



Марина Альбертовна Хатямова
Формы литературной саморефлексии
в русской прозе первой трети XX века

Издательский текст

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=273962

*Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века: Языки славянской культуры; М.: 2008
ISBN 978-5-9551-0248-1*

Аннотация

В монографии исследуется феномен «избыточной» литературности как один из основных способов сохранения самоидентичности литературы. Изучение литературоцентричной поэтики прозы русских писателей первой трети XX века Е. Замятиной, Б. Зайцева, М. Осоргина, Н. Берберовой открывает семиотический механизм сохранения культуры и конкретизирует понимание исторически изменчивых вариантов саморефлексии русской прозы. Формы литературной саморефлексии, обнаруженные в литературоцентричной поэтике повествования и сюжета в творчестве эстетически разных писателей (метапроза Е. Замятиной, М. Осоргина и Н. Берберовой, мифологический сюжет Б. Зайцева, М. Осоргина и Е. Замятиной, культуро- и литературоцентричный сюжет в творчестве всех названных авторов), порождают сходство индивидуальных поэтик и позволяют рассматривать литературность как еще один (помимо традиционных – метода, стиля, жанра) закон искусства, основанный на антиэнтропийных принципах организации художественного мира и сохраняющий в литературоцентричных формах самоценность эстетической реальности от деструктивного воздействия социального хаоса.

Содержание

Введение	5
Глава 1	13
1.1. Проблема соотношения этического и эстетического в ранней публицистике Е. И. Замятиня	15
1.2. «Техника художественной прозы»: концепция диалогического языка. Проблемы повествования	19
1.3. Теория неореализма Замятиня	29
1.4. Экзистенциальные и психоаналитические мотивы в публицистике Е. И. Замятиня второй половины 1920-1930-х годов	33
Глава 2	39
2.1. Поэтика орнаментального сказа в ранней прозе Е. И. Замятиня	43
Конец ознакомительного фрагмента.	62

Марина Альбертовна Хатямова

Формы литературной саморефлексии

в русской прозе первой трети XX века

Moей семье

Введение

Осознание современным литературоведением недостаточности традиционных подходов к осмыслинию литературы (метод, жанр, стиль) побуждает искать новые пути, адекватные универсализму современного научного знания и позволяющие воссоздать в целостном виде принципы функционирования литературы в различные исторические эпохи. В последние десятилетия внимание исследователей все более привлекают «надсистемные» и «надструктурные» категории «художественного сознания» (В. В. Заманская, М. Л. Гаспаров, В. И. Тюпа), «художественного мышления» (В. И. Хрулев, З. Я. Холодова), «метасюжета» как «идеи времени» (Н. В. Барковская), мета-текста. Одной из таких интегрирующих категорий, реализующихся в поэтике произведения, является *литературная саморефлексия*.

В отечественном литературоведении неоднократно отмечалось, что становление собственно художественной прозы (отделение ее от эпистолярной, критической, деловой и проч.), обретение ею собственного языка неразрывно связано с потребностью осознания себя, своей природы. По мнению исследователя литературы первой трети XIX века, русская проза этого периода одновременно желала быть и теорией прозы, в которой повествование представляет собой «сплав художественного изображения с демонстрацией творческих принципов», помещенных в саму ткань рассказов о тех или иных событиях и людях.¹ Переходная эпоха XX века актуализировала литературную саморефлексию как один из основных способов сохранения ее идентичности, что определяет необходимость ее научного описания и исследования. Язык прозы – это, в первую очередь, повествование и сюжет, поэтому формы самосознания прозы прежде всего обнаруживаются в особой «литературоцентричности» сюжета и повествования, характерной именно для русской литературы, берущей на себя в новое время функции других форм общественного сознания, в том числе религии и философии.

Проблема литературной рефлексии разрабатывалась в исследованиях Д. М. Сегала, В. М. Петрова, В. И. Тюпы, Д. П. Бака, М. Н. Липовецкого, Н. С. Брайтмана, М. П. Абашевой, в коллективной монографии «Формы саморефлексии литературы XX века: метатекст и метатекстовые структуры».²

Д. М. Сегал, работам которого принадлежит приоритет в разработке рассматриваемой проблемы в прозе, писал в 1979 году: «В наших текстах самосознание литературы – это процесс не «внутрилитературный», а «внутритекстовый», он относится не к литературному процессу (быту, факту), а к миру, литературно творимому, становясь, таким образом, paradigmой миротворчества (курсив автора. – М. Х.) в рамках текста».³ В другой работе 1981 года исследователь утверждает, что «литература представляет (...) своего рода симулирующее устройство – моделирование моделирования. Она «работает» двояким образом: во-

¹ Кривонос В. Ш. «Мертвые души» Гоголя и становление новой русской прозы. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1985. С. 3–4.

² Сегал Д. М. Литература как вторичная моделирующая система. Литература как охранная грамота // Сегал Д. М. Литература как охранная грамота. М.: Водолей Publishers, 2006; Петров В. М. Рефлексия в истории художественной культуры. Ее роль и перспективы развития // Исследование проблем психологии творчества. М.: Наука, 1983. С. 323; Тюпа В. И., Бак Д. П. Эволюция художественной рефлексии как проблема исторической поэтики. Кемерово: КемГУ, 1988. С. 4–15; Бак Д. П. История и теория литературного самосознания: творческая рефлексия в литературном произведении. Кемерово: КемГУ, 1992; Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997; Брайтман С. Н. Историческая поэтика. Учебн. пос. М.: РГГУ, 2001; Абашеева М. П. Литература в поисках лица (русская проза конца XX века: становление авторской идентичности). Пермь: Изд-во Пермского университета, 2001; Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 6: Формы саморефлексии литературы XX века: метатекст и метатекстовые структуры / Ред. Т. Л. Рыбальченко. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2004.

³ Сегал Д. М. Литература как вторичная моделирующая система. С. 13.

первых, литература может выполнять функции моделирования первого порядка, создавая модель внеtekстового мира и задавая программу поведения; во-вторых, литература рассматривает, описывает, оценивает самые различные варианты – действительные, потенциальные, мнимые, реальные и ирреальные – самого этого моделирования первого порядка».⁴

Художественная саморефлексия обостряется в переходные моменты истории искусства, когда происходит массовая смена одних типов художественных структур другими. В. М. Петров отмечает, что «эти процессы в первую очередь имеют место в творчестве больших художников – новаторов, «первопроходцев», открывающих новый этап в развитии искусства».⁵ В качестве репрезентативных фигур приводятся имена Сервантеса, Стерна, Пушкина, уделявших значительное внимание рефлексии – отражению литературной ситуации и изображению непосредственного процесса написания произведения в самом же произведении.⁶

Проблема литературной рефлексии в теоретическом и историческом аспектах была поставлена в работах В. И. Тюпы и Д. П. Бака «Эволюция художественной рефлексии как проблема исторической поэтики» и Д. П. Бака «История и теория литературного самосознания: творческая рефлексия в литературном произведении».⁷ В первом исследовании выделены исторические формы литературной рефлексии: традициональная («риторическая рефлексия» в литературе до XIX века) и антитрадициональная («творческая рефлексия» в литературе XIX–XX веков, соответственно классическая и неклассическая).⁸ Д. П. Бак отметил, что «идея самосознания литературного творчества – ключевая для формирования исторической поэтики»; «усиление рефлексивности литературного развития происходит на фоне «угасания традиционности».⁹ Если в начальный период своего функционирования творческая рефлексия была направлена «на смену риторических канонов, – знаменовала поворот произведения искусства к построению саморазвивающейся реальности», то позднее она стала означать «свободу складывания антитрадиционального произведения», «которая оказалась замкнутой на самой себе»: в терминах М. М. Бахтина можно было бы сказать, что непомерно разросшееся «событие рассказывания» перечеркнуло, поглотило «рассказываемое событие».¹⁰ Д. П. Бак выделил две типологические формы бытования литературной рефлексии. Первая идет от повествователя, «сверху»; вторая – от персонажа, «снизу» (вставной текст): «Авторскую «рефлексию сверху» можно было бы определить как рефлексию текста; «рефлексию снизу» – как самосознание действительности».¹¹

Теоретическую ценность представляет выработанное Д. П. Баком понятие «рефлексивного произведения». Исследователь подчеркивает, что оно не сводится к формально-риторической модели «романа в романе», «текста в тексте». Рефлексивное произведение – это «особый тип авторства, возникающий в случае непосредственного вхождения литературных задач в жизненную проблемность»; оно не может быть «готовым», известным заранее либо созданным «в стороне» от непосредственной проблематики произведения «объемлющего», а «должно складываться на наших глазах, так или иначе исследовать само себя и

⁴ Сегал Д. М. Литература как охранная грамота. С. 4.

⁵ Петров В. М. Рефлексия в истории художественной культуры. Ее роль и перспективы развития. С. 323.

⁶ Там же.

⁷ Тюпа В. И., Бак Д. П. Эволюция художественной рефлексии как проблема исторической поэтики. С. 4–15; Бак Д. П. История и теория литературного самосознания: творческая рефлексия в литературном произведении. Кемерово: КемГУ, 1992.

⁸ Тюпа В. И., Бак Д. П. Указ. соч. С. 6–8.

⁹ Бак Д. П. Указ. соч. С. 4, 10.

¹⁰ Там же. С. 14.

¹¹ Там же. С. 19.

тем самым прямо влиять на постепенное формирование произведения внешнего».¹² Вслед за Бахтиным такой тип «кризиса авторства», связанный с персонажем-писателем, создающим нечто альтернативное данному произведению, Бак считает «продолжением романтического варианта кризиса». Другим, развивающим «реалистический» тип «кризиса авторства», является случай, когда «рефлексия персонажа, его творческая самореализация не связана с художеством, когда персонаж напрямую бросает вызов авторскому завершению; стремится жизненным поступком отменить эстетическую деятельность, направленную на него извне».¹³ Именно такая, более скрытая, форма литературной рефлексии становится предметом анализа в работе Д. П. Бака, осуществленного на материале русской и зарубежной прозы и драмы (Б. Пастернак, А. Мердок, Н. Саррот, Л. Пиранделло и др.).

Литературная рефлексия рассматривается Д. П. Баком в качестве «возможности литературной традиции нового типа», «общего знаменателя всех так называемых «формальных поисков» в литературе XX века», нарушающих былую трансгредиентность эстетической деятельности событийному миру и изображающих «само событие перехода жизни в слово».¹⁴

В «Исторической поэтике» С. Н. Брейтмана¹⁵ становление языка литературы рассматривается в границах «большого времени» и «большого диалога» (М. Бахтин). Выделяя три стадии в развитии эстетического объекта – «поэтику синкретизма», «эйдетическую поэтику» и «поэтику художественной модальности», – автор фиксирует возникновение и развитие форм литературного самосознания от риторической эпохи к неклассической. «Роман романа» (Сервантес, Стерн, Пушкин, Пруст и др.) не исчерпывает, по Брейтману, этих форм. В этой связи продуктивным становится сравнение скрытой и явной рефлексивности в прозе Джойса и Пруста: «... „Улисс“, как и „В поисках утраченного времени“, не только роман героев, но и роман романа, хотя эта „метароманность“ приняла у Джойса иную форму, чем у Пруста. У Джойса (...) изображение сопровождается анализом самой возможности автора что-то излагать. У Джойса специальный словесный анализ такой возможности отсутствует: он не пишет о том, как он пишет роман, не рассуждает прямо о своей авторской позиции. Он поступает иначе: вместо того чтобы давать отдельно форму и отдельно размышления о ней, он вводит рефлексию внутри самой формы. Поэтому форма у Джойса становится не только сотворенной, но и рефлексирующей над самой собой, вторично разыгранной, а значит, оказывается чем-то большим, чем просто форма...».¹⁶

Проблема литературного самосознания – основная и в книге М. П. Абашевой «Литература в поисках лица (русская проза конца XX века: становление авторской идентичности)».¹⁷ Несмотря на то, что автора интересует специфика художественного сознания современных прозаиков как проблема персональной идентичности,¹⁸ М. П. Абашева интерпретирует именно повествовательные практики, в которых эксплицируются законы этого сознания: метатексты, «текст как поведение и поведение как текст» в мемуаристике, устные автобиографии писателей. В работе М. П. Абашевой самосознание прозы, проявленное в художе-

¹² Там же. С. 23.

¹³ Там же. С. 38.

¹⁴ Там же. С. 72, 73, 74.

¹⁵ Брейтман С. Н. Историческая поэтика. Учебн. пос. М.: РГГУ, 2001.

¹⁶ Брейтман С. Н. Указ. соч. С. 305.

¹⁷ Абашева М. П. Литература в поисках лица (русская проза конца XX века: становление авторской идентичности). Пермь: Изд-во Пермского ун-та, 2001.

¹⁸ «...Персональная идентичность автора – это прежде всего индивидуальные текстуальные стратегии авторства, исторические и социально стимулированные. Термин „идентичность“, в отличие от более привычных в литературоведческом обиходе „самосознания“, „самоопределения“ и т. п., фиксирует заостренно-отрефлексированные и символически-маркированные моменты авторского самосознания в поисках самотождественности, его „кристаллизацию“» (Абашева М. П. Указ. соч. С. 10).

ственных дискурсивных практиках, предстает как проблема философская, психологическая и историко-литературная, интегрирующая на определенном историческом этапе «многие аспекты литературного развития».

Исследование различных аспектов рассматриваемой проблемы осуществляется в коллективном сборнике «Формы саморефлексии литературы XX века: метатексты и метатекстовые структуры».¹⁹ Как показывают конкретные работы, литературная рефлексия становится механизмом жанрово-родовых трансформаций, воплощает концепцию творчества в архитектонике самого произведения, в творческом диалоге с другой культурой, художественной системой и типом дискурса.

Повышенный интерес современного литературоведения к проблеме литературной рефлексии осуществляется в основном на материале вершин мировой литературы – признанных «метатекстов» русской и зарубежной литературы второй половины XX века, рубежа XX–XXI веков,²⁰ что вполне объяснимо: формы рефлексивности в современной литературе достигли апогея своего развития. Менее изученным, носящим точечный характер (в границах индивидуальных поэтик О. Мандельштама, В. Набокова, М. Булгакова, К. Вагинова) остается формирование новой рефлексивности в начале XX века, отмеченного в русской литературе не только сменой художественных парадигм (реализм – модернизм – авангард), но и расколом на культуру метрополии и диаспоры. Параллельность кризисных эпох рубежа XIX–XX и XX–XXI веков обуславливает закономерность постановки проблемы саморефлексии и в русской прозе начала XX века. Исследователи неоднократно отмечали, что в эпохи социально-исторических сломов и потрясений в культуре и литературе как семиотических системах «включаются» и вырабатываются механизмы самосохранения, основанные на принципах переключения с референции как указания на реальность на автореференцию как указание на самих себя с одновременной актуализацией интенции к автономному существованию от внеtekстовой реальности. Рефлексивность (и использующиеся в исследовательской литературе синонимы, восходящие к термину Р. Якобсона «литературность»,²¹ – «литературоцентричность», «металитературность») выражается как в «подключении» к уже существующим в культуре формам, моделям и типам, так и в переосмыслении, «переосвоении» уже известных приемов, сюжетов, литературных схем. Оба процесса сопровождаются намеренным «обнажением приема» – демонстрацией независимости и самодостаточности художественной реальности, существующей по своим собственным законам.

Проблема саморефлексии в литературе XX века впервые была поставлена представителями московско-таргусской школы, исследующими поэзию символизма и акмеизма и структуру «текст в тексте».²² Панэстетический неомифологизм символистов и центонная поэтика акмеистов были осмыслены как формы самосознания литературы. Р. Д. Тимен-

¹⁹ Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 6: Формы саморефлексии литературы XX века: метатексты и метатекстовые структуры / Ред. Т. Л. Рыбальченко. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2004.

²⁰ Отметим и одно из последних исследований: Гулис Н. С. Прием мистификации как поэтика текстопорождения в русской прозе 1980–1990-х годов (А. Битов, М. Харитонов, Ю. Буйда). Дис.... канд. филол. наук. Томск, 2006.

