

*доктор филологических наук,
ведущий научный сотрудник
Института мировой
литературы РАН*

АВТОРСКАЯ ФОКАЛИЗАЦИЯ И КОНЦЕПТ МИРА

Статья вторая

В платоновском "Тимее", чтобы обозначить центр будущей Вселенной, "вечносуший бог" рассек состав души на две части и сложил их "крест-накрест наподобие буквы Х" [20, III, 437]. Комментируя это место, замечательный филолог и философ языка Ю.С. Степанов убедительно доказал, что, во-первых: "общегреческий тезис "Космос возникает из Хаоса" следует... интерпретировать в соответствии с буквальным смыслом составляющих его слов "Мир возникает из щели, дыры" и что, поместив душу в точке пересечения неких силовых линий, Устроитель Вселенной, фактически, создал ту самую щель ("черную дыру", по Евсею. – А.Б.), из которой, согласно древнейшим мифологиям, родился мир; во-вторых: буква Х (в математике также знак прибавления, умножения) выбрана Платоном неслучайно. Ко времени написания "Тимея" от ее названия в греческом языке уже были образованы не только слова "крест-накрест", "крестом" и "помечать крестом" ($\chi \iota \alpha \zeta \omega$), но и термин риторики – хиазм ($O \chi \iota \alpha \sigma \mu \omicron \zeta$), обозначающий стилистическую фигуру" [26, с. 101], которая, как, впрочем, и любая другая фигура античной риторики, заключала в себе гораздо большее, чем просто ораторский прием, – веру в магическую силу слова:

*Солнце останавливали словом,
Словом разрушали города [9, с. 312].*

Крестообразное положение вещей во внешнем мире позволяло выявить их внутренний, сакральный смысл – беззвучно изрекаемое слово космической души [26, 101]. Отражая дохристианскую символику креста, поглотившую поэтическую семантику мирового древа с ее уже оформившимися понятиями роста, развития, верха-низа, сходства и различия человеческого и зооморфного миров, соответствия макрокосмоса (Вселенной) и микрокосмоса (очеловеченной ойкумены), единства и круговорота рождений и смертей, геометризованное изображение человека с распростертыми к вечному небу руками (будущий андреевский крест) символизировало, с одной стороны, устремленность духа от низшего к высшему, а с другой – идею выбора между добром и злом, самопожертвованием во имя высшего блага и низменным существованием (человек на развилке, перекрестке дороги).

Все эти смыслы легко прочитываются в евсеевской прозе. Овеществленные в образах, "заимствованных" из народной мифологии, в прямых или косвенных реминисценциях из того же Платона*, византийской и русской православной литературы, они и составляют ядро

* Ср.: "В этот же миг... времена где-то в точке истинной, а потому недостижимой реальности, – соединились. <...> И это сьединение давало ощущение *целокупной* действительности" ["Ночной смотр": 11, 129] и "...Первообраз есть то, что пребывает целую вечность, между тем как отображение возникло, есть и будет в продолжение *целокупного* времени" [Платон: 20, III, 440].

Чтобы показать, что выделенный эпитет, кстати, характеризующий и гегелевское *целокупное* пространство, является константой художественного бессознательного, определяющего индивидуальный стиль писателя, приведу еще одно сравнение. А.Ф. Лосев, комментируя одно из положений платоновской эстетики, писал, что у античного философа "земля мыслится изборожденной и сморщенной, а подлинная земля – это небесный свод, где уже отсутствуют наши земные несовершенства" (Лосев А.Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. М. 2000. С. 732). Но в платоновском "Федоне", к которому относится комментарий ученого, мысль "*подлинная земля – это небесный свод*" выражена иными словами. Вряд ли Б.Евсеев специально читал трактат Лосева, дабы выудить из него эту платоновскую мысль и перенести ее в свои "Отреченные гимны":

художественного бессознательного, архетипическую подоснову индивидуального стиля писателя. Именно поэтому хиазм как речевой оборот проявляется у Евсеева на стыке лирического откровения и философского обобщения. И именно поэтому "истинность... в том, что ты жил тогда, а пишешь сейчас. <...> Ложью было бы жить сейчас, а тогдашнее забыть... А потому: садись, пиши, умри!.. Хоть умри, а напиши и живи..." ["Садись. Пиши. Умри...": 10, с. 148].

