— *В некоторых Ваших текстах ощущается противостояние внутренней реальности и внешней, истекает ли это из религиозного мировоззрения? Или связано с личностными моментами? Можно ли рассмотреть музыку, любовь и слово как триаду подлинных ценностей человека?*

— Внешняя реальность и внутренняя находятся в противоборстве в любом человеке. Правда, степень противоборства разная. В детстве я любил убегать, прятаться в себя. Когда мне было три-четыре года, меня часто на целый день оставляли одного, запирали в квартире. (Родители не могли не ходить на работу, родственники были далеко, а няньку не всегда удавалось найти.) Я сидел в светлой комнате, а с ней была соединена вторая, тёмная, без окон. Мне часто

казалось: из этой тёмной комнаты вот-вот кто-то должен выскочить. Тогда я закрывал глаза и представлял себе разные — спасающие от наскоков извне — картины. Внутренний мир становился так силён, что я не только переставал слышать шорохи и возню в тёмной комнате, но не всегда слышал, как возвращались родители. В дальнейшем христианское мировоззрение только укрепило меня в мысли: внутреннее (запредельное) так же важно, а иногда и важнее, чем внешнее.

Однако к Вашей триаде я бы ещё добавил честность и смелость, без этих ценностей первые три быстро превратятся в свои противоположности.

— Если музыка — это материальная вибрация, способная воздействовать на более грубые уровни материальной действительности, такие как брэнное тело, в котором временно находится бессмертная душа, покрытая оболочками невежества, то применительно к прозе музыка нужна для полноты картины? Для открытия феноменальных значений слова? Применимо ли к Вашей прозе определение Б. В. Асафьева: «Музыка — искусство интонируемого смысла»?

— Ваше утверждение о мысли и её способности воздействовать на грубую материальную действительность абсолютно справедливо.

Музыку в текст искусственно привнести трудно. Она там или есть, или её нет. Поэтому в каждом отдельном случае «присутствие» музыки в тексте поддерживается мною, в зависимости от общего строя произведения. Иногда излишняя ритмизация прозы вредит. Я её изгонял из «Живореза» (и это получилось), изгонял из рассказов в «Лавке нищих» (тоже — вышло). А вот из «Отречённых гимнов» изгнать ритмы и византийские мелодические обороты — не получилось. Тогда я бросил бороться и оставил, как есть, чтобы не убить борьбой особенности этого текста.

Музыка в моих текстах проявляется часто и как лад: мажорный или минорный, с набором «повышений» или «понижений» некоторых тонов. Также музыка проявляется особой тембровой окраской. Эту окраску, без сомнения, можно назвать инструментальной: то слышится тромбон, а то скрипки, где надо

гудит контрабас, где надо свистит флейта-пикколо). Асафьевское выражение очень хорошее. Но к моим вещам больше подошло бы вот что: проза — это искусство ладово и мелодически окрашенного смысла! Лад ведь не существует без музыки. А смысл зависит от своей же внутренней мелодии, как и эта внутренняя мелодия зависит от смысла. Смысл без музыки — малодоступен, сух. Музыка без смысла — скрип и вой.

— Скажите, пожалуйста, лейтмотивность, как музыкальный принцип, играет для Вас какую-либо роль?

— Да, лейтмотивы играют роль (и значительную) в моей прозе. Но не надо считать лейтмотивы достоянием одной лишь музыки. Принцип лейтмотива был только зафиксирован музыкальной теорией. Есть лейтмотивы (они долго не осознавались, не становились предметом рассмотрения) и в прозе, и в поэзии.

— Я хотела бы задать вопрос такого рода: как лучше именовать в Ваших текстах такие явления, как сон, сонная явь, видения, фантазии, внутренние монологи и т. п.? В общем и целом это «процесс воображения», «приёмы скрипичной техники», «лёгкий кинематограф прозы», «жизнь внутренней реальности души», «мотив строительства себя». Или что-то ещё?

— Все названные Вами явления поименованы правильно. Разве добавить: один из смыслов жизни — рассказывание. Мир — это часто рассказ о мире! Я расскажу себя и свой мир другому. Вы расскажете себя другим. Именно к раскрытию себя в «другом» толкает инстинкт творчества. В человеке тяга к рассказыванию, к «обрисовке» — «себя в мире» и «мира в себе» — неистребима.

— Скажите, существует какое-либо деление на «музыку светлого» и «музыку тёмного», «музыку небесную» и «музыку земную»? — или всё зависит от того, откуда она истекает?

— Да, важно, откуда истекает музыка. От дьявола и тёмных сил — тёмная музыка. Тёмная — не по смыслу, не потому что «неясная»! Тёмная по набору отрицательных эмоций, которые она вызывает. У меня резко отрицательные эмоции всегда вызывала музыка Цезаря Кюи (безотносительно к его личности!). До сих пор не могу без физического отвращения слушать музыку

Густава Малера (его многие обожают). Сильно царапает душу — в некоторых вещах своих — Скрябин. Духовно утомляют — Танеев и Шнитке. Мне кажется, исток их музыки — тёмный!

— *Если я правильно понимаю, то реальность в Ваших текстах остаётся реальностью, просто она насыщена «знаками», приметами, которые не все могут видеть?*

— Да, верно. Мой путь — от реального к реальнейшему. Этот термин, предложенный символистом Вячеславом Ивановым (работа «Две стихии в символизме»), очень сюда подходит. Реальнейшее — это то, что наступает вслед за реальным. Что касается интуитивного постижения мира, то без такой попытки всё, что я написал, было бы одним ребячеством, детской игрой. Я всегда старался запечатлеть именно те моменты будущего, которые доступны лишь интуиции.