²¹ «Предметом науки о литературе является не литература, а литературность, т. е. то, что делает данное произведение литературным произведением (...). Если наука о литературе хочет стать наукой, она принуждается признать „прием“ своим единственным „героем“. Далее основной вопрос – вопрос о применении, оправдании приема» (Якобсон Р. Новейшая русская поэзия // Якобсон Р. Работы по поэтике: Переводы. М.: Прогресс, 1987. С. 275).

²² Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Учен. зап. Тартуского ун-та. 1979. Вып. 459; Она же. Поэтика Александра Блока. СПб., 1999; Смирнов И. П. Место «мифопоэтического» подхода к литературному произведению среди других толкований текста // Миф – фольклор – литература. Л., 1978; Левин Ю. И., Сегал Д. М., Тименчик Р. Д. Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма / Russian Literature. 1974 // Сегал Д. М. Литература как охранная грамота. С. 181–212; Тименчик Р. Д. Текст в тексте у акмеистов // Труды по знаковым системам XIV. Текст в тексте. Учен. зап. Тартуского ун-та. Вып. 567. Тарту, 1981. С. 65–75; Лотман Ю. М. Текст в тексте // Труды по знаковым системам XIV. Текст в тексте. Учен. зап. Тартуского ун-та. Вып. 567. Тарту, 1981. С. 3–18 и др.

чик, например, писал, что ориентация языка акмеизма на ранее существующие тексты «вызвана установкой текста на самопознание, поисками мотивировки его права на существование (...), рефлексией над собственными генератическими и типологическими параметрами (...). Текст у акмеистов есть одновременно повествование о событиях и повествование о повествовании в сопоставлении с другими текстами, т. е. сбалансированное соотношение собственно текстового, метатекстового и «цитатного» аспектов».²³ Поиск новой литературности, основанный на разрыве с предшествующей традицией, был выявлен и в поэтическом авангарде (футуризме): продуцирование «самовитого слова вне быта и жизненных польз» (В. Хлебников) и поэтики «зауми» как «кустановки на спонтанность и непредсказуемость формы-действия».²⁴ Параллельные процессы усиления литературности, сигнализирующие о нарастании литературной саморефлексии, происходили и в прозе начала века.

Появление в литературе Серебряного века «избыточно литературных» поэт А. Белого, А. Ремизова, Ф. Сологуба, В. Брюсова, Е. Замятин, развивающих гоголевско-лесковскую линию русской прозы, совершенно справедливо объясняется возникновением модернистской системы творчества, однако этой причиной не исчерпывается, так как захватывает и другие эстетические феномены, в частности, реалистические. Показательным явлением для прозы начала XX века является феномен «неореализма», который, с подачи критики 1910-х годов и теории Е. Замятин начал 1920-х, квалифицировался как промежуточный между реализмом и модернизмом. Однако непрекращающиеся дискуссии по поводу эстетической природы неореализма свидетельствуют о том, что на путях метода проблема вряд ли может быть решена; неореализм – это некое «надсистемное» образование, возникшее на основе общности поэтик эстетически разных художников – модернистов, реалистов и писателей «переходного» типа между реализмом и модернизмом (Л. Андреев, А. Ремизов, Е. Замятин, Б. Зайцев, М. Осоргин, С. Сергеев-Ценский, И. Шмелев и др.),²⁵ которые использовали литературоцентрические формы символизации, лейтмотивизации, мифологизации повествования и архетипизации сюжета, ритмизации прозы, прочно вошедшие в арсенал модернистского искусства, но используемые и художниками-реалистами, например, И. Буниным.²⁶

Другим знаменательным явлением прозы начала XX века стала кампания обвинений многих писателей в плагиате. Симптоматично, что наибольшую огласку получило обвинение в «списывании» фольклорных произведений автора-стилизатора, сознательно ориентированного на книгу, литературный текст как источник творчества, – А. М. Ремизова.²⁷ Можно утверждать, что литературность как одна из основных тенденций прозы не сразу была осознана и читателями, и самими авторами.

В. Жирмунский, разделивший в начале 1920-х годов прозу XIX–XX веков на «чисто-естетическую», «поэтическую» (Гоголь, Лесков, Ремизов, Андрей Белый, Серапионовы бра-

²³ Тименчик Р. Д. Указ. соч. С. 65–66.

²⁴ Тырышкина Е. В. Русская литература 1890 – начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду. Новосибирск, 2002. С. 97.

²⁵ Обоснование неореализма как искусства «промежуточной эстетической природы» (В. А. Келдыш), преобразованного в XX веке реализма (Л. В. Полякова, Н. Н. Комлик) или только модернизма (Т. Т. Давыдова) обусловлено представлениями о дискуссионности модернизма, что реализуется в соответственной интерпретации «материала» (например, творчества Л. Андреева, А. Ремизова, Е. Замятин) и как реалистического, и как модернистского, и «переходного» между ними.

²⁶ Показательно изменение позиции В. А. Келдыша в оценке неореализма. В своей последней работе исследователь отказывается от понимания неореализма как «явления пограничной художественной природы» в пользу «более соответствующего названию»: «"неореализм" как особое течение *внутри* (курсив автора. – М. Х.) реалистического направления, больше, чем другие, соприкасавшееся с процессами, протекавшими в модернистском движении...» (Келдыш В. А. «Реализм» и «неореализм» // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 1. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. С. 262). Уточнение касается инструментальной стороны явления: реализм, близкий модернизму в поэтике (повышенной литературности).

²⁷ Из последних исследований на эту тему см.: Данилова И. Ф. Писатель или списыватель? (К истории одного литературного скандала) // История и повествование. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 279–316.

тъя) и «нейтральную», «коммуникативную» (Стендаль, Толстой) и отметивший особое отношение к слову в первой, высказал принципиальную для концепции нашей работы мысль о наличии другой (нестилистической, неязыковой) литературности в «коммуникативной» прозе: «... Самая нейтрализация воздействия словесного стиля есть также результат поэтического искусства и может рассматриваться в системе поэтических приемов, рассчитанных на художественное воздействие». ²⁸

Развивая мысль ученого, можно выделить две сферы проявления литературности: эксплицитную (явную) литературность, эксплуатирующую сферу языка, стиля произведения, и имплицитную (скрытую) литературность, существующую на других уровнях поэтики произведения.

Литературная рефлексия, проявляющиеся на повествовательном уровне художественного целого, имеет разные формы бытования, что проявляется в многозначности стоящего за ней термина «метаповествование»: от отношений с традицией («метадискурс» Ж.-П. Лиотара) и контекстом, другими текстами (интертекст) – к осмыслению смены культурных кодов (стилизация, пастиш, коллаж, центон) и собственной творческой манеры (метатекст). Вслед за Д. М. Сегалом под саморефлексией литературы чаще всего понимают внутритечстовое «двойное моделирование»: метатекст как автокомментирование и различные варианты интертекста. В отличие от названных работ Д. П. Бака, исследующего саморефлексию персонажа и повествователя, а следовательно, и автора, и М. П. Абашевой, изучающей самосознание писателей, «культурные формы новой писательской идентичности XX–XXI веков», под «литературностью» мы понимаем «сверхлитературность», «избыточную» литературность не только текста (мета-текст как «текст о тексте» и различные виды интертекста – цитаты, аллюзии, реминисценции и проч.), но и возникающей за ним художественной реальности, разные уровни которой в поэтике произведения, в том числе в повествовании и сюжете, намеренно обнаруживают свою моделирующую природу и, соответственно, литературоцентричность, «созданность» «сигнификативного бытия» (Г. Шпет) художественной реальности. Поэтика литературности отражает поиск автором своего кода, языка описания; создания этого языка из арсенала имеющихся в культуре средств: мифологических и литературных образов, «готовых» сюжетов и типов повествования.

В 1920-1930-е годы повышенной эстетизацией отмечена не только проза метрополии (представители орнаментальной прозы – Е. Замятин, Серапионовы братья, Б. Пильняк, Л. Леонов; М. Булгаков, К. Вагинов, О. Мандельштам и др.), но и диаспоры (И. Бунин, А. Ремизов, М. Осоргин, В. Набоков, Г. Газданов, Б. Зайцев и др.). Это позволяет говорить об универсальном характере процесса саморефлексии прозы, обнаруживающегося в литературоцентричной поэтике и характерного не только для определенного типа творчества (модернизма), но и всего литературного процесса первой трети XX века.²⁹

Наиболее убедительным аргументом активизации рефлективных процессов в русской прозе этого периода является феномен метапрозы, объединивший литературу метрополии и диаспоры, с одной стороны, и эстетическую и изобразительную, с другой (О. Мандельштам, К. Вагинов, Д. Хармс, Е. Замятин, М. Булгаков, В. Набоков, М. Осоргин, Г. Газданов, Н. Берберова и др.). Работы Д. М. Сегала, развивающие идеи московско-таргусских структуралистов, дают импульс конкретным исследованиям метапрозы («текста о тексте», «романа о романе» и др.). Наибольшее внимание исследователей привлекли романы В. Набокова и М. Булгакова, что объясняется повышенным интересом к их творчеству в целом. Если говорить

²⁸ Жирмунский В. Задачи поэтики // Жирмунский В. Вопросы теории литературы. Л.: Academia, 1928. С. 49. См. также: Жирмунский В. К вопросу о формальном методе // Там же. С. 173.

²⁹ Для Д. М. Сегала такой границей является послеоктябрьский перелом (Сегал Д. М. Литература как охранная грамота. С. 55–56).

о метароманной структуре, то более изученной на сегодняшний день является авангардная линия метапрозы (Д. Хармс, К. Вагинов, С. Кржижановский),³⁰ что порой вызывает ошибочные представления о метатексте как порождении авангардной и постмодернистской поэтик. Изучение метатекста как наиболее репрезентативной формы саморефлексии литературы, в том числе и в литературе первой трети XX века, нуждается в расширении материала исследования. Метапроза Е. И. Замятиня, М. А. Осоргина и Н. Н. Берберовой, объединяющая писателей метрополии («Мы»), старшего («Вольный каменщик») и младшего («Аккомпаниаторша») поколений эмиграции, принадлежащих к разным типам творчества (модернизму и реализму), не только «достраивает» типологию «романа о романе», но и открывает неповторимо-индивидуальные варианты саморефлексии русской литературы первой трети XX века, позволяющие обнаружить и общие тенденции функционирования этого феномена в литературе названного периода.

Помимо метапрозы, русская литература этого периода вырабатывала оригинальные концепции риторической рефлексии. Эстетика Е. И. Замятиня продолжала и развивала в постсимволистском пространстве символистские, акмеистические, современные философские и лингвистические идеи, переплавляя их в современную концепцию синтетического искусства.

Особое качество «эстетической» прозы начала XX века состоит не только в языковой орнаментальности (достаточно исследованной в творчестве А. Белого, А. Ремизова, Л. Леонова, Б. Пильняка, И. Бабеля), но в особой организации повествования. Литературоцентрические повествовательные стратегии Е. И. Замятиня (орнаментальный сказ, разные виды стилизации, персональное повествование) являются «формами времени», широко распространенными в творчестве других писателей, и отражают установку эстетической прозы на самопознание.

Интерес представляет и исследование скрытой литературности в творчестве писателей, не прибегающих к языковой игре (И. Бунин, А. Куприн, М. Горький и др.). Изучение прозы Б. К. Зайцева дает основание говорить о перемещении литературной рефлексивности на сюжетный уровень: культурные аллюзии существенно трансформируют каноническую семантику «готового» сюжета и становятся средством эстетизации прозы, способом литературного самоопределения.

Исследование исторических форм саморефлексии прозы побуждает обратиться к творчеству эстетически неблизких писателей – Е. И. Замятиня, Б. К. Зайцева, М. А. Осоргина и Н. Н. Берберовой, – принадлежащих к разным художественным системам (Замятин и Берберова – модернисты, Зайцев и Осоргин – реалисты). Кроме того, они представляют разные поколения эмиграции: Замятин и Зайцев заявили о себе в дореволюционной России, Осоргин как писатель сформировался в эмиграции, Берберова принадлежала к младшему поколению первой волны; Замятин оказался в эмиграции почти на десятилетие позже всех остальных. Но еще дореволюционная критика воспринимала Зайцева, Замятиня и Осоргина в одном ряду писателей, обновляющих поэтику реализма модернистскими принципами, – «неореалистов».³¹ Позже итальянский профессор-славист Э. Ло Гатто проницательно укажет на личностную и творческую близость Замятиня и Осоргина.³² Г. Струве напишет об эсте-

³⁰ Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997.

³¹ Колтоновская Е. Пути и настроения молодой литературы // Колтоновская Е. Критические этюды. СПб., 1912. С. 47.

³² «...В 1923 году главной темой наших (с Осоргиным. – М. Х.) бесед была Россия. Именно тогда я услышал от него о Замятине, прежде чем встретился с ним лично. Позже Замятин также оказался изгнаником в Париже и, конечно, встречался с Осоргиным. Сейчас я сожалею, что не пытался тогда углубленно изучить их духовное родство. Оно выражалось, в частности, в их общей любви к Свифту и Стерну, чьи имена я слышал в разное время из уст того и другого. Не зря их произведения столь насыщены остроумными и ироничными репликами – более резкими у Замятиня, менее – у Осоргина» (ЛоГатто 9. Мои встречи с Россией. М.: Круг, 1992. С. 43). Заметим, что Стерна причисляют к создателям классического метаромана.

тическом влиянии «Замятин и советских неореалистов» (имея в виду учеников Замятин — серапионов) на становление поздней художественной манеры Осоргина в романе «Вольный каменщик».³³

Наличие литературоцентричной поэтики в творчестве писателей, имеющих разные мировоззренческие установки и принадлежащих к различным типам творчества, не может быть объяснено случайным совпадением или данью литературной моде, а сигнализирует о концептуальной близости. Все четыре автора близки эстетическим отношением к творчеству как истинной реальности и представлением об этической позиции художника, ответственного перед миром. В этом смысле Замятин, Зайцев, Осоргин и Берберова продолжают в эмиграции линию неотрадиционализма (В. И. Тюпа), представленную в литературе метрополии творчеством Мандельштама, Пастернака, Булгакова, Платонова, Пришвина — логоцентричного и созидательного искусства, противостоящего разрушительности авангарда и утопическим химерам соцреализма. Несмотря на неповторимо-индивидуальные варианты саморефлексии, творчество выбранных писателей в полной мере позволяет ощутить центростремительные, культуросохраняющие усилия русской литературы и метрополии, и диаспоры.

Отдельные разделы о творчестве Е. И. Замятине ранее публиковались в малотиражном издании.³⁴

Автор приносит глубокую благодарность своим учителям — преподавателям кафедры истории русской литературы XX века Томского университета во главе с заведующим кафедрой, научным консультантом Вячеславом Алексеевичем Сухановым — Анне Сергеевне Сваровской, Татьяне Леонидовне Рыбальченко, Ольге Анатольевне Дащевской, Зинаиде Анатольевне Чубраковой, а также преподавателю кафедры общего литературоведения Татьяне Леонидовне Воробьевой, профессору Института филологии Сибирского отделения РАН Игорю Витальевичу Силантьеву, коллегам из центра по изучению творчества Е. И. Замятиня в Тамбовском университете под руководством профессора Ларисы Васильевны Поляковой, без неизменной поддержки, творческого участия и ценных замечаний которых книга не могла быть написана.

³³ Струве Г. Русская литература в изгнании. Paris, 1984. С. 274.

³⁴ Хатякова М. А. Творчество Е. И. Замятиня в контексте повествовательных стратегий первой трети XX века: создание авторского мифа. Томск: Изд-во ТГПУ, 2006.