Ею – фигурой хиазма, – в частности, отмечены у Евсеева и рассказы "Скорбящий полуночный Спас", "Никола Мокрый", "Узкая лента жизни", "Баран", повести "Ночной смотр" и "Мощное падение вниз верхового сокола, видящего стремительное приближение воды, берегов, излучки и леса", роман "Отреченные гимны". Но вот что интересно: ее нет ни в "Лавке нищих", ни в "Македонском вине", ни в "Призраке песка", ни в "Фотобоязни", ни во "Власти собачьей", где фантастический элемент выражен не менее ярко, чем в перечисленных выше произведениях. Нет ее и в таких прекрасных рассказах, как "Триста марок", "Рот", "Слух" и "Чилим" и, совсем уж удивительно, – в повести "Юрод". Почему?

Вероятно, разгадку следует искать в почти неуловимом отличии литературного фантастического (основанного на зримых предметно-логических связях) от иррационального, постигаемого не логикой, а озарением, интуицией. Действительно, если мы пристальней взглянем в предложенную писателем картину мира, то неизбежно придем к выводу: речевая конструкция (независимо от того, господствует в изображении реалистический, или фантастический элемент) обретает у Евсеева форму хиазма в результате раскрепощения загнанной в подсознание информации и обратного ее перехода в сферу рефлектирующего сознания: "Но и уход души не был сейчас главным для них. Главным было вообще не движение – а остановка, замирание, встреча. Как встретят? Оглянут как?" ("Баран": 10, с. 135-136).

Там же, где смысл маячит в отдалении нераздельным, непроницаемым и неизреченным миражом, образуя... ""фон" звукового пейзажа" [2, с. 543] – вплоть до утраты языком "семантического механизма" [21, с. 8], когда сама энергия ритма и интонации перелицовывает "беспредельную звуковую ткань" [21, с. 8], "внешнюю форму" – во "внутреннюю" – "образ образов" [21, с. 125], рождаемых уже читательским воображением, – там вместо крестообразного расположения однородных членов торжествует прямой синтаксический параллелизм: аналогия и антитеза с возрастающей или убывающей градацией:

"Петух летит! Москва дымит! Петух летит – Москва горит... Не звезды! Не кованные в Литве орлы! Петухи, петухи побегут по Москве! От Кремля – по всей белокаменной разлетятся! Цыпастыми ногами по булыжнику – шорх-шорх! По граниту блескучему – звень-звень! Хищные петухи, опасные петухи! И люди им подчинятся. Вот это заговор так заговёр. Противу природы! Противу Бога! Против России! Про него, про него надо сказать!" – кричал и надсаживался про себя Серов" ("Юрод": 10, с. 236).

Никакая формальная логика не объяснит в приведенном отрывке связь между "бегущим петухом" и "горящей Москвой", "звездами" и "кованными в Литве орлами", почему ближайший этимологический признак в слове "петух" ("петь") вытесняется образом огня, пожара. Речевая конструкция обретает смысл и значение образной аналогии ("петушиться" –

" – "Муха" бьет! А перед ней – БМП-1! – хвастливо определил Нелепин. – Ну, стало быть, жив я еще! Стало быть, гульнем еще, отче!

– Умолкни, чадо нелепое! Из-за таких-то слов вся Русь – дыбом! <...>

– Земля русская любит кровь – потому что она живая! Живей вашего неба!

– *Земля русская*, заметь себе, – *небо и есть*.

– Это как же? Как понимать это, отче? И на чем теперь мне стоять? На небе, на земле?

– Стой, где стоял. А для крепости духовной запомни: *земля – ваше небо...*" (12, 497).

Короче говоря, и в данном случае мы имеем дело с проявлением коллективного бессознательного в индивидуальном стиле писателя.

"горячиться" – "гореть" – "огонь") лишь в процессе сотворчества "автора" и читателя, что просто обязывает нас обратить внимание еще на одну особенность евсеевского письма.