— *Есть книга П. Калиновского «Переход», где он заменяет этим словом слово «смерть». В Ваших текстах есть мотивы времени, его быстротечности, реки, сна. Когда течением уносит всё, что было. Но ведь «смерти» в буквальном смысле у Вас нет, есть тот же «переход», соединение реального и «невыразимого», пусть не на физическом, но на другом уровне?*

— Переход есть, и он страшно важен! Об этом — мой последний роман «Пламенеющий воздух». Хорошо об этом сказано в Катха-упанишаде: «Скажи нам, смерть, о том, в чём сомневаются, что заключено в великом переходе, — этот дар, проникший в сокровитное, а не иной, выбирает Начикетас» (1: 29).

— *Можно ли проследить динамику в Вашем творчестве? От романа к роману?*

— От романа к роману — я наблюдаю у себя заметную эволюцию. Она касается, прежде всего, способов отбора материала для прозы и работы с ним. Композиции — как внутреннему, а не продиктованному «желанием не отстать от литпроцесса» и от моды элементу — я также стал придавать большее значение. Диалоги становятся другими, они сильнее влияют на развитие текста. Однако эволюция мало коснулась интонации, тона и манеры высказывания — явные их

признаки можно обнаружить и в «Николе Мокром» (1991), и в «Баране» (1998), и в «Отречённых гимнах» (2000), и в рассказах «Ехал на Птичку Иван Раскоряк», «Мясо в цене» (2008), и в «Евстигнее» (2010). То есть интонация естественным образом сохранялась и не подвергалась «нажиму» со стороны автора. Единственный «волевой» элемент эволюции — отказ от явно «стиховой», константной ритмизации прозы (это есть в ранних вещах) в пользу аритмии и полиритмии.

— *В Вашей прозе природа предстаёт как живое «нечто», духовно связанное с человеком: мир птиц, рыб и т. д.?*

— Стремление к всеединству очень сильно не только в прозе, но и в жизни. Мы всё равно вернёмся к некоему аналогу Эдемского сада, где люди, звери, ветра и горы будут равны и взаимозаменяемы, где всеединство будет главным законом. Ну а насчёт нашей слепоты и глухоты — хорошо у Тютчева: «Не то что мните вы — природа/ Не слепок, не бездушный лик...»

— *Есть моменты в Ваших текстах, когда хочется применить понятия, напрямую относящиеся к христианскому мировосприятию. Как-то: откровение, искушение, прельщение, обстояние, знамение, вразумление и проч. Насколько Вам близки такие понятия?*

— Христианские ценности проникают в мои тексты подспудно. Я от них не отказываюсь, но ясно ощущаю также и общемировое космическое начало: «Бог один и наших перегородок не видит». И конечно, без радостного предощущения «иноного» мира — даже если он выдуман и продолжает выдумываться людьми — наш мир неполный! «В этом мире радуется он и в ином — радуется. В обоих мирах, творящий добро радуется...» («Дхаммапада», гл. Парных строф, 1: 16). «Тому, кто благ для Него, даёт Он мудрость, и знанье, и радость...» (Книга Экклезиаст, гл. 2: 26). А без сотворения блага, без духовных взлётов — человек просто кусок неорганического вещества.

— *Каким, на Ваш взгляд, должно быть творческое поведение писателя?*

— «Творческое поведение писателя» (о нём впервые заговорил М. Пришвин) — для меня центральный вопрос всей писательской деятельности.

Раболепие сгубило многих и в России и в мире. Внутренняя несвобода и внешние — иногда сословные, иногда партийные — скрепы страшно мешают и должны ежедневно устраняться писателем! Нет творчески свободного поведения в жизни — нет и писателя. А есть блоггер, комментатор, собиратель фактов. Лучшая (а может, и основная) книга писателя — это «роман» или «повесть» его собственной жизни (Об этом хорошо у Николая Заболоцкого в «Иволге».) Такие ненаписанные, но хорошо чуемые читателем «романы жизни» — под названием «Пушкин», «Лермонтов», «Чаадаев», «Герцен», «Толстой», «Андрей Платонов», «Михаил Булгаков», «Марина Цветаева» — яркие тому свидетельства. Каждая из этих ненаписанных, не проданных загодя в ЖЗЛ, но тем не менее осуществлённых «книг жизни» — есть сочинение Судьбы (угаданной или не угаданной при помощи литературного текста, испорченной или не испорченной самой деятельностью литератора), написанное в соавторстве с конкретным писателем. И слово «соавторство» здесь не метафора!

Так же как и единство автора и текста — не в «обслуживании» автора текстом и не в «подвёрстывании текста» под события своей жизни. А в их первоначальном отталкивании (диссонанс) и дальнейшем взаимопроникновении, то есть в гармонии через конфликт (консонанс). Вот и в триаде: Сверхтекст/ Судьба/ Автор/ — иерархия именно такова. В моём случае — сверхтекст влиял на судьбу; судьба не давала человеку поблажек, человек становился автором и тем самым приходил к улучшению текстов: в сторону их ёмкости, содержательности, необходимости. В моём «Романчике» есть эпизод, где герой в карцере читает стихи, добавляя себе сил и энергии. Это стопроцентно реальный эпизод, который произошёл не с героем, а с автором. Не было бы автора, возмущённого безумствами советской и постсоветской психиатрии, не было бы и героя повести «Юрод». Нет биографии — не будет книг! Примеров не подкреплённой биографией писанины — тьма! От отсутствия писательской судьбы и решительных действий в минуты несправедливости и пошли гниловатые теории: литература — игра, литература — наркотик. Высокое слово — кровь и энергия жизни! И шутить с ним нелепо, опасно.