Глава 1

НЕСОБСТВЕННО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФОРМЫ САМОРЕФЛЕКСИИ АВТОРА (Е. И. ЗАМЯТИН)

Активизация процессов саморефлексии в литературе в переломные эпохи влечет за собой изменения и в «окололитературном» пространстве критики, осмысливающей литературу. Исследование критики Серебряного века позволяет увидеть «оттеснение профессиональной критики на второй план и преобладание писательских эссе», жанрово-стилевая палитра которых значительно шире, чем в статьях критиков-профессионалов (литературный портрет, дневники писателя и читателя, исповеди, афоризмы-шаржи и памфлеты, парадоксы и иронические панегирики, травестионные трактаты, драмы и поэмы в миниатюре и т. п.).³⁵ Прямая риторическая писательская рефлексия если не предшествует художественной, то сопровождает последнюю; она является традиционной и исторически более ранней формой литературного самосознания.³⁶ Критика писателя как взгляд изнутри литературного развития ценна именно с точки зрения саморефлексии литературы.³⁷

В постсимволистской литературе, развивающей подхваченные символистами эстетические представления о «критике как художнике» (О. Уайльд), имена Н. Гумилева, О. Мандельштама, В. Ходасевича, Г. Адамовича, М. Цветаевой, А. Платонова, Е. Замятиня свидетельствуют о наличии различных типов риторической авторефлексии. Если критика Гумилева и Мандельштама стала программой «органической», или «семантической», поэтики как жизнеспособного искусства, приходящего на смену символизму, то публицистическая саморефлексия Замятиня завершила эстетические искания Серебряного века (дискуссии о постсимволистском развитии русской литературы, проблемы «неореализма» и синтезизма) и связала их с переволовационным развитием русской прозы (сказ, сюжетность, орнаментальность прозы, пути развития серапионов и наиболее талантливых молодых прозаиков – М. Булгакова, Б. Пастернака, Б. Пильняка, Л. Леонова, И. Бабеля).

Из выбранных нами, кроме Замятиня, прозаиков только Н. Н. Берберова в американский (преподавательский) период творчества выработала некую эстетическую программу, которая, однако, принадлежит принципиально иной эпохе (второй половины XX века) и англо-американской традиции. Исследователи отмечают близость позиции Берберовой к представителям «новой критики», развивающей идеи формального метода³⁸ (статьи «Подстриженными глазами», 1951; «Владислав Ходасевич – русский поэт (1886–1939)», 1951; «Набоков и его «Лолита», 1959; «Великий век», 1961; «Сов. критика сегодня», 1966; книга «A. Blok et son temps»). Несмотря на огромный публицистический корпус произведений Б. К. Зайцева и, особенно, М. А. Осоргина, удельный вес критики в нем невелик. Риторические выступления Зайцева и Осоргина не оформились в оригинальную эстетическую концепцию, а оказались включенными в смысловое поле общеэмигрантской дискуссии о миссии и путях

³⁵ Казаркин А. П. Русская литературная критика XX века. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2004. С. 179–180.

³⁶ Аверинцев С. С. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981; Бройтман С. Н. Историческая поэтика. М., 2001.

³⁷ Ср.: «...Эта критика интересна как самоанализ (автоинтепретация) и самооценка крупного писателя в диалоге литературных направлений (...) Писатель-критик судит современную литературу пристрастно, прямо или косвенно он в этих оценках выражает собственную творческую программу» (Казаркин А. П. Указ. соч. С. 180).

³⁸ Цурганова Е. А. Берберова Н. Н. // Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918–1940) / Т. И. Писатели русского зарубежья. М., 1997. С. 66.

развития русской литературы за рубежом, о сохранении традиции, о Пушкине как символе русской культуры и т. п.³⁹

Имеющая характер современной эстетики и завершенной теории риторическая рефлексия Замятиня, находящаяся в диалоге с важнейшими философскими и эстетическими концепциями времени (общенаучными идеями энтропии / энергии, синтеза; идеями Опояз, диалогической философии, лингвистическими учениями о языке художественной литературы и литературном языке) выполнила ту же консолидирующую роль для литературы метрополии, что и критика В. Ходасевича и Г. Адамовича⁴⁰ – в зарубежье. Если ставить своей задачей изучение эстетики и поэтики, риторической и художественной рефлексии писателя-прозаика в их целостном единстве, то творчество Е. И. Замятиня представляет оформленвшуюся в осознанной саморефлексии эстетическую концепцию, оказавшую влияние не только на современную, но и последующую эстетическую мысль (идеи синтеза, энтропии / энергии в литературе XX века, диалогической природы искусства, теории «неореализма» и проч.).

³⁹ Критика воспринималась обоими авторами как инструментрешения духовных и нравственных (а для Зайцева – и религиозных) проблем, неслучайно их воспринимали как «общественников» – в противоположность эстетической критике В. Вейдле, В. Ходасевича, Г. Адамовича. Показательным является тот факт, что если Осоргин включен в антологию «Критика русского зарубежья» за внимание к молодым писателям эмиграции и молодой советской литературе, то имя Зайцева там отсутствует (Критика русского зарубежья: В 2 ч. М.: Олимп, 2002). Подробнее о жанрах публицистики М. А. Осоргина см.: Марченко Т. В. Творчество М. А. Осоргина: 1922–1942. Дис... канд. филол. наук. М., 1994; Б. К. Зайцева: Степанова Т. М. Художественные искания в мире публицистики Б. К. Зайцева. Дис... док. филол. наук. Краснодар, 2005.

⁴⁰ Поставившая по разные стороны баррикад двух авторитетнейших в эмиграции критиков дискуссия о путях развития русской зарубежной литературы, в которой Ходасевич отстаивал принципы «литературности», сохранения традиции, а Адамович призывал молодых авторов к «простоте» и искренности в изображении современности (а отношение к творчеству Набокова только выяснило эти позиции), является, на наш взгляд, зеркальным отражением процессов, происходящих в литературе метрополии, задающейся вопросами об основной тенденции развития русской прозы, о новом языке искусства, нагруженной «повествовательности» или «сюжетности» этого языка. Парадокс виделся в том, что «жизнь приемов» отстаивает не акмеист, а неоромантик. Пограничность мировоззрения (балансирование между символистским, а позднее и авангардным мироощущением, приведшим к предельному скептицизму, и акмеистским пафосом служения культуре) и «эстетический неотрадиционализм» сближает Ходасевича с Замятином.

1.1. Проблема соотношения этического и эстетического в ранней публицистике Е. И. Замятиня

«Мастерство» как определенное понимание писательства осмысливается в критической и теоретической рефлексии Е. И. Замятиня не в меньшей степени, чем в художественном творчестве,⁴¹ что заставляет исследователей устанавливать связи его эстетики с теоретической рефлексией символизма в лице А. Белого.⁴² Название же сохранившихся конспектов лекций, прочитанных Замятином в 1919–1921 годы начинающим писателям по поэтике прозы – «Техника художественной прозы»,⁴³ – отсылает к терминологии формалистов,⁴⁴ литературоведческие достижения которых были для Замятиня несомненными.⁴⁵ Остается недооцененной эстетико-теоретическая близость Замятиня к акмеизму, о которой косвенно говорил сам писатель: «Символизм явно для всех состарился уже в начале войны, и наилучшим доказательством этого служит то, что даже апостолы символизма – Соловьев, Белый, Брюсов – заговорили на ином языке, языке неореализма (...). Неореализм (и, в сущности, целиком укладывающийся в него акмеизм) – несомненно, является единственным жизнеспособным литературным течением»⁴⁶; «Серапионовы братья на первое место выдвинули вопросы мастерства и протестовали против обязательного требования от писателей работ на злободневные темы. Эта позиция, а также элементы романтизма (построенные, однако, не на абстракциях, как у символистов, а как бы экстраполирующие реальность), сближает «Серапионовых братьев» с петербургским течением акмеистов».⁴⁷ А. Генис в статье «Серапионы: опыт модернизации русской прозы» устанавливает связь Замятиня с акмеизмом также через посредство «Серапионовых братьев»: «"Серапионы", преодолевая дуализм символизма, упраздняли границу, отделяющую запредельный, трансцендентный мир. «Невидимое» они считали продолжением видимого, ирреальное – законной и бесспорной частью реального. Возможно, не без влияния новых веяний в естественных науках, за развитием которых столь внимательно следил их наставник Замятин, они исповедовали «физикальность» духа. Искусство реально, как сама жизнь. Все это роднило «серапионов» с поэтикой акмеистов, к которым они относились с особым уважением. (...) Между Сциллой реализма и Харибдой символизма «серапионы» шли курсом, проложенным акмеизмом».⁴⁸ Р. Грюбель в своей типологии авторпредставлений художников к типу авторамастера относит акмеистов и учеников Замятиня «серапионов».⁴⁹

Проблема диалога Замятиня с акмеизмом поставлена в статье В. Десятова, где исследован аллюзивный «акмеистский» план романа «Мы», отмечено использование Замятиня

⁴¹ См.: Шайтанов И. Мастер // Вопр. литературы. 1988. № 12.

⁴² См.: Курпякова Н. Р. Е. Замятин и А. Белый: своеобразие эстетических концепций // Творческое наследие Е. Замятиня: взгляд из сегодня. Кн. IV. Тамбов: Изд-во Тамбовского ун-та, 1997. С. 123–132; Воробьева С. Ю. Поэтика диалогического в прозе Е. И. Замятиня 1910–20-х годов: Автореф. дис... канд. филол. наук. Волгоград, 2001. С. 6–7.

⁴³ Замятин Е. И. Техника художественной прозы // Литературная учеба. 1988. Кн. 5, 6.

⁴⁴ «Формалисты видели автора не иначе, как в функции производителя текста, как мастера с определенными навыками, как техника слова» (Фрайзе М. После изгнания автора: литературоведение в тупике? // Автор и текст. СПб., 1997. С. 25). Ср. название книги В. Шкловского «Техника писательского ремесла» (1927).

⁴⁵ В эмигрантской статье 1933 года «Москва-Петербург» Замятин оценивает критику формалистов как «первую серьезную попытку создать научный, объективный метод критики» (Замятин Е. И. Я боюсь. М.: Наследие, 1999. С. 198).

⁴⁶ См. черновик статьи Е. И. Замятиня «Я боюсь» в примечаниях А. Галушкина // Замятин Е. И. Я боюсь С. 298.

⁴⁷ Замятин Е. И. Москва-Петербург // Я боюсь. С. 198. Особенности орфографии и пунктуации Е. И. Замятиня сохранены. Цитаты Е. И. Замятиня и далее выделены курсивом.

⁴⁸ Генис А. «Серапионы»: опыт модернизации русской прозы // Звезда. 1996. № 12. С. 204.

⁴⁹ Грюбель Р. Автор как противо-герой и противо-образ // Автор и текст: Сб. статей / Под ред. В. М. Марковича, В. Шмida. СПб., 1996. С. 366.

ным терминов «гумилевского происхождения» («интегральный» образ, «путь наибольшего сопротивления»), проанализирован характер общения Замятин с Гумилевым и Ахматовой.⁵⁰ Проблема эстетико-теоретической близости Замятин к акмеизму остается неразработанной, тогда как именно схождение с акмеистской концепцией творчества, как и отталкивание от нее, способствует пониманию неповторимой и, одновременно, глубоко укорененной в современности эстетической доктрины Е. И. Замятин. Проследим эволюцию эстетических представлений писателя в их связи с художественным творчеством.

Первый этап критической деятельности Е. И. Замятин совпадает с началом художественного творчества и связан с сотрудничеством в «Ежемесячном журнале» В. С. Миролюбова. Небольшое количество и достаточно случайный характер рецензий на сборники и альманахи, как и собственные признания автора в письме к Миролюбову,⁵¹ подчеркивают вторичность критической деятельности по отношению к творчеству. Несмотря на то, что потребности осмыслиения собственного творчества еще не возникает и Замятин выступает в своих рецензиях скорее как образованный и требовательный читатель, уже здесь формируется единство этической и эстетической установки Замятин-критика: 1) литература не должна быть успокаивающим, уводящим от жизненных проблем развлекательным чтивом («Журнал для пищеварения»); 2) художник профессионально ответственен за качество выпускаемого продукта; и главное внимание Замятин уделяет не своеобразию сюжета («Человеку с даром мало-мальским – не нужен ему мудреный сюжет»⁵²), а языковому мастерству («Энергия», «Сирин»). Рецензия на альманах «Сирин» почти полностью посвящена критике языковых излишеств романа А. Белого «Петербург», которым Замятин противопоставляет гармонию ремизовских сказов: «Жалко Андрея Белого, когда ста-неешь роман его «Петербург» читать. Легко ли это – кренделем вывернуться, голову – промеж ног, и этак вот – триста страниц передышки себе не давать? Очень даже трудное ремесло, подумать – сердце кровью обливается»⁵³; «У Ремизова не суть только, но и внешность его сказов – русская, коренная».⁵⁴ Внимание к языку и повествовательной ткани произведения, высокая оценка языковых поисков Ремизова совершенно закономерны для Замятин-критика 1910-х годов, разрабатывавшего в своем художественном творчестве сложнейшие формы орнаментального сказового повествования («Уездное», «На куличках», «Алатырь», «Непутевый», «Чрево», «Старшина», «Кряжи» и др.).

Ранние критические опыты Замятин органично вписываются в основной корпус его публистики и подготавливают более поздние статьи с их жесткой логической последовательностью и иронией, характерными и для художественной системы писателя. Уже в начале 1910-х годов Замятин воспринимает писательство не только как дар, но и каждодневный труд, ремесленную работу. В одном из писем В. С. Миролюбову в августе 1913 года он «прозаизирует» известную мандельштамовскую поэтическую формулу «красота – не приходить полубога, а хищный глазомер простого столяра»: «...Полежал рассказ, перечитал я его еще раз – тут, на мой глаз, торчит, там торчит – надо еще постругать немногого».⁵⁵

⁵⁰ Десятов В. «Мы, Адамы» (Замятин и акмеизм) // Творческое наследие Евгения Замятин: взгляд из сегодня. Кн. V. Тамбов, 1997. С. 94–104.

⁵¹ В письме от 17 октября 1913 года Замятин писал Миролюбову: «Глубокоуважаемый Виктор Сергеевич. Выходит дело – не стоит мне с журнальным обозрением связываться: ну его к ляду. Да оно, может, и лучше – не буду от прямого долга отвлекаться – изображения разных Барыб русских. Отдельную статейку, не исходящую месячно, и просто – когда Бог на душу положит – такую, может, сварганю» (Ежеквартальник русской филологии и культуры. СПб., 1996. Т. II. № 2. С. 427).

⁵² Замятин Е. И. Энергия // Замятин Е. И. Я боюсь. С. 16.

⁵³ Замятин Е. И. Сирин // Замятин Е. И. Я боюсь. С. 19

⁵⁴ Там же. С. 21.

⁵⁵ Переписка Е. И. Замятин с В. С. Миролюбовым // Ежеквартальник русской филологии и культуры. С. 422.

Командировка в Англию на время прерывает критическую деятельность Замятиня, которая возобновляется по возвращению писателя в Россию. 1918 год издатели сборника критических статей Е. И. Замятиня «Я боюсь» называют «подлинным началом Е. И. Замятиня – критика и публициста».⁵⁶

В 1918-1919-х годах Замятин сотрудничает в органе правых социалистов-революционеров «Дело народа» как публицист под псевдонимом Мих. Платонов. Проблематика статей Замятиня этого периода («Елизавета Английская», «Презентисты», «Скифы ли?», «О служебном искусстве», «Домашние и дикие», «О лакеях», «О равномерном распределении», «Они правы», «Бунт капиталистов», «Великий ассенизатор», «Последняя страница», «Беседы еретика», «Завтра» и др.) остро политическая. Замятин обвиняет победившую власть в предательстве собственных идеалов и, прежде всего, идеи свободы и сосредоточивается на осмыслении свободы печати, роли искусства и литературы в новом обществе. «Еретическая» позиция как единственно возможная этическая модель поведения художника в любом обществе (*«наши символ веры – ересь»*, *«мир жив только еретиками»*) явилась и продолжением более ранних представлений Замятиня о литературе как совести нации, и реакцией на массовое приспособленчество деятелей культуры к политике новой власти. Резкой критике Замятиня подвергаются не только пролетарские писатели и футуристы, но и «Скифы», и даже А. А. Блок. Пафос послереволюционных статей Замятиня связан с отставанием свободного слова, роль которого в эпохи подавления личности государством неизмеримо возрастает: *«И они правы: те, кто поил цикутой Сократа; те, кто распинал Галилеянина; те, кто гнал в каторгу революционеров; те, кто теперь заткнул рот печати. Они правы: свободное слово сильней тяжеловооруженных, сильней легионов, сильней жандармов, сильней пулеметов»*.⁵⁷ Тема свободы личности (и свободы слова) стала личной замятинской темой еще до революции. В Англии были написаны «Островитяне» и «Ловец человеков», а в России – «Сказки про Фиту», явившиеся «подготовительной работой» к роману «Мы», в котором свобода личности неразрывно связана с пониманием сути писательства.