В процитированных выше примерах из Пушкина и Фаулза лик "автора" не менее отчетлив, чем лик собеседника – предполагаемого читателя, с которым "автор" может поделиться сокровенными мыслями, поспорить, в чем-то согласиться, а в чем-то разойтись. Разумеется, есть такой собеседник и у Евсеева (в "Ночном смотре" он персонифицируется в образе Милия Козьмича, но в большинстве случаев его лик сливается с ликом "автора" на уровне рецептивных установок: "Никола Мокрый", "Баран", "Юрод", "Ночной смотр", "Отреченные гимны", "Власть собачья", "Слух"; в наводящих или побуждающих к действию вопросах: "Тебя нет, душа? <...> А ты, Россия?" ["Отреченные гимны": 12, с. 310], "Так что же? Снова будем переливать в Европу... свою душу и кровь?" ["Триста марок": 12, с. 382], в "говорящих" именах и фамилиях и их аббревиатурах: Серов (ср. со словом "серый"), Нелепин (ср. со словом "нелепый"), Шур Иваныч (ср. со словом "шуровать", означающим перемешивание в печи горящего топлива; с шумом крыльев стремительно, взлетающей птицы, а также с древнерусским заклятием от нечистой силы – "чур", ЧЕ – т.е. Чеглоков Евгений (ср. со словом "че...ловек", а также с "идет че...рез двор. <...> С ружьем", "че...рная беретка", Че...гевара, Че...чня).

Эта актуализация "свернутых" в тексте смыслов свидетельствует о преодолении "автором" собственного "я". С другой стороны, нельзя не заметить, что в творческом "полете одиноких" ["Отреченные гимны": 12, с. 496] автор еще не достиг последних глубин человеческого бытия: несмотря на сгущение мытарственных ужасов (на мой взгляд, в "Отреченных гимнах" даже чрезмерное), его мир скорее драматичен, чем трагичен. Вероятно, поэтому даже такие художественно убедительные и, безусловно, крупные, социально значимые характеры, как бывший малолетний узник фашистских концлагерей дядя Шур ("Триста марок"), участник октябрьских событий 1993 г. безымянный "пан русский" ("Узкая лента жизни"), руководитель фирмы "АБЦ-Холзан" генерал Ушатый ("Отреченные гимны"), егерь Е. из повести-притчи о белом соколе России, бывший спецназовец и антиглобалист Евгений Чеглоков ("Слух") еще не обрели в общем пространстве читательского восприятия статус знаковых фигур эпохи. Тем не менее, уже сейчас можно смело констатировать: эти герои знают, ради чего живут на земле, они знают, что земля наша – это *наша* земля, небо наше – это *наше* небо и что наивеличайшая ценность мира – человеческая *душа*.

В предисловии к сборнику "Баран" П. Басинский, которому принадлежит честь первооткрывателя евсеевской прозы, справедливо написал: "Борис Евсеев не был бы истинно современным писателем, если б в качестве альтернативы злу предложил эдакого Павку Корчагина от добра". Но далее, одобрительно отозвавшись о "юродстве как форме духовного спасения" [4, с. 6], по существу, предложил нам увидеть в Серове – главном герое повести "Юрод" – чуть ли ни духовного мессию. Позволю себе согласиться и не согласиться с критиком. Действительно, Павки Корчагина – герои совершенно иного времени. Но и Серовы вряд ли подойдут на роль подлинных спасателей нынешней России. Эта мысль у Евсеева звучит достаточно четко: неслучайно у него Серов – все-таки Серов. А что говорит Авилов – один из персонажей "Отреченных гимнов"? "Где Никодим Святогорец? Где ключ к его "Брани невидимой"? Может, еще экологию сюда приплетете? Не смейте, мол, милых бесят ничтожить?. Природу обезличивать!" [12, с. 211]. Здесь уже не оболваненная атеистической пропагандой "религия рабов", пресмыкающихся перед выскочившими из грязи в князи новыми бесами и бесятами, а социальный вызов, протест в духе изначальной сути христианского вероисповедания.

Следуя за Достоевским в понимании антропологических корней зла, Евсеев полагает, что любая социальная несправедливость – преступление против установленных Господом законов мироздания:

"Человече! Ты всегда один и тот же! А если стал другим, если мутировал за пределы собственного вида, стал... выродком или тираном, – значит, ты против мироздания и защите высших сил не подлежишь" ["Ночной смотр": 11, с. 159].