Статьи «Беседы еретика», «Завтра» (1919), «Я боюсь», «Рай», «Пора» (опубл. в начале 1921), несмотря на злободневный материал (критику «придворной» литературы, «католицизма» новой власти), приобретают философскую формульность и афористичность. Публицистика, наряду с художественным творчеством, становится способом воплощения философских идей и приобретает в сознании писателя тот статус, который до сих пор не имела: деятельности, столь же важной, как и художественное творчество.

Разговор о литературе дает возможность Замятину выразить свою точку зрения на противоречия мира и человеческого существования: мир полифоничен, Бог и сатана воплощают это отсутствие монизма («Рай»); человек и литература – это Фауст и Мефистофель, *«рай земной, сегодняшний – скучен»* так же, как и воплощенная мечта; новая утопия, ересь – вот цель настоящей литературы («Я боюсь», «О зеркалах»). В статье «Завтра» Замятин впервые использует гегелевскую диалектическую триаду: *«Сегодня – отрицает вчера, но является отрицанием отрицания – завтра: все тот же диалектический путь, грандиозной параболой уносящий мир в бесконечность. Тезис – вчера, антитезис – сегодня, и синтез – завтра»*.⁵⁸ Проблематика романа «Мы», над которым Замятин работал параллельно, составляет единое смысловое поле со статьями 1919–1921 гг: авторские «еретические» формулы в романе переданы Мефи и I-330.

⁵⁶ Замятин Е. И. Я боюсь. С. 282.

⁵⁷ Замятин Е. И. Они правы // Замятин Е. И. Я боюсь. С. 42.

⁵⁸ Замятин Е. И. Завтра // Замятин Е. И. Я боюсь. С. 48.

Большой общественно-политический резонанс статей Замятина,⁵⁹ обусловленный их общественно-политической направленностью, заслонил для читателя собственно эстетический дискурс. Именно в начале 1920-х годов эстетико-теоретические представления писателя складываются в стройную систему. Искусство – зеркало жизни, но оно свободно и развивается по своим внутренним законам. Новые темы еще не создают нового искусства: «Пролетарские писатели и поэты усердно пытаются быть авиаторами, оседлав паровоз. Паровоз пыхтит искренне и старательно, но не похоже, чтобы он поднялся на воздух. За малыми исключениями (...) – у всех пролеткультовцев революционнейшее содержание и реакционнейшая форма».⁶⁰ Анализируя современное состояние русской литературы в статье «Я боюсь» (вторичность имажинистов, «придворную болезнь» футуристов), Замятин впервые называет постсимволистский модернизм неореализмом и, что особенно важно, включает в него акмеизм (см. цитату на с. 1 из черновика статьи «Я боюсь»).

Помимо собственно художественного творчества и публицистики Замятин в послереволюционный период активно включается в культурные и издательские проекты литературного Петрограда, участвует в «Вавилонской башне» горьковских культурных предприятий. Понимание утопичности культурных замыслов и программ Горького⁶¹ и представителей новой власти не останавливало Замятина от участия в них. Достаточно обозначить широкий спектр разнообразной деятельности Замятина по строительству культуры и литературы в новом обществе от переводческой, издательской, организационной до преподавательской и педагогической, завершившейся созданием собственной школы в акмеистском духе – литературного объединения «Серапионовы братья»,⁶² чтобы понять, что культуртрегерская деятельность писателя являлась не вынужденной государственной службой, а отвечала его личным представлениям об устройстве культуры и необходимости ее непрерывного созидания. Не случайно из широкого круга бывших литераторов, работавших на благо советской культуры в начале 1920-х годов, в своей культурной деятельности Замятин оказывается наиболее близок Н. Гумилеву, который, параллельно с Замятином, занимающимся с начинающими писателями техникой художественной прозы, вел студию техники стиха в литературной студии «Дома искусств» и возрождал третий «Цех поэтов».

⁵⁹ Особенную негативную реакцию в прессе вызвала статья «Я боюсь», после которой Замятин подвергся критике даже со стороны своих товарищей. См. ответ Замятина К. Федину – «О зеркалах» (Замятин Е. И. Я боюсь. С. 329–330).

⁶⁰ Замятин Е. И. Я боюсь. С. 51.

⁶¹ «Издать всех классиков всех времен и всех народов, объединить всех деятелей всех искусств, дать на театре всю историю всего мира» (Замятин Е. И. Я боюсь. С. 12).

⁶² Замятин входит в коллегию экспертов издательства «Всемирная литература», редактирует и пишет вступительные статьи к переводам из английской литературы (Г. Уэллса, Дж. Лондона, Шеридана), ведет в издательстве студию переводчиков с английского, издает с группой писателей альманах «Дом искусств», журналы «Русский современник» и «Современный Запад», становится одним из руководителей издательств «Алконост» и «Эпоха», читает лекции по новейшей русской литературе в педагогическом институте им. Герцена.

1.2. «Техника художественной прозы»: концепция диалогического языка. Проблемы повествования

Лекторская деятельность Замятиня явилась важным катализатором для становления его эстетики. В лекциях по технике художественной прозы писатель обобщает свой десятилетний художественный опыт и выстраивает перспективу будущего развития русской прозы.⁶³

Обучая начинающих писателей основам сюжетостроения, способам создания образов-персонажей, архитектонике, звукописи, инструментовке, Замятин, вопреки собственным декларациям о важности возрождения «сюжетной» занимательной прозы в русской литературе,⁶⁴ главное внимание уделяет «диалогическому языку» нового искусства. В лекциях Замятин высказался почти по всем животрепещущим проблемам современной ему филологии: проблемам «поэтического» (языка прозы и поэзии), «народного», «разговорного», книжного, «внутреннего» («мысленного») языков, что свидетельствует об особой филологической активности Замятиня, направленной в первую очередь на эстетические концепции формалистов, Московского лингвистического кружка, круга М. М. Бахтина, школы Фосслера. Анализ концепции «диалогического языка» дает основание утверждать, что под языком Замятин понимает не только стиль писателя, но и тип повествования в прозе: автор конституирует коммуникативную природу повествования. Сходство представлений Замятиня о роли повествования в прозе с более поздними положениями статьи «Лесков и современная проза» (1925) Б. Эйхенбаума несомненно.⁶⁵

Начиная разговор о поэтике с разграничения поэзии и прозы, точнее их сходства, возникающего на основании поэтического языка (лекция «О языке»), Замятин, как орнаменталист и стилизатор, отстаивает право прозы на один и тот же язык с поэзией и сближается в этом с А. Белым, представителями МЛК, например, Г. О. Винокуром, говоря о поэтическом языке как функции литературного языка, в противоположность идеям раннего формализма:

Ср.: «В чем разница между поэзией и прозой? И есть ли она? Поэты-стихотворцы все еще оспаривают привилегию составлять особую художественную церковь. Но для меня ясно: между поэзией и художественной прозой нет никакой разницы...»⁶⁶

А. Белый: «...Между поэзией и прозой художественной нет границы; признаки поэтической и прозаической речи одни: тут и там цветы образов; тут и там(...) фигуры и тропы; размеренность характеризует хорошую прозу; и эта размеренность приближается у лучших

⁶³ Позднее, в статье «Закулисы» (1930), Замятин признается, что литературоведческое погружение в законы писательского мастерства, когда «пришлось впервые заглянуть к самому себе за кулисы», какое-то время мешало ему писать (Замятин Е. И. Я боюсь. С. 158).

⁶⁴ Размышления Замятиня о «застарелой болезни русских прозаиков – сюжетной анемии» (в статье «Новая русская проза» и других статьях) совпадают с реабилитацией сюжета В. Шкловским. Иронизирующий по этому поводу М. М. Бахтин в лекциях разводит Шкловского и Замятиня, имея в виду художественное творчество последнего: «Стремление к фабульному оформлению объясняется тем, что Шкловский с компанией решили, что теперь литературе нужна фабула. И легковерные молодые люди поверили. Замятин же от редакций не зависит, ни к кому не подлаживается: ни к публике, ни к критике» (Бахтин М. М. Записи лекций по истории русской литературы // Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 2. М.: Русские слова, 2000. С. 385).

⁶⁵ «Теория прозы находится до сих пор в зачаточном состоянии именно потому, что не изучены основные формообразующие элементы прозы (...). Сюжет не настолько связан со словом, чтобы служить исходным пунктом для анализа всех видов повествовательной прозы. Мне кажется поэтому, что вопрос о повествовательной форме может иметь значение исходного пункта для построения теории прозы (...). Проблема повествовательной формы – основная проблема современной русской прозы» (Эйхенбаум Б. Лесков и современная проза // Эйхенбаум Б. Литература. Л.: Прибой, 1927. С. 210, 223).

⁶⁶ Замятин Е. И. Техника художественной прозы // Литературная учеба. 1988. Кн. 6. С. 79.

прозаиков к определенному размеру, называемому метром (...) Нет прозы в «прозе» художников слова».⁶⁷

Б. Эйхенбаум: «Стих – явление языка прежде всего».⁶⁸

Границу между прозой и поэзией, по Замятину, «прочерчивает» организация прозаического повествования: *«Рассказчиком, настоящим рассказчиком о себе является, строго говоря, только лирик. Эпик же, т. е. настоящий мастер художественной прозы – всегда является актером, и всякое произведение эпического – есть игра, театр. Лирик переживает только себя: эпiku – приходится переживать ощущения десятков, часто – тысяч других, чужих личностей, воплощающиеся в сотни и тысячи образов»*.⁶⁹ Эпический автор, по Замятину, – гениальный актер,⁷⁰ который должен все «персонажные миры» сыграть. Аргументируя идеями Станиславского внесубъектное присутствие автора в неореалистической прозе, Замятин призывает авторитеты Мопассана и Флобера. Ср.: 1) *«В произведении эпического склада автора не должно быть видно (...). Читатель должен видеть и слышать автора в той роли, в том гриме, который нужен для воспроизведения духа изображаемой среды»*.⁷¹ 2) *«Автор в своем произведении должен, подобно Богу во вселенной, присутствовать везде, но нигде не быть видимым»*.⁷²

Автор, присутствующий везде и нигде персонально, выражает свою позицию через роли, маски, т. е. разные версии самого себя. Замятин, как писатель XX века, рефлексирующий по поводу повествовательных возможностей языка прозы и осознающий нераздельность и неслиянность «я» и «другого», помимо «сюжета персонажей» озабочен и «построением фигуры самого романиста» (М. К. Мамардашвили).⁷³

Замятинское «перевоплотиться целиком» имеет истоком широко распространенную в начале XX века философскую интуицию «вчувствования», введенную И. Г. Гердером и наличествующую в совершенно разных философских системах – А. Шопенгауэра, Т. Липпса, Г. Когена, А. Бергсона, фоссле-рианцев. Понятие *Einfühlung* «означает своеобразный экстаз субъекта – его выход из себя ради погружения в объект», т. к. чужую жизнь можно постигнуть только путем вчувствования.⁷⁴ Одухотворяя объект «вчувствования», субъект испытывает к нему «симпатию». Замятин эту эстетическую (или «интеллектуальную» – у Бергсона) симпатию называет «влюбленностью автора в созданный им образ»: *«... Для художника творить какой-нибудь образ – значит быть влюбленным в него. Гоголь непременно был влюблен – и не только в героического Тараса Бульбу, но и в Чичикова, в Хлестакова, в лакея Пет-лена»*.

⁶⁷ Белый А. О художественной прозе (1919). Цит. по: Новиков Л. А. Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого. М.: Наука, 1990. С. 119.

⁶⁸ Эйхенбаум Б. Поэзия и проза [1920] // Учен. зап. Тартуского университета. Вып. 284. Тарту, 1971. С. 478.

⁶⁹ Замятин Е. И. Техника художественной прозы // Литературная учеба. 1988. Кн. 6. С. 79–80.

⁷⁰ Ср. бахтинское «автор – драматург» (Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 288). В. В. Виноградов в 1927 году, в письме к жене, определяет образ автора как «своеобразный „актерский“ лиц писателя» (Цит. по: Чудаков А. Слово – вещь – мир. От Пушкина до Толстого. М.: Современный писатель, 1992. С. 239).

⁷¹ Замятин Е. И. Техника художественной прозы. Кн. 6. С. 85.

⁷² Из письма Флобера к Луизе Коле от 9 декабря 1852 года. Цит. по: Манн Ю. В. Автор и повествование // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1994. С. 467.

⁷³ Ср.: «Классическая литература, отталкиваясь от автономного „я“, приблизилась к его границе – к самосознанию. На этой границе, у черты „последней смысловой позиции личности“ (М. М. Бахтин), были открыты диалогическая природа сознания и то, что реальной формой бытия человека является двуединство „я – другой“. Неклассический автор уже непосредственно исходит из этого двуединства. В связи с этим и в поэзии, и в прозе рубежа веков наряду с традиционными возникают также субъектные формы, основой которых становится не аналитическое различение „я“ и „другого“, а их изначально нерасчлененная интерсубъективная целостность. Личность уже перестает пониматься как монологическое единство, а предстает как „неопределенная“ и „вероятностно-множественная“ (Бройтман С. Н. Историческая поэтика. М.: РГГУ, 2001. С. 291).

⁷⁴ Бонецкая Н. К. О стиле философствования М. М. Бахтина // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1996. № 1 (14). С. 21–23.

рушку. Достоевский был влюблен в Карамазовых – во всех, и в отца, и во всех братьев (...). Я помню отлично: когда я писал «Уездное» – я был влюблен в Барыбу, в Чеботариху – как они ни уродливы, ни безобразны». ⁷⁵

Творчество, по Замятину, как и влюбленность, – «радостный и мучительный процесс». «Еще ближе, – продолжает писатель, – (...) другая аналогия: с материнством. Недаром же у Гейне (...) есть такой афоризм: "Всякая книга должна иметь свой естественный рост, как дитя. Честная женщина не рожает своего ребенка до истечения 9 месяцев. Эта аналогия самая естественная: потому что ведь и писатель, как женщина-мать, создает живых людей, которые страдают и радуются, насмехаются и смешат. И так, как мать своего ребенка, писатель своих людей создает из себя, питает их собою – какой-то нематериальной субстанцией, заключенной в его существе». ⁷⁶ В другой лекции – «О сюжете и фабуле», говоря начинающим писателям об «искусстве зачеркивания», Замятин вновь сравнивает произведение с живым организмом: «Все что можно выбросить, надо безжалостно выбросить: пусть останется только одно яркое, одно ослепительное, одно необходимое. Ничего лишнего: только тогда вы можете сказать, что ваше произведение создано и живет. В живом нет ничего лишнего: все выполняет какую-нибудь необходимую жизненную функцию...». ⁷⁷ Отметим, что манифестируемое Замятином представление о творчестве как рождении органического целого, сближающее его с акмеистами, найдет свое художественное воплощение во многих произведениях, в том числе в романе «Мы».

Итак, в авторской схеме повествовательных инстанций «актер» снимает противопоставленность субъекта и объекта и выполняет функцию и повествователя, и персонажа. ⁷⁸ По Замятину, повествователь, рассказчик – это представитель определенной социальной среды и исторического времени: «Писатель должен перевоплощаться целиком в изображаемых им людей, в изображаемую среду»; «вытекающее из всего сказанного требование относительно языка в художественной прозе: язык – должен быть языком изображаемой среды и эпохи. Автора совершенно не должно быть видно (...). Я распространяю этот тезис – на все произведение целиком: языком изображаемой среды должны быть воспроизведены и все авторские ремарки, все описания обстановки, действующих лиц, все пейзажи». ⁷⁹ Т. е. языковой мир произведения равен сознанию и, следовательно, позиции повествующего субъекта.

Для Замятина важно не столько «посредничество» повествователя, помогающего передать достоверную и объективную информацию (акцент на фабуле), сколько рассказчика, находящегося «целиком внутри изображенной реальности», ⁸⁰ что сообщает «событию рассказывания» статус предмета изображения (акцент на субъектном представлении фабулы). Кроме того, в своих исканиях «духа языка» изображаемой среды («Каждой среде, эпохе, нации – присущ свой строй языка, свой синтаксис, свой характер мышления, ход мыслей»⁸¹) Замятин близок фосслерианцам, развивающим идеи Гумбольдта и Потебни (см. название книги К. Фосслера «Культура Франции в отражении развития языка»⁸²): «формы мышления»

⁷⁵ Замятин Е. И. Техника художественной прозы. Кн. 5. С. 137.

⁷⁶ Там же. С. 137.

⁷⁷ Там же. С. 140.

⁷⁸ Интересно отметить явные переклички Замятина с более поздними высказываниями западных нарратологов: В. Кайзер утверждал, что «в искусстве рассказа нарратор никогда не является автором, уже известным или еще неизвестным, а ролью, придуманной и принятой автором» (Цит. по: Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. М.: Интранда – ИНИОН, 1996. С. 79).

⁷⁹ Замятин Е. И. Техника художественной прозы. Кн. 6. С. 80.

⁸⁰ «...Рассказчик – персонифицированный субъект изображения и/или „объективированный“ носитель речи; он связан с определенной социально-культурной и языковой средой, с позиций которой (...) и ведется изображений других персонажей» (Теория литературы: В 2 т. Учеб. пос. / Под ред. Н. Д. Тамарченко. Т. 1. М.: Academia, 2004. С. 240).

⁸¹ Там же. С. 81.

⁸² Проблемы литературной формы: Сб. ст. Л.: Academia, 1928. С. X.

народа можно изобразить только воспроизведением языка народа. Потому, совсем в духе Л. Шпилцера (на знакомство с работами которого может указывать использование Замятинским именем А. Барбюса в качестве примера разговорного языка в произведениях современной зарубежной литературы,⁸³ являвшегося объектом исследования и для Лео Шпилцера), Замятин и выстраивает свою синонимическую триаду «народный» – «разговорный» – «диалогический» язык.⁸⁴ Обучая молодых писателей этому новому языку современной литературы (лексическим, синтаксическим, словообразовательным и стилистическим приемам), Замятин указывает на источники, к которым следует прибегать художнику, преобразующему традиционный язык прозы: 1) фольклор; 2) памятники традиционной культуры (старославянские, церковнославянские и древнерусские); 3) провинциализмы, устаревшие слова; 4) авторские неологизмы. Главное внимание уделяется диалогу разговорного и литературного языков, который, по Замятину, является не только требованием времени («Я считаю это явление – сближение литературного и разговорного языков очень жизненным; оно идет в ногу с общей исторической тенденцией к демократизации всей жизни»⁸⁵), но и одним из постоянных путей обновления литературного языка. История литературы – это смена языков, обогащение традиционного литературного языка языком «не ораторским, не литературным, не корсетным», а «живым», «динамичным» разговорным, что подтверждает, по Замятину, давний спор архаистов и карамзинистов. Продолжая символистскую дискуссию «архаистов» (Вяч. Иванов) и «новаторов» (А. Белый),⁸⁶ парадоксалист Замятин занимает промежуточную позицию: он ратует не только за оживление литературного языка разговорным, но и за сохранение архаических пластов языка. Ближайшим опосредующим звеном между символизмом и современной литературой стали для Замятина эстетические искания А. Ремизова, продолжателя лесковских традиций в русской литературе.⁸⁷ Замятин разделяет взгляды Ремизова (и Н. С. Гумилева) на работу писателя как на ремесло (научить можно писательскому ремеслу, искусству научить нельзя), он вслед за Ремизовым (как и футуристы) использует термины изобразительного искусства в анализе литературного произведения: одна из лекций названа «Фактура, рисунок»; он часто сравнивает поэтику прозы с техникой импрессионистов. Наконец, в «цеховой», акмеистской работе Замятина с молодыми писателями можно усмотреть продолжение усилий Ремизова по организации «школы». М. Пришвин, другой ученик Ремизова, позднее вспоминал, что учителя была «настоящая сту-

⁸³ О разговорном языке прозы О'Генри Замятин писал в предисловии к переводу и изданию его произведений: *О'Генри. Благородный жулик и другие рассказы*. М.; Л., 1924; *О'Генри. Рассказы*. М.; Л., 1923.

⁸⁴ Работы Л. Шпилцера «Итальянский разговорный язык» (1922) и «Перифразы для понятия „голод“ в итальянском языке» (1920) анализируются В. Жирмунским во вступительной статье указанного сборника «Проблемы литературной формы» (С. XII). Вяч. Вс. Иванов отмечает развитие идей книги Л. Шпилцера об итальянском разговорном языке в понятии речевого жанра М. М. Бахтина (*Иванов Вяч. Вс. Значение идей М. М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики // Диалог. Карнавал. Хронопол. 1996. № 3 (16). С. 61*). Кроме того, уместно вспомнить размышления современных бахтиноведов о близости понятий «народный» / «социальный» / «диалогический» в эстетике М. М. Бахтина (См., например: Киклевич А. К. Язык – личность – диалог // Диалог. Карнавал. Хронопол. 1993. № 1 (2). С. 146, 223; Бонецкая Н. К. Указ соч. С. 38–40).

⁸⁵ Замятин Е. И. Техника художественной прозы. Кн. 6. С. 85.

⁸⁶ О продолжении спора «архаистов» и «новаторов» в начале XX века в творчестве Вяч. Иванова и А. Белого см.: Кустова Г. И. Языковые проекты Вячеслава Иванова и Андрея Белого: философия языка и магия слова // Вячеслав Иванов. Архивные матлы и исслед. М., 1999. С. 383–411.

⁸⁷ Влияние Ремизова на собственное творчество не сразу было осознанно Замятином. В 1915 году в письме к С. А. Венгерову он отвергает высказанное в 1913 году и распространившееся в критической литературе о Замятине мнение Б. Эйхенбаума о зависимости от Ремизова некоторых современных писателей, в том числе Е. Замятина: «Ремизова лично узнал не очень давно, да и книги его стал читать сравнительно поздно. Кладовая языка у меня и у Ремизова разные: у него – рукописи и редкостные книги, а я книгами пока почти не пользовался. Внутреннее мое несходство с Ремизовым – чем дальше, тем, вероятно, будет больше заметно» (Переписка Е. И. Замятина с С. А. Венгеровым. Письмо Е. И. Замятина С. А. Венгерову от 15 декабря 1916 года // Евгений Замятин и культура XX века. Исследования и публикации. СПб.: Изд-во Российской нац. биб-ки, 2002. С. 191). Но уже в начале 1920-х годов, в лекциях, Замятин иллюстрирует свои эстетические требования к прозе преимущественно примерами из собственных произведений и произведений А. М. Ремизова.

дия, как у художников», и что он хотел быть «таким художником слова, у которого слово было единственным свидетельством его дела...».⁸⁸ Критик и переводчик А. Я. Левинсон, работавший с Замятином в редколлегии издательства «Всемирная литература», позднее в Париже так вспоминал о работе «мастера» с «Серапионовыми братьями»: «Артель свою он (Е. И. Замятин. – М. Х.) дрессировал у меня на глазах. Воспитывал в «цеховых» свой вкус (...). Молодую стихию он подчинял дисциплине. Умел указать ученику прием, точно расчитанный и скромный, сберегающий энергию и бьющий в цель. Так Замятин применял к литературным опытам юных дикарей, не читавших Тургенева, но разбирающих Бориса Пастернака, «как по-писанному», – трудовую систему Тейлора».⁸⁹

Понятие «диалогического языка» в эстетике Замятина многозначно и многомерно. Во-первых, речь идет о диалоге разных культурных языков в авторском языке для продуцирования новых смыслов, оформляющемся в бинарные оппозиции: устный / письменный; народный / официальный; фольклорный / книжный; традиционный / современный; диалогический / монологический; свой / чужой. Восходящая к «биполярной» языковой картине А. Ремизова, концепция «диалогического языка» Е. Замятина вплотную приближается к открытию чужого слова М. Бахтина: «одна культура есть там, где есть как минимум «две» культуры (и сама эта культура – «амбивалентна», т. е. отстранена от себя самой, способна себя видеть, слышать, преображать – со стороны)».⁹⁰

Во-вторых, диалогическая позиция в отношении языка искусства приводит Замятина к обоснованию сотворчества автора и реципиента: «*Творчество, воплощение, восприятие – три момента. Все три в театре разделены. В художественном слове – соединены: автор он же актер, зритель – наполовину автор*».⁹¹ С. Ю. Воробьева, рассматривая фазы формирования принципов «эстетики диалогического» Замятина на уровне «автор – читатель», подчеркивает, что писатель приходит к «фактическому утверждению креативного равенства автора и реципиента».⁹² Новейшие исследования по акмеизму показывают, что проблема читательского восприятия как конструктивного принципа художественного текста была поставлена именно акмеистами.⁹³ В статьях О. Мандельштама «О собеседнике»(1913), Н. Гумилева «Читатель» и «Анатомия стиха» (1921–1922) и художественных произведениях акмеистов была провозглашена установка на воспринимающего, «прорицательного собе-

⁸⁸ Пришвин М. Мятежный наказ // Горький: Сб. ст. и мат-лов о М. Горьком / Под ред. И. Груздева. М.; Л.: Госиздат, 1928. С. 193.

⁸⁹ Левинсон А. Джентльмен (Заметки о прозе Е. И. Замятина) // Евгений Замятин и культура XX века. Исслед. и публ. С. 356. О непрекращающемся авторитете и огромном влиянии Замятина на «серапионов» и других начинающих прозаиков, о чем впоследствии замалчивалось в советской литературной науке, писали почти все эмигрантские критики, знавшие Замятина в России (Современники о Е. И. Замятине (по материалам русской зарубежной печати 1920–1930-х годов // Евгений Замятин и культура XX века. С. 354–408). К. Федин, нелегкоотъемлемый от Замятина в своей книге «Горький среди нас», признает: «Замятин вообще был того склада художником, которому свойственно насаждать последователей, заботиться об учениках, преемниках, создавать школу» (Федин К. Горький среди нас. Картины литературной жизни. М.: Молодая гвардия, 1967. С. 77–78).

⁹⁰ Бильдер В. С. Бахтин и всеобщность гуманитарного мышления // Механизмы культуры / Отв. ред. Б. А. Успенский. М.: Наука, 1990. С. 265. Ср.: «В области культуры внемыслимость – самый могучий рычаг понимания. Чужая культура только на глазах другой культуры раскрывает себя полнее и глубже (но не во всей полноте, потому что придут и другие культуры, которые увидят и поймут еще больше). Один смысл раскрывает свои глубины, встретившись и соприкоснувшись с другим, чужим смыслом: между ими начинается как бы диалог, который преодолевает замкнутость и односторонность этих смыслов, этих культур. Мы ставим чужой культуре новые вопросы, каких она сама себе не ставила, мы ищем в ней ответы на наши вопросы, и чужая культура отвечает нам, открывая перед нами новые свои стороны, новые смысловые глубины» (Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. С. 334–335).

⁹¹ Замятин Е. И. Техника художественной прозы. Кн. 6. С. 90.

⁹² Воробьева С. Ю. Указ. соч. С. 7.

⁹³ См.: Кихней Л. Г. Акмеизм: Миропонимание и поэтика. М.: МАКС Пресс, 2001. С. 88–90; Смирнов И. П. Цитирование как историко-литературная проблема: принципы усвоения древнерусского текста поэтическими школами кон. XIX – нач. XX в. (на материале «Слова о полку Игореве») // Учен. зап. Тартуского унта. Вып. 535. Тарту, 1981. С. 246–276; Тименчик Р. Д. Текст в тексте у акмеистов // Учен. зап. Тартуского унта. Вып. 567. Тарту, 1981. С. 65–75.

седника» (О. Мандельштам), который, как авторский двойник, «переживает творческий миг во всей его сложности и остроте» (Н. Гумилев). Как акмеисты видели в читателе дешифровщика своих центонных текстов, так и Замятин оставляет за читателем статус «нового контекста», в который помещается авторский текст: «диалог автора с адресатом осознается как возможность постоянного актуализирования своего присутствия в мире и «разрастания» культуры за счет рождения новых смыслов».⁹⁴

В русле сотворчества автора и читателя Замятин выстраивает еще один тип диалогических отношений: внешний / внутренний («мысленный») языки: «...Воспроизведя этот эмбриональный язык мысли, вы даете мысли читателя только начальный импульс и заставляете читателя самого вот эти отдельные вехи мыслей связать промежуточными звенями ассоциаций или нехватавших элементов силлогизма. Нанесенные на бумагу вехи оставляют читателя во власти автора, не позволяют читателю уклониться в сторону; но вместе с тем пустые, незаполненные промежутки между вехами, – оставляют свободу для частичного творчества самого читателя соучастником творческой работы, а результат личной творческой работы, а не чужой – всегда укладывается в голове ярче, резче, прочнее».⁹⁵ Идея контрапункта в изображении внутреннего языка оказалась продуктивной для последующей литературы, поскольку означала возможность контекстуальных приращений смысла читателем.

В противовес формалистским идеям о произведении искусства как автономном объекте, Замятин отстаивает представление о дискурсивной природе творчества: произведении как процессе, создающемся в акте отправления (автором) и получения (воображаемым читателем). По Замятину, работа автора должна быть направлена на организацию воспринимающего сознания. Повышенное внимание к активизации сознания адресата вписывает эстетику Замятина в пространство диалогических идей времени, усвоенных и переработанных позднее представителями рецептивной эстетики. Что касается современных Замятину эстетических концепций, то своим «мысленным языком» писатель включается в актуальный лингво-философский разговор о знаковой природе мышления, о соотношении знака и смысла, внешней и внутренней речи. Его представление о неразрывности мышления и слова, «выражаемого» и «выражающего», близко идеям Г. Шпета, М. Бахтина, источниками которых, в свою очередь, называется переведенный на русский язык в 1920 г. труд Б. Кроче «Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика».⁹⁶ Позже Л. Выготский, занимавшийся происхождением внутренней речи, отметит, что при переводе внутренней речи во внешнюю происходит «переструктурирование», сложная динамическая трансформация с одного языка на другой. Замятин в своих лекциях, по сути, иллюстрирует это переструктурирование, увязывая принципы изображения «мысленного», т. е. внутреннего языка героев, с импрессионистическими приемами – «приемом пропущенных ассоциаций», «приемом реминисценций», «намеков», «ложных отрицаний и утверждений» и др. В. Н. Волошинов назовет это «импрессионистической модификацией косвенной речи»: «В русском языке может быть указана еще и третья, довольно существенная модификация косвенной конструкции, применяемая главным образом для передачи внутренней речи, мыслей и переживаний героя. Эта модификация очень свободно трактует чужую речь, сокращая ее, часто намечая лишь ее темы и доминанты, и потому она может быть названа импрессионистической. Авторская интонация легко и свободно переплескивается в ее зыбкую структуру».⁹⁷

⁹⁴ Тырышкина Е. В. Русская литература 1890-х – начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду. Новосибирск: Изд. НГПУ, 2002. С. 51.

⁹⁵ Замятин Е. И. Техника художественной прозы. Кн. 6. С. 87.

⁹⁶ См.: Винокур Г. О. Филологические исследования: лингвистика и поэтика. М.: Наука, 1990. С. 315.

⁹⁷ Волошинов В. Н. Марксизм и философия языка. С. 156.