Господь дал людям свободу воли, но не освободил их от (со)ответственности за вверенный им мир и, стало быть, от прямой обязанности бороться со злом. Но тут автор затрагивает вряд ли разрешимую на метафизическом уровне проблему, о которой еще в 1925 г. писал И.А. Ильин: человек, сопротивляющийся злу, нередко вынужден прибегать к насилию, несовместимому с Христовой заповедью "Любите врагов ваших" [16, V, с. 31-221]. В романе "Отреченные гимны" эта внутренняя коллизия, в частности, раскрыта в образе православного священника, взявшего в руки автомат, чтобы выволить детей из бандитского плена [12, с. 246-251]. С теологической точки зрения, герой сошел с пути духовного самосовершенствования и как человек верующий должен принять на себя вину за то, что преступил Христову заповедь. Но совершил ли он грех? Остался ли чист душой перед Богом и людьми в видимой и невидимой Вселенной, которую в евсеевских произведениях можно условно представить в виде наложенных друг на друга и онтологически соотносящихся пластов реальности:

(1) искаженного общественного сознания, рожденного аномальными реалиями современного мира;

(2) разобщенной социальной жизни, с одной стороны, сохраняющей идеалы народной души, ценностные ориентиры русского православия, а с другой – поддающейся "обманам и иллюзиям", что "шатрами и карнавалами по всей земле, по всему небу раскинулись" [12, с. 246];

(3) противоречивой души – "посредницы меж чистым духом и грубой материей" [12, с. 504];

(4) незримого присутствия Бога, хотя и "непроницающего черные дыры" нашей действительности, однако способного изменить их знак для людей, стремящихся жить по нравственному закону;

(5) архетипической подосновы, вобравшей в себя народную мифологию, вечные образы, восходящие к платоновской античности, житиям и канонам православной литературы русско-византийского Средневековья, а от них – к Гоголю, Достоевскому, Лескову, религиозно-философской мысли Серебряного века.

Вопрос о негреховном совершении несправедности писатель оставляет открытым, поскольку в его образной картине мира **душа** как системообразующая доминанта – и по вертикали, и по горизонтали – занимает срединное бытие. Она – и "подлинная информация о мире", им же на листах ее и начертанная!" [12, с. 491], и его концепт, сплав словарного значения слова с культурным и социо-историческим опытом нации, основанная на совмещении и столкновении разных мировоззренческих систем (и, соответственно, различных пластов лексики), метафора, развернутая, практически, во всех произведениях писателя.

Но на уровне "автора" конфликт праведного и героического, безусловно решается в пользу последнего: поступив не как Бог, а как человек, герой, тем не менее, возвысился душой и, в своей жертвенной чистоте, стал ближе Богу.

Таким образом, в евсеевской (мета)прозе как жанровой модели, если взять за образец роман "Отреченные гимны", можно выделить два плана. Первый – план "автора" – объединяет в себе: (1) имплицитного автора. Его всемогущество и всеведение, как уже говорилось, проявляется на уровне "идеологии формы" – отборе и совокупности лексико-семантических средств, различных приемов письма, композиционных форм речи реально существующего писателя, чьим именем маркирован текст. Последний момент, в сопряжении с заявленной в дополнительном прологе и эпилоге романа установкой "что замыслится, то и сбудется", несет в себе проекцию на метаобраз Книги Бытия как единственной в своей подлинности и потому

составляющей сверхцель "авторских" интенций и усилий; (2) фиктивного автора – его функция опосредованно передоверена главным героям – Нелепину и Иванне, надиктовавшим свои воспоминания на магнитофон; (3) эксплицитного автора, осуществившего под маской авторского "я" черновую литообработку свидетельств героев-очевидцев.

Второй план – *концепта мира* – разворачивается в процессе наложения и взаимодействия выше обозначенных пластов реальности. Это прежде всего: (1) спроецированная на "материю романа" социоисторическая реальность – люди, события, дух времени, пространство действия, вещи веками т.д., и т.п.. (2) "материя д.", тесно связанная с художественностью, индивидуальностью стиля как исключительно авторским свойством. Овеществленная в героях и персонажах, событиях и явлениях, она и есть (3) "материя романа" – его лексика, композиция, сюжет, архитектоника...