Диалог с реципиентом завершает коммуникативную цепь замятинской схемы повествовательных инстанций: автор – актер (повествователь, рассказчик, персонаж) – читатель (соавтор). Причем важнейшее здесь звено «актер» порождает новые возможности преобразования языка литературы с помощью языка театра: «*Неореалисты не рассказывают, а показывают, так что и к произведениям их более подходило бы название не рассказы, а показы. Теория сказа*»⁹⁸; «*Показ. Показывание все в действии. Мы переживаем не когда-то, задолго до рассказа, а переживаем теперь. Следствие – импрессионизм. Исключаются описания: все движется, живет, действует. Динамика. Динамические пейзажи и обстановка достигаются связью их с действующими лицами*».⁹⁹

«Показ» для Замятин – не просто фабульное действие, интрига, а действие автора в роли, в гриме, маске (автор – актер). Показывает рассказчик, поэтому образцом повествовательного показа для Замятин в начале 1920-х годов является сказ.¹⁰⁰ Логика авторской мысли в лекциях сосредоточена в первую очередь на «событии рассказываения» («языке», «диалогическом языке», «инструментовке», «расстановке слов», «фактуре, рисунке», «стиле» – названия лекций), а не на «событии, о котором рассказывается» («сюжет, фабула»). Несмотря на то, что Замятин призывает молодых литераторов обращать больше внимания на («бедную» в русской литературе) фабулу, и предлагает ряд приемов по оживлению последней, основное внимание уделяется событию коммуникации: «кто» говорит, «как» и «кому». В то время как работа над фабулой мотивируется потребностями времени и изменившегося кругозора читателя,¹⁰¹ к «показу», «языку прозы», «диалогическому языку» автор настойчиво возвращается вновь и вновь, обособляя момент «опосредования» истории в акте коммуникации между автором и читателем.

Свое эстетическое кредо Замятин неоднократно демонстрирует и в публичных выступлениях.¹⁰² В докладе «Моя работа над „Блохой“», прочитанном 20 ноября 1926 года в Комитете по изучению художественного слова при государственном институте истории искусств в Ленинграде, Замятин сравнивает народную комедию с театрализованным сказом: «*Мне хотелось и в данном случае применить на сцене полную сказовую форму – какая взята и у Лескова: весь рассказ – со всеми авторскими репликами – ведется неким воображаемым автором-туляком (...).* Задача взять форму народной комедии показалась мне тем более увлекательной, что этой формой драматурги наши до сих пор почти не пользовались. Темы народных комедий – были использованы, но форма – нет. А форма подлинной народной комедии – по существу является драматизированным сказом».¹⁰³ Спонтанность («показ») и разговорность («народность») – обязательные условия возникновения сказа. Диалогический язык для Замятин – это и основа сказовой формы повествования (статьи «О'Генри», «О сегодняшнем и современном»). По поводу рассказов Вяч. Шишкова Замятин, например, пишет: «*Когда-нибудь у автора, пожалуй, выйдет и сказ: диалогическим языком он владеет*

⁹⁸ Замятин Е. И. Техника художественной прозы. Кн. 5. С. 135.

⁹⁹ Замятин Е. И. Там же. Кн. 6. С. 91.

¹⁰⁰ С конца 1920-х годов в новеллистическом творчестве Замятин появляется и другой, более традиционный для научной мысли тип показа, предполагающий редуцирование «посредничества» повествователя и утверждение персонального повествователя как способа драматизации истории.

¹⁰¹ «Писателям нынешнего дня на фабулу придется (курсив мой. – М. Х.) обратить особое внимание. Прежде всего – меняется читательская аудитория. Раньше читателем был главным образом интеллигент, способный подчас удовлетвориться эстетическими ощущениями формы произведения, хотя бы развитой в ущерб фабуле. Новый читатель, более примитивный, несомненно, будет куда больше нуждаться в интересной фабуле. Кроме того (...), жизнь стала так богата событиями, так неожиданна, так фантастична, что у читателей вырабатывается невольно иной масштаб ощущений, иные требования к произведениям художественного слова: произведения эти не должны уступать жизни, не должны быть беднее ее» (Замятин Е. И. Техника художественной прозы. Кн. 5. С. 142).

¹⁰² См.: Миндин 9. Л. Из статьи «Евгений Замятин»: (Письмо из Москвы) // Замятин Е. И. Я боюсь. С. 250.

¹⁰³ Барабанов Ю. Комментарии // Замятин Е. И. Сочинения. М.: Книга, 1988. С. 571.

и чувствует свойственный народной речи юмор».¹⁰⁴ О творчестве О'Генри: «Тип рассказов О'Генри больше всего приближается к сказовой форме (до сих пор еще одной из излюбленных форм русского рассказа): непринужденно-диалогический язык, авторские отступления, чисто-американские (орфография Замятиной. – М. Х.) трамвайные, тротуарные словечки, каких не разыщешь ни в каком словаре. Впрочем, до конца заостренной формы сказа, когда автора – нет, автор – тот же актер, когда даже авторские ремарки даются языком, близким к языку изображаемой среды-у О Генри нет».¹⁰⁵ «Показ», т. е. представление, театрализация повествования, делает Замятину продолжателем традиции Гоголя.¹⁰⁶ Кроме того, в попытках соединить возможности печатного слова (текст) с «показом» (зрительный образ) и установкой на устный рассказ (слуховой образ) в результате чего создается новый тип произведения, преодолевающий статику традиционного литературного текста, Замятин является последовательным воспреемником Ремизова.¹⁰⁷

Таким образом, «диалогический язык» – это и диалог языков разных искусств в языке прозы, источником которого является чрезвычайно популярная в начале века идея взаимопроникновения искусств.¹⁰⁸ В статье «Новая русская проза» Замятин пишет: «Вс. Иванов – живописец бесспорный, но искусство слова – это живопись + архитектура + музыка. Музыку слова он слышит еще мало, и архитектурные формы сюжета ему еще не видны; оттого со сложной, полифонической конструкцией романа («Голубые пески») он не справился».¹⁰⁹ В результате филологической работы Замятин приходит к идеи синтеза, которая явилась попыткой рационалистического преодоления антиномичности мира и творческого сознания («О синтетизме» и другие статьи). Синтетизм Замятиной, оформленный гегелевской триадой, обнаруживает свою несомненную генетическую связь с синтетизмом символистским¹¹⁰ (который, в свою очередь, усвоил синтетические поиски немецких романтиков¹¹¹). Однако замятинский синтез лишен символистской религиозно-мистериальной семантики.¹¹² Он мыслится писателем культурно-исторически: как неизбежный результат диалектического развития жизни (гегелевская «оболочка» идеи синтеза) и диалогической природы культуры и ее языка. В лекциях и статьях Замятиной акмеистская «настойчивая идея рукотворного

¹⁰⁴ Замятин Е. И. О сегодняшнем и современном // Замятин Е. И. Сочинения. С. 442.

¹⁰⁵ Замятин Е. И. О'Генри // Замятин Е. И. Сочинения. С. 361.

¹⁰⁶ Дихотомия «рассказ / показ» станет традиционной категорией нарратологии (Современное зарубежное литературоведение. С. 63–74).

¹⁰⁷ Слобин Г. Динамика слуха и зрения в поэтике Алексея Ремизова // Алексей Ремизов: Исслед. и мат-лы. СПб.: Изд-во «Дмитрий Буланин», 1994. С. 157–165.

¹⁰⁸ Мазаев А. И. Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма. М.: Наука, 1992; Фридман Ю. От текста и изображения к звуку: альбом «Марун» как пример синтетического творчества А. Ремизова // Алексей Ремизов: Исслед. и мат-лы. СПб.; Салерно, 2003. С. 203–228.

¹⁰⁹ Замятин Е. И. Новая русская проза // Замятин Е. И. Я боюсь. С. 85. О воплощении идеи синтеза литературы и живописи в художественном творчестве Замятиной см.: Геллер Л. В «дивном храме» соответствий. «Мы» Замятиной и диалог прозы с живописью // Геллер Л. Слово мера мира. Статьи о русской литературе XX века. М., 1994.

¹¹⁰ См.: Полякова Л. В. Евгений Замятин в контексте оценок истории русской литературы XX века как литературной эпохи. Курс лекций. Тамбов: Изд-во ТГУ, 2000. С. 196–198.

¹¹¹ Мазаев А. И. Указ. соч.; см. письмо А. Белого к Р. Иванову-Разумнику от 2 января 1931 года, в котором гегелевская триада символизирует эволюцию собственного творческого пути (Белый А. Проблемы творчества. М.: Советский писатель, 1988. С. 724). О связи гегелевской диалектики Духа с идеей синтетизма у Вяч. Иванова: Геллер Л. Синтез Вячеслава Иванова // Геллер Л. Указ. соч. С. 178.

¹¹² Образ-символ Скрябина как главного музыкального творца «мистериального» синтеза неоднократно используется Замятиной как образ культуры прошлого и в художественных произведениях, и в публицистике: «Многое с тех пор изменилось (...). Умер Скрябин – умер не только физически: его утонченно-чувственная мистерия перестала быть слышной, этот недавний кумир – уже совсем забыт» (Замятин Е. И. Москва – Петербург // Замятин Е. И. Я боюсь. С. 192). Обращает на себя внимание акмеистское толкование кризиса символизма в связи со смертью композитора: «Скрябин умер тогда, когда он подошел к дверям своего „Действия“, к дверям, которые ему, человеку, не под силу было открыть» (Замятин Е. И. А. А. Блок // Замятин Е. И. Я боюсь. С. 68).

созидания» (выражение Е. В. Ермиловой) является определяющей.¹¹³ Все варианты синтеза, предлагаемые автором, имеют чисто художественную задачу – усовершенствовать: 1) литературу с помощью художественных возможностей других искусств («искусство слова – это живопись + архитектура + музыка»); 2) поэтику прозы («синтетического характера формальные эксперименты»); 3) структуру образа («синтетический образ в символике»); 4) способы изобразительности («синтез фантастики и быта»); 5) авторскую концепцию («опыт художественно-философского синтеза»); 6) литературное направление («реализм – тезис, символизм – антитез, и сейчас – новое, третье, синтез»). Не случайно Л. Геллер заметил, что замятинский синтез распространяется только на искусство, но не на жизнь: «...Замятин говорит о диалектике по Гегелю (...), но он не совсем последователен в своем гегельянстве: ссылки на диалектику не проясняют, как осуществляется синтез противоположных явлений вне области искусства, где синтез не только прокламируется, но и обосновывается теоретически, и реализуется на практике самим писателем. Другое дело в его размышлениях об истории, об обществе, о мироздании. Тут противоположности не преодолеваются, энтропия и энергия обречены на вечную борьбу, и каждая остается при этом собой...».¹¹⁴

Идея диалогизма (синтезизма) Замятиня имеет общекультурный и философский характер и вырастает из принципа диалогичности слова культуры (близость с идеями М. М. Бахтина). В то же время «диалогический язык» Замятиня становится и предпосылкой теоретического обоснования коммуникативной модели повествования, использованной позднее нарратологами для решения чисто технических, интерпретативных задач.¹¹⁵ Однако важно подчеркнуть, что замятинская концепция диалогизма направлена на утверждение статуса автора как хранителя культуры: идея синтеза противостоит «кризису авторства» поиском новых повествовательных возможностей для воплощения авторского сознания.

Идея синтеза диалогична по своей природе и неразрывно связана с отношением к художественному творчеству как мастерству; декларированная символистами, она не случайно получает свое развитие и воплощение в творчестве акмеистов.¹¹⁶ Не только «щеховое мастерство», филологический сциентизм, но и понимание языка искусства как диалогического языка, вытекающее из мифопоэтической художественной практики,¹¹⁷ роднит эстетику Замятиня с теоретическими поисками акмеистов.¹¹⁸ Художественный язык как часть культуры несет в своей памяти прежний художественный опыт: «*Искусство развивается, подчиняясь диалектическому методу. Искусство работает пирамидально: в основе новых достижений – положено использование всего, накопленного там, внизу, в основании пирамиды.*

¹¹³ Другой вариант эстетического синтеза искусств давала практика модерна, к которому принадлежал лично и творчески близкий Замятину художник Ю. Анненков, иллюстрацией к портретам которого и являлась програмная статья «О синтетизме». О синтетических поисках модерна см.: Борисова Е. А., Стернин Г. Ю. Русский модерн. М., 1990. С. 283–284; Мазаев А. И. Указ. соч. С. 96–110.

¹¹⁴ Геллер Л. Скиф из Нью-Кастля. Очерк творчества Евгения Замятиня // Геллер Л. Указ. соч. С. 68. Следует заметить, что в статье «Завтра» (1919) и «Записных книжках» Замятин распространяет «диалектический силлогизм» не только на человеческую культуру, но и на историю и мироздание, но концепция «энтропии / энергии» постепенно его вытесняет.

¹¹⁵ В этой связи внимание В. Шмида к творчеству Замятиня представляется глубоко не случайным.

¹¹⁶ «...Акмеизм в перспективе развития литературных традиций представлялся его создателям как синтетическое направление, вбирающее в себя все лучшее, что было из предшественников. Отсюда пристальное внимание к истории (воспринимаемой как рост некоего духовного организма), поиск литературных параллелей, имен, направлений или эпох, к которым акмеисты были готовы возвести свой генезис» (Кихней Л. Г. Акмеизм: Миропонимание и поэтика. С. 12).

¹¹⁷ Уже в творчестве Замятиня 1910-х годов происходит становление мифопоэтической картины мира («все во всем»), с идеей тождества быта и бытия, сознания и реальности, метафоричностью текста и изоморфизмом (О. Мандельштам, как известно, назвал акмеизм «органической поэтикой»). Об акмеистской онтологии как мифопоэтической – в указ. работе Л. Г. Кихней (С. 3-35).

¹¹⁸ О синтетических поисках Н. Гумилева: Десятков В. В. Фридрих Ницше в художественном и экзистенциальном мире Н. С. Гумилева. Дис... канд. филол. наук. Томск, 1995. С. 112–142.

Революций здесь не бывает, больше, чем где-нибудь – здесь эволюция. И нам надо знать то, что в области техники художественного слова сделано до нас. Это не значит, что вы должны идти по старым путям: вы должны вносить свое. Художественное произведение только тогда и ценно, когда оно оригинально и по содержанию, и по форме. Но для того, чтобы прыгнуть вверх, надо оттолкнуться от земли, надо, чтобы была земля», – пишет Замятин совершенно в духе акмеистских манифестов Н. Гумилева и О. Мандельштама в лекции «Психология творчества».¹¹⁹ Когда Л. Геллер характеризует замятинский синтезизм, он, по сути, видит своеобразие художественной системы писателя в главной черте позднеакмеистской поэтики – центонности, вырастающей из идеи художественного синтеза: «Уникальность замятинского почерка кроется в синтезе, в синтезизме. Так же, как разные предметы смещаются и совмещаются у него в зрительном синтезе, так смещаются и совмещаются фрагменты из разных книг, разных поэтов, разных философских учений. Замятин обладает необыкновенным чутьем – он улавливает и вылавливает отовсюду то, что носит в себе печать современности. Его синтезизм можно рассматривать и в этой перспективе: как индивидуальную процедуру переплавки разных и разнородных элементов модернизма в одно целое. Творчество Замятина, взятое в целом, в разных аспектах и жанрах, становится чрезвычайно последовательным, схематично-строгим воплощением модернистской „парадигмы“.¹²⁰ Важно и то, что филологическая деятельность Замятина начала 1920-х годов осуществлялась в атмосфере активного профессионального сотрудничества с Н. С. Гумилевым и дружбы с А. А. Ахматовой, возрождения третьего «Цеха поэтов», ставшего толчком к дальнейшей разработке теории акмеизма. Именно в статьях О. Мандельштама и Н. Гумилева начала 1920-х годов происходит осмысление акмеистской философии культуры, теории слова и взаимоотношений автора и читателя как культурно-исторического диалога. Дополнительным аргументом близости эстетико-теоретических представлений Замятина к акмеизму является теория неореализма, вырастающая из идеи синтеза.

¹¹⁹ Замятин Е. И. Психология творчества // Литературная учеба. 1988. Кн. 5. С. 137.

¹²⁰ Геллер Л. Евгений Замятин: уникальность творческого почерка (?) // Кредо. Тамбов: Изд. ТГУ, 1995. С. 20.

1.3. Теория неореализма Замятин

Полемика вокруг замятинской концепции неореализма связана с тем, что понимается под неореализмом – реализм или модернизм. На модернизм указывает несколько обстоятельств: 1) художники, творчество которых Замятин причисляет к неореализму, – это – в большинстве – модернисты: Пикассо, Серра, Гоген, Уитмен, Ницше, Ю. Анненков, А. Блок, А. Белый, Б. Григорьев, Ф. Сологуб, С. Сергеев-Ценский, И. Шмелев, М. Булгаков, серапионы; 2) включение всех акмеистов в неореализм, 3) в «Записных книжках», обозначая философскую базу «неореализма», Замятин признает преобладание авторского сознания над реальностью в символизме и неореализме, в отличие от классического реализма: «*Неореализм. Философская основа. Шопенгауэрство: мир как мое представление. Соответственно, изображается не мир, а я. Изображение всегда „в себе“.* (нрзб) – бес плотность, бескрасочность, символизм. Возврат философии к реализму. Лосский – философия неореалистов в англосаксонских странах. И соответственное течение неореализма в литературе. Выражают уже не себя, а мир внешний так, как он кажется (Лосский), не стараясь изображать его таким, каким мы его знаем...».¹²¹ Ссылки на Н. О. Лосского важны для понимания общей для акмеистов и Замятинской идеи «мира как органического целого» (название работы Н. О. Лосского 1915 года).¹²² Приписывая развитию литературы форму диалектической спирали, Замятин симптоматично называет ее «органической кривой».¹²³

Главным в размышлениях писателя о неореализме является утверждение онтологической ценности бытия, когда мир реальный, быт эстетически равноценен бытию и не нуждается в оправдании. Открыть бытие в быте, философию – в жизни, трансцендентное как имманентно присущее земному – вот задачи истинного искусства: «*Неореалисты вернулись к изображению жизни, плоти, быта. Но, пользуясь материалом таким же, как реалисты, т. е. бытом, писатели-неореалисты применяют этот материал главным образом для изображения той же стороны жизни, как и символисты*»¹²⁴; «*...Реалисты изображали кажущуюся, видимую простым глазом реальность; неореалисты чаще всего изображают иную, подлинную реальность, скрытую за поверхностью жизни так, как подлинное строение человеческой кожи скрыто от небооруженного глаза*».¹²⁵ Realiora у Замятиной содержится в realia, они онтологически тождественны,¹²⁶ что подтверждает фантастичность современной реальности в изображении Ю. Анненкова: «*Каждую деталь – можно ощупать; все имеет меру, вес, запах; из всего – сок, как из спелой вишни. И все же из камней, сапог, папирос и колбас – фантазм, сон (...)* Фантастический его (Ю. Анненкова. – М. Х.) гармонист верхом на звездах, и свинья, везущая гроб, и рай с сапогами и балалайкой – это, конечно,

¹²¹ Замятин Е. И. Записные книжки. М.: Вагриус, 2001. С. 49.

¹²² О диалоге акмеистов с философскими идеями Н. О. Лосского: Кихней Л. Г. Указ. соч. С. 28–30.

¹²³ Замятин Е. И. Записные книжки. С. 49. Определение «органический» многократно употребляется Замятинским в лекциях и статьях в связи с оправданностью использования тех или иных художественных средств в произведении. Например: «...Пейзаж и обстановка могут войти в качестве жизненно необходимого элемента (интермедиий. – М. Х.). Но для этого автор должен позаботиться, чтобы пейзаж и обстановка были органически связаны с фабулой» (Замятин Е. И. Техника художественной прозы. Кн. 5. С. 142).

¹²⁴ Замятин Е. И. Современная русская литература // Литературная учеба. Кн. 5. С. 135–136.

¹²⁵ Там же. С. 133.

¹²⁶ Формулу Вяч. Иванова «*A realibus ad realiora*» («утвердить, познать, выявить в действительности иную, более действительную действительность» – Вяч. Иванов. Родное и вселенское. М., 1994. С. 156) Замятин переакцентирует в бергсоновском смысле: реальное не отсылает к реальнейшему, а содержит его. Во вступительной лекции «Современная русская литература» Замятин, например, говорил: «...Материал для творчества у неореалистов тот же, что у реалистов: жизнь, земля, камень, все, имеющее меру и вес. Но пользуясь этим материалом, неореалисты изображают главным образом то, что пытались изобразить символисты, дают обобщения, символы» (Замятин Е. И. Техника художественной прозы. Кн. 5. С. 134).

реальность, новая, сегодняшняя реальность; не realia – да, но – realiora.¹²⁷ Для ЗамятинаВажно равновесие духовного и телесного, вещная, телесная оформленность духовного – «синтез фантастики с бытом». Но познать истинную суть мира дано только непредвзя-тому взгляду (нового) Адама («О синтезизме») или ребенка (народа): «Сейчас в литературе нужны огромные, мачтовые, аэропланнны, философские кругозоры, нужны самые послед-ние, самые страшные, самые бесстрашные „зачем?“ и „далше?“ Так спрашивают дети. Но ведь дети – самые смелые философы. Они приходят в жизнь голые, не прикрытые ни единственным листочком догм, абсолютов, вер. Оттого всякий их вопрос так нелепо-наивен и так пугающе-сложен (...). Гениальные философы, дети и народ – одинаково мудры: потому что они задают одинаково глупые вопросы».¹²⁸

«Закон тождества» акмеистов является следствием логоцентрических представлений о мироустройстве. Л. Г. Кихней пишет: «Мир представлялся акмеистам не хаотическим нагромождением элементов, на которое наше сознание, согласно Канту, набрасывает сетку понятийных категорий, но неким органическим целым, в котором всякое явление или событие существует не само по себе, но как элемент живой системы»;¹²⁹ «Мир – един, поэтому он подчинен неким общим закономерностям, которые равно проявляются на разных уровнях».¹³⁰ Сходство с подобными представлениями можно обнаружить и в публицистике, и в художественном творчестве ЗамятинаВ. В статье «О литературе, революции, энтропии и о прочем»: «...У домашних кур крылья только для того, чтобы ими хлопать. Для идей и кур – один и тот же закон: идеи, пытающиеся котлетками, беззубеют так же, как цивилизованные котлетные люди».¹³¹ О глубокой осознанности идеи тождества, единства мира свидетельствует «Рассказ о самом главном» (1923), во многом экспериментальное произведение ЗамятинаВ, вызвавшее резкую критику современников.¹³² Думается, что «конструктивистская» форма произведения и использование сразу нескольких научных концепций для миромоделирования «затемнили» авторский замысел. Произведение было воспринято как иллюстрация некой научной идеи или картины мира,¹³³ тогда как различные научные концепции-мифы использовались автором как язык описания для создания глобальной картины единства мира, в котором все связано со всем. Доказательством этого является мифопоэтическая модель мира,¹³⁴ основанная на метафоризации и изоморфизме, «матрешечном» хро-

¹²⁷ Замятин Е. И. О синтезизме // Я боюсь. С. 78.

¹²⁸ Замятин Е. И. О литературе, революции, энтропии и о прочем // Я боюсь. С. 97–98. Ранее эта идея звучит в романе «Мы».

¹²⁹ Кихней Л. Г. Акмеизм: Миропонимание и поэтика. С. 24.

¹³⁰ Там же. С. 25.

¹³¹ Замятин Е. И. Я боюсь. С. 97.

¹³² М. Горький: «Е. Замятину избыток ума мешает правильно оценить размеры своего таланта. Явно осторегаясь чувствовать, он умствует. От его рассказов всегда пахнет потом, в каждой его фразе чувствуется усилие, с которым она сделана, в его искусстве холодно блестит искусственность. Он хочет писать как европеец, изящно, остро, со скептической усмешкой, но, пока, не написал ничего лучше „Уездного“; «Рассказ, написанный по Эйнштейну, как, например, у Замятина, это уже не искусство, а попытки иллюстрировать некую философскую теорию – или гипотезу» (в письме М. Слонимскому от 8 мая 1925 г.). В. Ходасевич (в письме Горькому из Парижа от 27 июня 1924 г.): «Видал „Русский современник“... Очень плох Замятин, противное сочетание Всеv. Иванова с Брюсовым (вся история голых людей из „Земли“). Вообще Замятин – вымученный писатель» – цит. по: Примочкина Н. Н. Писатель и власть. М. Горький в литературном движении 20-х годов. М.: Российская политическая энциклопедия, 1995. С. 184–185.

¹³³ Т. Давыдова высказывает сходную точку зрения, считая ЗамятинаВ продолжателем символистской концепции, в основе которой научный миф. На наш взгляд, основная идея замятинского рассказа резко противоречит символистскому мирообразу: не дуальность миров, а их единство изображает Замятин (см.: Давыдова Т. Т. О современном изучении модернизма в прозе 1920-х годов (на примере «Рассказа о самом главном» Е. ЗамятинаВ) // Творческое наследие Евгения ЗамятинаВ: взгляд из сегодня. Кн. VIII. Тамбов, 2000. С. 85 и далее).

¹³⁴ Комлик Н. Н. Мифопоэтическое сознание и его проявление в образной структуре «Рассказа о самом главном» // Творческое наследие Евгения ЗамятинаВ. Кн. VIII. С. 92–116; Резун М. А. Сюжетная организация «Рассказа о самом главном» // Традиции и творческая индивидуальность писателя: Сб. науч. тр. Элиста: Изд. Калмыцкого ун-та, 1995. С. 119–125.

нотопе, фантастическом сюжете и особой структуре субъектной организации. Системность и упорядоченность структуры рассказа, как и акцентирование телесных и витальных жизненных начал, могут быть интерпретированы и как следствие «органической идеи» мироустройства ее автора – мастера.

В программной статье Замятин *«О синтезизме»* синтез должен стать адекватным изо- и антропоморфному мироустройству приемом в искусстве: *«Реализм видел мир простым глазом: символизму мелькнул сквозь поверхность мира скелет – и символизм отвернулся от мира. Это – тезис и антитеза; синтез подошел к миру со сложным набором стекол¹³⁵ – и ему открываются гротескные, странные множества миров: открывается, что человек – это вселенная, где солнце – атом, планеты – молекулы, и рука – конечно, сияющее необъятное созвездие Руки; открывается, что Земля – лейкоцит, Орион – только уродливая родинка на губе, и лет Солнечной системы к Геркулесу – это только гигантская перистальтика кишок. Открывается красота полена – и трупное безобразие луны; открывается ничтожнейшее, грандиознейшее величие человека; открывается – относительность всего»*.¹³⁶ Нетрудно заметить, что конец резко противоречит самому высказыванию. В этом противоречии заключено существенное отличие в представлении о единстве мира у акмеистов и Замятиня. Место Божественного Логоса акмеистов у Замятиня занимает другая субстанция, ибо *«текущие неореалисты... антирелигиозное. Трагедия жизни – ирония»*.¹³⁷ Исследователи ищут мировоззренческую опору Замятиня в науке,¹³⁸ в народно-поэтических, языческих представлениях,¹³⁹ в близости к природному бытию.¹⁴⁰ Это справедливо относительно мифотворческой (собирающей, синтезирующей) составляющей художественной индивидуальности писателя, но есть и противоположная, релятивистская тенденция, которая, пусть даже языком сциентистского мифологизаторства, подрывает саму возможность утопии: *«Если бы в природе было что-нибудь неподвижное, если бы были истины (...) Но, к счастью, все истины ошибочны: диалектический процесс именно в том, что сегодняшние истины – завтра становятся ошибками; последнего числа нет. Эта (единственная) истина – только для крепких: для слабонервных мозгов – непременно нужны ограниченность вселенной, последнее число, «кости достоверности» – словами Ницше. У слабонервных не хватает сил в диалектический силлогизм включить и самих себя»*.¹⁴¹ В данной фразе исследователи обычно видят характерные для стройных схем логические выпрямления, однако она закономерна для ученого, не доверяющего науке: для Замятиня наука является таким же мифом, текстом о мире, как и искусство. *«Наука и искусство – одинаковы в проектировании мира на какие-то координаты»*;¹⁴² *«Миф всегда, явно или неявно, связан с религией, а религия сегодняшнего города – это точная наука, и вот – естественная связь новейшего города»*

¹³⁵ «Сложный набор стекол» – это невозможность модерниста сохранить монологизм классического авторства («простой глаз» реалиста) и, как следствие, указание на многосубъектность повествования в современной прозе. «Странные множества миров», или реальностей, могут быть увидены только с разных точек зрения, открыты и изображены субъектами разных сознаний.

¹³⁶ Замятин Е. И. Я боюсь. С. 77.

¹³⁷ Замятин Е. И. Современная литература // Литературная учеба. Кн. 5. С. 135.

¹³⁸ Давыдова Т. Т. Творческая эволюция Евгения Замятиня в контексте русской литературы 1910-1930-х годов: Автореф. дис... док. филол. наук. М., 2001. С. 5.

¹³⁹ Комлик Н. Н. Творческое наследие Е. И. Замятиня в контексте народных традиций русской народной культуры: Автореф. дис... док. филол. наук. Тамбов, 2001. С. 8–9.

¹⁴⁰ Евсеев В. Н. Художественная проза Е. И. Замятиня: Творческий метод. Жанры. Стиль: Автореф. дис... док. филол. наук. М., 2001. С. 14.

¹⁴¹ Замятин Е. И. О литературе, революции, энтропии и о прочем // Замятин Е. И. Я боюсь. С. 98.

¹⁴² Замятин Е. И. О литературе, революции, энтропии и о прочем // Замятин Е. И. Я боюсь. С. 100. Ср.: «Математика (...) есть тоже искусство. У нее есть свои стили и периоды стилей. По своей сущности она (...) неизменна, но, подобно всякому искусству, подвержена от эпохи к эпохе незаметным превращениям» (Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. 1. Гештальт и действительность. М.: Мысль, 1993. С. 212).

ского мифа, городской сказки с наукой». ¹⁴³ Жизнь неумолимо разрушает мифы сознания, но «дело настоящей литературы – создавать новые утопии», ¹⁴⁴ которые способны заполнить пустоту: «Разрушено все, что было нужно, – и все, что было можно: пустыня, соленый, горький ветер – и вот застроить, заселить пустыню. *Horror vacui* (страх пустоты) – есть не только в природе, но и в человеке», – писал Замятин в статье «Новая русская проза». ¹⁴⁵ Поэтому путь художника, и по Гумилеву, и по Замятину, – это мужественное преодоление «сопротивления материала» жизни, путь «наибольшего сопротивления» ее хаотическому началу.¹⁴⁶

Но, сближаясь с акмеистами в представлениях о смысле творчества, Замятин оказывается далек от них мировоззренчески. Переплавляя бергсоновскую концепцию бытия как цепи непрерывных превращений, теорию относительности и второе начало термодинамики, Замятин творит новую утопию: закон мироустройства, который не совпадает с синтетическим законом искусства, – закон энтропии / энергии (революции), который «в равной мере подчиняет себе и молекулу и человеческое общество». ¹⁴⁷ В представлении о мире как «энергийном действии» Замятин близок авангарду: энергетика внешнего мира-хаоса воспринимается им как данность: «Революция – всюду, во всем; она бесконечна, последней революции – нет, нет последнего числа. Революция социальная – только одно из бесчисленных чисел: закон революции не социальный, а неизмеримо больше – космический, универсальный закон (*universum*) – такой же, как закон сохранения энергии; вырождения энергии (энтропии). Когда-нибудь установлена будет точная формула закона революции. И в этой формуле – числовые величины: нации, классы, молекулы, звезды – и книги». ¹⁴⁸ Однако, признавая огромную роль футуристов в смене языка искусства, в утверждении новой поэтики «смещения планов», Замятин видит причину кризиса футуристского искусства в изображении распадения, расщепления мира вместо собирания, интегрирования («синтеза»): «Кубизм – искусство распыляющее», – запишет он в 1921 году. ¹⁴⁹ Футуристы, «как первокурсники», поставили «в божницу себе дифференциал без интеграла – это котел без монометра. И оттого у них мир – котел – лопнул на тысячу бессвязных кусков, слова разложились в заумные звуки», в синтезизме же «изкусств – всегда целое». Поэтому «кубизм, супрематизм, „беспредметное искусство“ – были нужны, чтобы увидеть, куда не следует идти...». ¹⁵⁰ Замятин принципиально расходится с авангардистами в этической позиции, представлении о диалогической природе искусства, в культе упорядочивающего автора – «мастера» (ср. у Крученых: «Любят трудиться бездарности и циники»), в конструктивном диалоге с читателем, в антиутопизме.

¹⁴³ Замятин Е. И. Герберт Уэллс // Замятин Е. И. Сочинения. С. 364.

¹⁴⁴ Замятин Е. И. О зеркалах // Замятин Е. И. Я боюсь. С. 239.