Оба плана, то отражаясь друг в друге, то пересекаясь, и рожают то самое двуголосое слово Истории и Случая, влекущее за собой дальнейшее расслоение лика "автора". Так, например, в эпилоге "автор" проявляет себя и как создатель "прозостихов", нового гимна о душе; и как своеобразный летописец (эта функция, впрочем, уже обозначена в романе); и как объект чужого познания и, опосредованно (или вынужденно?), – самопознания (он, согласно развязке "рамочного сюжета", ежедневно должен отвечать на огромные анкеты о себе самом); и как переписчик (читатель-скриптор) сакральных текстов, близких по духу к библейским пророчествам, создающим проекцию на XXI в.

Но, в первую очередь, "автор" выступает создателем романа, представленного на *частный суд* читателя (так, кстати, названа заключительная часть "Отреченных гимнов"). "...Я пишу роман" [12, с. 506] – открытая декларация собственного авторства подает роман как некую матрицу жизни, где все заранее предопределено промыслом Божиим, расписано и написано самой действительностью. И "автор", и читатель должны лишь угадать ее пророческий смысл, чем именно заполнить "клеточки" пустот, смысловые лакуны и т.п. Но такая заданность, даже канонизированность текста (восходящая к идее единственности Книги как Книги Бытия), оборачивается возведением письма к Слову [12, с. 509] – о мире, о живущих в нем.

Сверхустремленность "автора" в романе ведет к своим последствиям: все усиливающаяся (и, впрочем, с самого начала заданная) отделенность создателя от текста ("чужого", канонического, созданного другими, самой жизнью и т.п.) обуславливает его новое *фатальное одиночество* – мотив, резко звучащий в эпилоге. Чем увенчиваются постоянные поиски "автора"? Чего достигает он в своей тревоге, беспокойстве, творческой (и житейской) неумности? В главе "Что замыслится, то и сбудется" мы обретаем "автора" в самом тупике быта и бытия: в "затхлом сыром подвале" [12, с. 6]. Знаменательно, что повествование о романе начинается со слова "конец", семантически раскинутого по разным ячейкам реальности: житейско-бытовой, социальной, творческой.

"Все говорило определенно, говорило ясно: конец! *Конец* моей недолгой принадлежности к писательскому сообществу, *конец* всему тому, о чем долгие годы и, как теперь стало ясно, понапрасну мечталось. *Конец*, грязные потеки, темень – и жизнь дребезгом! И все из-за "печатной" моей несдержанности..." [12, с. 6].

Именно в этой ситуации полного краха, *конца*, бездорожья и возникает жизненная необходимость в... романе. Начинаются поиски замысла и его обретение в некоей точке схождения – хронотопе "случайной" (а на самом деле неизбежной) встречи с судьбой в облике женщины с "заготовками". В конце произведения мы видим "автора" в поисках своих героев – отделившихся, ушедших от него, обретших друг друга и собственную самостоятельную жизнь. Доминирует мотив "материи д." – "материализации" духовных прозрений, образов и видений "автора".

Но что же с ним самим? Ищущим, созидающим, отдающим себя миру и людям? Неволя, новые жесткие тиски обстоятельств... Он словно бы поменялся местами со своими освободившимися – и как бы передоверившими ему завершение рассказываемой истории – героями. Перед нами – лишенный собеседника осовремененный Робинзон Крузо, замкнутый в географическом и ментальном пограничье:

"В двухэтажном доме над самой водой, на границе России и одного из новообразованных государств. Дом стоит на реке, на острове. И кому принадлежит остров – неясно... Я не в тюрьме, но и не на свободе... Мне оставили ручку, блокнот, кое-какие записи и до выяснения всех обстоятельств моего знакомства с И.Н. (т.е. с героиней, бежавшей от властей – А.Б.) держат взаперти" [12, с. 505].

Этакая "маргинальность" – не на суше и не на земле; в одиночестве, но и в вынужденном общении; не на воле, но и не в тюрьме – типична для романа Б. Евсеева, где "автором" движет поиск некоей *высшей точки зрения*. Ее обретение, по ходу действия, достигается в трансцендентном состоянии – через расщепление души и тела, жизни земной и небесной. Приходя на помощь "автору", в одной из финальных сцен герой (Нелепин) вместе с отцом Иваном оказывается на горе – условном святом месте, с которого видно все, настоящее и будущее... Прозрения читателя, углубляющегося в проблемы вечной души и современного состояния духовности, немало связаны с "авторской" фокализацией, а также, в частности, и замкнутостью эксплицитного автора в островном хронотопе, предоставляющем ментальные возможности для создания некоего сверхизмерения.

"Вообще, сидя здесь на острове, я много чего передумал. Я понял: боль, несвобода, уход от мира – не только лучшие попутчики для *письма*, пытающегося стать *Словом*. Они и сами по себе наше самое содержательное *Слово о мире, живущем...*" [12, с. 509].

Так – через претворение канона метапрозы – происходит искомое *восстановление "авторской" нормы*: нормы духовности, правды и возвышенности в разорванном, обесцененном мире.

В "Ночном смотре" одиночество "автора" в призрачности конца века (или тысячелетия; сошедших на "нет" исторических эпох?) оборачивается множественной фокализацией в разных, порой парадоксальных измерениях. Взгляд в глубь времен связан с бликами света, мотивом зрения. С появлением фигуры "автора" в комнате героя-художника, "ночной смотр" обретает искомую "сверхточку" видения: "Уже помимо всех и всяческих авторов – времена прошлые и нынешние в новой пространственной реальности соединились, и часы сошлись" [11, 32]. Еще одна сверхточка – во внеположной человеку сфере. На миг люди (герои) показаны глазами освободившейся от них (хозяев своих) собаки, что создает эффект остранения: "Язык людей – чужой, ненужный теперь для пса язык" [11, с. 147]. "Расчеловечивание" домашнего пса в семантике повести ведет к потере кротости, к упорному преследованию единой цели: к схватке с роковым врагом, "дичая, стервенея" [11, с. 168], и финальной победе над роком, довлеющим над родом Бухметьевых. Победе – благодаря нечеловеческому упорству, дикой природной силе.

"Вневербальная" точка зрения "автора" сопряжена с идеей звука как отрешенности души (к примеру, в сцене восприятия баллады об "усопшем императоре" в исполнении Шаляпина). Это уже взгляд на "что-то поверх слов" [11, с. 104], в поисках метасмыслов бытия – "смысла новонаступающей жизни" [11, с. 105], "жажды новой жизни и воскрешения, пусть хотя б на пространствах... воображения" [11, с. 104]. Взгляд (как бы из иного бытия) пронизывает эпизод с игральным автоматом на карнавале в Царицыно. Через субъектную сферу героев (Геры и Глеба), глядящих в игровое пространство автомата, воссоздается калейдоскопическое движение веков и народов, культурных пластов и эпистем. Маленький экран становится проекцией "авторского" взгляда на фантазмагорию, возникающую из "пазух

вечности". Цивилизационные игры "автора" с историей вплетаются в карнавальную феерию московской ночи...

Нарастая, мотивы "авторской" игры – с персонажами, временами, историческими эпохами – распространяются на сферу света и цвета, звукозаписи и фигур умолчания...

Как приходят слова? Через слух, через слух! ["Слух": 13, с. 113]

В повести "Юрод" самые парадоксальные, неестественные звуки несут в себе приметы распавшегося, безумного мироздания. Хрип сошедшего с ума петуха (?!) словно звучит внутри безумного человека, отзываясь то ли гонгом, то ли барабанным "там-там": "И здесь он снова услышал далекий крик петуха, и, враз испугавшись, сбившись с крику на шепот, забормотал: "Там за стеной он... там... там"" [10, с. 152]. Звук голоса отделяется от человека – словно движимый некоей сверхсилой, вне окружающего мира. "Я слышу голос" [10, с. 153] – декларация всеильности самовитого, сверхсмыслового звука. Звука, колеблющегося от телесности, биологизации присущих ему форм – "Голос Хосяка бочковел, глех, терял согласные, вздувался крупными накожными волдырями, волдыри тут же лопались..." [10, с. 153] – до космизма иных миров, пронизанных ритмом неостановимого движения. Настойчиво-пронзительно-глуховатый звук жизненного повтора, – "там-там", отзываясь в звукописи евсеевского письма, выражает устремленность "автора", неистово верующего в иные миры, иную (по сравнению с аномальной современностью) жизнь духа. "Авторские" истины и мистические прозрения передоверены зажившему самостоятельной жизнью звуку-голосу: "Там!":

"Там неуничтожимые никем города, там нескончаемые вечности, там дымные утренние моря разливающихся звезд, там лунные вечерние поля с клочками тумана, застрявшими в изгородях, с каплями росы на стеблях, резкой и сладостной, как спирт-ректификат. Там радостное и восхитительное движение: со звезды на звезду, с лепестка на листок, с одной волны эфира на другую! Там, конечно, тех нелепых попыток "наехать" на власть, какие предпринимал ты в последние месяцы, и в помине нет! Зато есть иное приложение сил, есть иной смысл во всех действиях, и я уже называл его: *движение!* Вечное, неостановимое, так упорно искавшееся вами на земле *perpetuum mobile*" [10, с. 180].

Закручиваясь неумолимым вихрем, вбирая в свой круговорот чувства, события, вещи, людей и их помыслы, желания, поступки, автор затевает дерзкие игры с жизненной материей, обращает цветовую гамму в световую, режиссирует сражения света и тьмы... Движение – все, остановка – ничто...

Нельзя завершить книгу – ведь она живет в сознании читателя, и потому *бесконечно* заполнение все новых текстовых клеточек эксплицитным автором "Отреченных гимнов". Нет читателя отдельно от "автора", но нет и обреченной конечности написанного текста: есть *письмо* как процесс, и "автор" в нем – ловец душ человеческих, по-прежнему нуждающихся в ободрении и просвещении... Потому и "автор" (демиург, просветитель и фантаст в своем мистическом мире) откровенно снимает традиционную маску литературности. Ведь нет просто литературы – есть *литература-письмо*, загадочное действо, магия звуков, неожиданно складывающихся в слова и смыслы, феерия мысленных озарений, острейших ощущений, нежных воспоминаний, слагающихся в стройные картины былого, пережитого.

Образ повествователя в этих картинах у Евсеева порой намеренно интравертивен, развернут в ино- (ему лишь видимое и подвластное) субъектное измерение, где все возможно, где любые ментальные игры с миром уместны и желанны.

Но почему так одинок, фатально одинок "автор", "сидящий при зашторенных окнах днем" ["Узкая лента жизни": 10, с. 43]? "Автор", для которого "узок и темен свет" [10, с. 43]? "Автор"-схимник, погруженный в ментальную реальность добровольной тюрьмы? "Автор", созидающий свои миры из осколков разбитого прошлого? "Автор", объявляющий решительный отказ от "общепринятого сюжета", "спасительного распределения ролей и

нагрузок" [10, с. 43], завязки и развязки? Не потому ли, что любое творение, как и сама жизнь, всегда остается незавершенной завершенностью. Это только на заре иллюзии самообольщения ласкают своего создателя. Но проходит миг упоения – и они превращаются в свирепых демонов, требующих все новых и новых жертв, все нового и нового письма... Как писал поэт:

*Воздух полон богов на рассвете,
На закате сетями чреват.
И мои кровеносные сети,
И морщины о том говорят.*

*Я покрылся живыми сетями,
Сети боли, земли и огня
Не содрать никакими ногтями –
Эти сети растут из меня.*

.....
*Я нигде не умру после смерти.
И кричу, разрывая себя:
– Где ловец, что расставил мне сети?
Я свобода! Иду на тебя! [18, с. 17]*

Литература:

1. Августин Аврелий. Исповедь Блаженного Августина, Епископа Иппонского // Богословские труды, сб. 19. М., 1979. С. 156-201.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989. – 616 с.
3. Бахтин М. Литературно-критические статьи. М., 1986. – 543 с.
4. Басинский П. О прозе Евсеева // Евсеев Б. Баран. М., 2001. – С. 5-6.
5. Башляр Г. Вода и грезы: Опыт о воображении материи. М., 1998. – 269 с.
6. Бердяев Н. Смысл истории. М., 1990. – 327 с.
7. Большакова А. Современные теории жанра в англо-американском литературоведении // Теория литературы: В 4 т. М., 2003. – С. 99-132.
8. Виноградов В. Стиль "Пиковой дамы" // Избранные труды. О языке художественной прозы. М., 1980. – С. 176-239.
9. Гумилев Н. Стихотворения и поэмы. Л., 1988. – 631 с.
10. Евсеев Б. Баран. М., 2001. 239 с.
11. Евсеев Б. Власть собачья. Екатеринбург, 2003. – 432 с.
12. Евсеев Б. Отреченные гимны. М., 2003. – 512 с.
13. Евсеев Б. Слух. Чилим // Октябрь. – 2004. – № 1. – С. 12-57.
14. Жирмунский В. Преодолевшие символизм // Русская мысль. М.-Пг., 1916. Кн. 12. – С. 48-56.
15. Замятин Е. Соч.: В 4 т. Мюнхен, 1970 – 1988. Т. 4. – 426 с.
16. Ильин И. А. О сопротивлении злу силою // Собр. соч.: В 10 т. М., 1995. Т. 5. – С. 31-221.
17. Ильин И.П. Шизофренический дискурс // Современное зарубежное литературоведение. М., 1996. С. 165.
18. Кузнецов Ю. Душа верна неведомым пределам. М., 1986. – 71 с.
19. Л.Н.Толстой в воспоминаниях современников. М., 1955. Т. 1. – 322 с.
20. Платон. Тимей // Собр. соч.: В 4 т. М., 1994. Т. 3. – 563 с.
21. Потенция А. Собр. трудов. Мысль и язык. М., 1999. – 269 с.
22. Пушкин А. Евгений Онегин // Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1964. Т. 5. – С. 9-216.

23. Пушкин А. Барышня-крестьянка // Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1964. Т. 6. – С. 145-170.
24. Ростовцева И. Время убывающей луны // Литературная учеба. 2002. № 3. – С. 88-93.
25. Степанов Ю. В трехмерном пространстве языка. М., 1985. – 315 с.
26. Степанов Ю. Константы: словарь русской культуры. М., 2001. – 788 с.
27. Фаулз Дж. Любовница французского лейтенанта. М., 2003. – 516 с.
28. Флоренский П. Обратная перспектива // Соч. : В 2 т. М., 1990.Т.2. – С. 43-108.
29. Booth W. The Rhetoric of Fiction. Chicago-L. 1961. – 552 с.
30. Gass W. Fiction and Figures of the Life. N.Y.,1970. – 216 с.

Анотація

А. БОЛЬШАКОВА. АВТОРСЬКА ФОКАЛІЗАЦІЯ ТА КОНЦЕПТ СВІТУ

У другій статті, присвяченій творчості Бориса Євсєєва – одного з яскравих представників сучасної російської прози, розглядається маловивчена проблема образу автора як внутрішньотекстової структури у співвідношенні з образом світу, у діалозі з героями, у контексті проблем жанру, стилю, сюжетно-композиційних форм та оповіді.

Ключові слова: автор, світ, образ, герой, оповідач, жанр, фокалізація, дискурс.

Аннотация

А. БОЛЬШАКОВА. АВТОРСКАЯ ФОКАЛИЗАЦИЯ И КОНЦЕПТ МИРА

Во второй статье о творчестве Бориса евсеева – одного из ярких представителей современной русской прозы, рассматривается малоизученная проблема образа автора как внутритекстовой структуры в соотношении с образом мира, в диалоге с героями, в контексте проблем жанра, стиля, сюжетно-композиционных форм, повествовательной речи.

Ключевые слова: автор, мир, образ, герой, повествователь, жанр, фокализация, дискурс.

Annotation

A. BOLSHAKOVA. AUTHOR'S FOCALIZATION AND THE WORLD'S CONCEPT

The second article is devoted to the works of a representative of contemporary Russian prose, Boris Evsees. At the centre of theoretical interest here is a problem of the image of the author in an inner textual structure: its dialogue with images of the world, heroes and in the context of problems of genre, style, plot composition form and narration.

Keywords: author, image, world, hero, narrator, genre, narrative, speech, focalisation, discourse.