¹⁴⁵ Замятин Е. И. Я боюсь. С. 94–95.

¹⁴⁶ Ср.: «Христианская космогония используется акмеистами как модель творческого процесса. Там, где была пустота или хаос, поэт-акмеист создает рукотворную вещь, форму, тишину он наполняет звуком, Словом. В акмеистской философии „ничто“, „хаос“ – компонент, стимулирующий творческую активность художника (...). Художественное творчество, как и сотворение мира, осмысливается как преодоление сил хаоса и разрушения торжеством формы, меры, Логоса. Художник вовлечен в борьбу с всегда угрожающими его творению разрушительными силами» (*Кихней Л. Г. Указ. соч. С. 57*).

¹⁴⁷ А. Г. Из статьи «Дискуссии о современной литературе» // Замятин Е. И. Я боюсь. С. 252.

¹⁴⁸ Замятин Е. И. О литературе, революции, энтропии и о прочем // Замятин Е. И. Я боюсь. С. 95–96.

¹⁴⁹ Замятин Е. И. Записные книжки. С. 50.

¹⁵⁰ Замятин Е. И. О синтезизме // Замятин Е. И. Я боюсь. С. 76, 79.

1.4. Экзистенциальные и психоаналитические мотивы в публицистике Е. И. Замятиня второй половины 1920-1930-х годов

В начале 1920-х годов выходит на поверхность основное противоречие мировоззрения писателя: создание «логоцентрического» мифа о единстве мира и его разрушение. Жажда созиания, строительства, заполнения пустоты – «синтеза» – явилась и идеей времени (всесобщего «духа строительства»), и попыткой преодолеть собственную экзистенциальную раздробленность, которую Замятин вполне осознавал. В письме к будущей жене Л. Н. Усовой от 6 апреля 1906 года он писал: *«Расколотый я человек, расколотый на двое. Одно „я“ хочет верить, другое – не позволяет ему, одно – хочет чувствовать (...), другое – смеется над ним, показывает на него пальцами. Одно – мягкое, теплое, другое – холодное, острое, беспощадное, как сталь...»*.¹⁵¹ Эта раздвоенность автора реализовывалась в сосуществовании утопической и антиутопической линии уже в начале творчества, в 1910-е годы. В рассказах «Непутевый», «Кряжи», «Чрево», «Полуденница», «Письменно», «Старшина» воссоздается утопический национальный миф, тогда как в «уездной» трилогии, «английских» повестях, сказках, рассказах «Север», «Африка» раздробленность бытия и человеческого сознания оформлялись постоянным обозначением экзистенциальных оппозиций. Начало 1920-х годов, отмеченное взлетом замятинского сциентистско-философского утопизма, дает наибольшую амплитуду колебаний «мировоззренческих качелей»: утопические «Знамение», «Сподручница грешных», «Чудеса», «Русь», «Блоха» чередуются с антиутопическими «Мы», «Пещера», «Мамай», «Дракон», «Землемер», «Огни св. Доминика» и др.

С середины 1920-х годов в жизни и творчестве Замятиня наступает перелом, который меняет и отношение к литературе. Публикация на Западе романа «Мы» и независимая позиция писателя приводят к тому, что он становится объектом травли РАППовской критики, его не печатают, а пьеса «Атилла», над которой писатель работал 3 года, запрещена к показу. Смерть Блока и гибель Гумилева, которые он очень глубоко пережил, критика со стороны прежних товарищей обострили одиночество. В этой ситуации проблема формы в искусстве, столь актуальная для Замятиня «синтетического» периода начала 1920-х годов, отходит на второй план. Главное внимание, как и в пореволюционные годы, писатель обращает на нравственное содержание и роль литературы в обществе. Если в начале 20-х годов критика отмечала сходство эстетических оценок Замятиня и Тынянова, Эйхенбаума, то через несколько лет Замятин резко полемизирует с формалистами, которые «видят только тело литературы» и «препарируют трупы», устранившись от проблем современности. Он напоминает, что главное в литературе – это все-таки смысл:¹⁵² *«Нужно заниматься исключительно анатомией, телом литературы, как Эйхенбаум, чтобы не видеть того, что творится в душе литературы. Кризис – именно там. Болезнь литературы сейчас – болезнь психики, это психическое ее выражение: физическая сторона – форма – в благополучном, часто даже цветущем состоянии (...). Как это ни странно все будет услышать от меня, но я считаю, что в своих суждениях о литературе – по крайней мере, в основной, отправной точке зрения – гораздо больше правы критики коммунистические, которые все время говорят об идеологии в художественной литературе – об идейной ценности художественной*

¹⁵¹ Письма Е. И. Замятиня к Л. Н. Замятиной. 1906–1931 // Рукописные памятники. Вып. 3. Ч. 1. Рукописное наследие Е. И. Замятиня. СПб., 1997. С. 22–23.

¹⁵² См. наброски к диспуту 1926–27 годов «О современной критике», «О критиках», «О критике» // Замятин Е. И. Я боюсь. С. 243–246.

литературы».¹⁵³ В статье «О сегодняшнем и о современном» (1924) «сусальности» «сегодняшней» литературы Замятин противопоставляет необходимость художественной правды, делающей литературу по-настоящему современной, ибо творчество – это «художественный документ эпохи»: «Если в нашей литературе все останется по-прежнему – тела нашей правды потомки не узнают, художественных документов они не получат или получат их гораздо меньше, чем могли бы».¹⁵⁴ Замятин не устает выступать против конъюнктурной литературы и критики в защиту истинной, «большой» литературы. «Ошибки Пильняка» для него «ценнее самоуверенности фельдшеров (от литературы. – М. Х.): это ошибки человека, который ищет».¹⁵⁵ Главная задача «Русского современника», последнего свободного журнала в советской прессе, в котором Замятин работал вместе с К. Чуковским и А. Эфросом, видится писателю в служении «большой литературе».¹⁵⁶

Для художника важно отыскать в судьбах выдающихся собратьев различные варианты экзистенциального самоопределения человека в мире. Очерки, некрологи и литературные портреты Замятина 1920-30-х годов посвящены, в первую очередь, не писателям, а духовно независимым, честным и смелым людям, ведь «настоящий художник и писатель – всегда на один шаг впереди своего времени и своего общества; поэтому положение настоящего писателя при всех обстоятельствах одно и то же: положение еретика».¹⁵⁷ 14 очерков Замятина (о Белом, Блоке, Горьком, Чехове, Сологубе, Франсе, Уэллсе и др.), составившие сборник «Лица», который так и не вышел при жизни автора, воссоздают «биографию духа» художников, «умеющих смотреть в бесконечность», близких автору духовной неуспокоенностью и внутренней независимостью, – «болезнью лучшей части нашей интеллигенции». В жанре литературного портрета анализ произведений, реалий биографии того или иного художника, как и опыт личного общения Замятина с ним, не имеют самоценного статуса, а подчинены задаче выявить источники самостояния личности в эпоху кризиса веры и художественно, метафорически определить такой тип поведения («белая любовь», «донкихотство» – о Ф. Сологубе, «рыцарство» – о А. Блоке и Ф. Сологубе). Например, в эссе о Горьком автор заявляет, что не творчество является предметом его осмысления, а «человек с большой биографией», сама жизнь которого – «это увлекательный роман».¹⁵⁸ Сборник становится «романом» о духовном противостоянии человека в мире: автор выбирает кризисные, поворотные моменты судьбы героя, а этапы его творчества, его тексты лишь «отмечают», иллюстрируют эту борьбу с Историей, Жизнью и Судьбой. Писатель проникает в мир «человеческой субъективности», чтобы разрушить шлейфы стереотипов, сопровождающих его знаменитых героев. Форма парадокса, обнажающая противоречия, болевые точки, пограничье в человеке, оказывается наиболее продуктивной, а потому и повторяемой: «Горький и Пешков», «математик и поэт» (о Белом), «рыцарское лицо и смешная американская кепка» (о Блоке). Замятин неизменно подчеркивает трагедийное мироощущение своих героев, коренящееся в ситуации богооставленности, напряженное переживание каждым из них жизни и смерти. В некрологе «Анатоль Франс» цитируется персонаж Франса, говоривший, как трудно умирать, «требуется недюжинная сила души, чтобы быть неверующим». «Но к этому стоит прибавить, – продолжает Замятин, – что требуется еще большая сила души, чтобы быть неве-

¹⁵³ Замятин Е. И. О критике // Замятин Е. И. Я боюсь. С. 246.

¹⁵⁴ Замятин Е. И. Я боюсь. С. 102.

¹⁵⁵ Замятин Е. И. Перегудам. От редакции «Русского современника» // Замятин Е. И. Я боюсь. С. 131.

¹⁵⁶ Замятин Е. И. Я боюсь. С. 313–314.

¹⁵⁷ Замятин Е. И. О творчестве // Замятин Е. И. Я боюсь. С. 253.

¹⁵⁸ Замятин Е. И. М. Горький // Замятин Е. И. Я боюсь. С. 222.

рующим, скептиком, релятивистом – и все-таки жить полной жизнью, все-таки любить жизнь».¹⁵⁹

По мере усиления социального давления на Замятину, которое к 1929 году стало «делом Пильняка и Замятиной», растет и внутренняя независимость художника, желание отстоять неподвластную обществу, «непроницаемую» личность. В художественном творчестве конца 1920-х годов (в рассказах «Икс», 1926; «Ела», 1928; «Наводнение», 1929) утверждается автономность внутренней жизни личности.¹⁶⁰ Использование фрейдистских образов для изображения человеческой психики и творческого процесса встречается уже в лекциях по технике художественной прозы, но именно в предэмигрантский период психоанализ становится обобщающим мифологическим кодом, организующим как художественное, так и «эстетическое» пространство Замятиной. «Бессознательное», «тайное» становится последним прибежищем для свободного человеческого духа. В это же время Замятин задумывает сборник «Как мы пишем», в который приглашает разных по своим эстетическим установкам современных писателей (А. Белого, А. Толстого, Вяч. Шишкова, О. Форш, В. Шкловского, М. Зощенко и др.). Сборник, посвященный внутрилитературным проблемам («дать хотя бы краткие и не вполне систематизированные очерки технологий литературного мастерства»¹⁶¹), получает широкий общественный резонанс,¹⁶² ибо покушается на святая святых – связь художника с государством. Несмотря на то, что некоторые участники сборника (М. Зощенко, Н. Никитин и особенно Б. Пильняк) также признают важность подсознательной работы, «сна» для творческого процесса, именно статья Замятиной «Закулисы» утверждает особое, интимное право художника на «синий свет» сознания в творчестве. Процесс творчества – это сублимация бессознательной внутренней жизни:¹⁶³ «...Укромные углы есть внутри каждого из нас. Я (бессознательно) вытаскиваю оттуда еле заметных пауков, откармливаю их, и они постепенно вырастают в моих мистеров Краггсов, Азанчевых, викариев Дьюли, строителей Д-503. Это – нечто вроде фрейдовского метода лечения, когда врач заставляет пациента исповедоваться, выбрасывать из себя все „задержанные эмоции“».¹⁶⁴ Статья «Закулисы» развивает основные идеи более ранней лекции «Психология творчества» (из «Техники художественной прозы»)¹⁶⁵ и свидетельствует о глубоком усвоении Замятиной психоаналитической философии, которая для многих его современников была лишь модой. «В спальных вагонах в каждом купе есть такая маленькая рукоятка, обделанная костью: если повернуть ее вправо – полный свет, если влево – темно, если поставить на середину – зажигается синяя лампа, все видно, но этот синий свет не

¹⁵⁹ Замятин Е. И. Анатоль Франс // Замятин Е. И. Сочинения. С. 353–354.

¹⁶⁰ Резун М. А. Поэтика бессознательного в прозе Е. И. Замятиной конца 1920-х годов («Ела», «Наводнение») // Вестник Томского гос. ун-та. Вып. 6 (15). Филология. Томск, 1999. С. 36–40.

¹⁶¹ См. предисловие составителя (Е. И. Замятин. – М. Х.) // Как мы пишем. М.: Книга, 1989. С. 5.

¹⁶² См. примечания А. Галушкина к статье «Закулисы» // Замятин Е. И. Я боюсь. С. 319–320.

¹⁶³ В одном из эмигрантских обзоров советской литературы (1933) Замятин еще раз проговаривается по этому поводу: «...И если Фрейд прав, когда говорит, что мечты и искусство равно служат для освобождения от навязчивых идей. » (Замятин Е. И. Русская литература. 1 // Я боюсь. С. 205).

¹⁶⁴ Отрывок из рукописи статьи «Закулисы», не вошедший в основной текст, – см. примечания Е. Барабанова: Замятин Е. И. Сочинения. М., 1988. С. 575.

¹⁶⁵ Ср.: «Творческий процесс проходит главным образом в таинственной области подсознания. Сознание, *ratio*, логическое мышление играет второстепенную, подчиненную роль. В момент творческой работы писатель находится в состоянии загипнотизированного (...). Вся трудность творческой работы в том, что писателю приходится совмещать в себе гипнотизера и гипнотизируемого – приходится гипнотизировать самого себя, самому усыплять свое сознание, а для этого, конечно, нужны очень сильная воля и очень живая фантазия»; «Моменты творческой работы очень похожи еще (...) на сновидение. Тогда сознание тоже наполовину дремлет, а подсознание и фантазия работают с необычайной яркостью (...). Мысль человека в обычном состоянии работает логическим путем, путем силлогизмов. При творческой работе – мысль, как во сне, идет путем ассоциаций» (Замятин Е. И. Психология творчества // Литературная учеба. 1988. Кн. 5. С. 137–138).

мешает заснуть, не будит. Когда я сплю и вижу сон – рукоятка сознания повернута влево, когда я пишу – рукоятка поставлена посередине, сознание горит синей лампой. Я вижу сон на бумаге, фантазия работает так же, как во сне, она движется тем же путем ассоциаций, но этим сном осторожно руководит сознание»; «Самое трудное – начать, отчаливать от реального берега в сон (.). И наконец, на какой-то день работы приходит настоящее, когда начатый сон уже становится неотвязным, когда ходишь загипнотизированный им, когда думаешь о нем на улице, на заседании, в ванне, в концерте, в постели. Тогда уже знаешь, что пошло, что вещь выйдет – тогда работать весело, хорошо, пьяно».¹⁶⁶ Однако, как в лекциях после «Психологии творчества» следуют разделы по технологии писательского мастерства, так и в «Закулисах», обозначив источник авторства – подсознание, Замятин переходит к описанию вполне сознательной работы по воплощению замысла: от образа, возникшего из ассоциации – к слову, в котором «цвет и звук: живопись и музыка дальше идут рядом», к ритму как «основе всей музыкальной ткани», «дыханию фразы», «звуковым и зрительным лейтмотивам», «интегральным» образам, экономии художественных средств для активизации читательского восприятия и, наконец, поэтапной работе с рукописью. «Полусознательность» творчества, по Замятину, – это нарабатываемое годами умение художника «одновременно управлять и движением сюжета, и чувствами людей, и их диалогами, и инструментовкой, и образами, и ритмом».¹⁶⁷ Она не имеет ничего общего с безответственностью автора: «Все сложности, через которые я шел, оказывается, были для того, чтобы прийти к простоте («Ела», «Наводнение»). Простота формы – законна для нашей эпохи, но право на эту простоту нужно заработать. Иная простота – хуже воровства, в ней есть неуважение к читателю: «чего тратить время, мудрить – слопают и так». Я трачу времени много, вероятно – гораздо больше, чем это нужно для читателя. Но это нужно для критика, самого требовательного и придирчивого критика, какого я знаю: для меня самого. Обмануть этого критика мне никогда не удается, и, пока он не скажет, что сделано все, что можно, – поставить точку нельзя».¹⁶⁸

Не будет преувеличением сказать, что к концу 1920-х годов Замятин оказывается даже ближе к акмеистской «двуипостасной» концепции творца «как харизматического лидера, связанного с божественными энергиями Логоса и как мастера-ремесленника, трудащегося в поте лица».¹⁶⁹ Если в начале 1920-х годов в лекциях он утверждал, что «можно научить малому искусству, художественному ремеслу», большому же искусству, художественному творчеству научить нельзя, признавая тем самым наличие метафизического источника творчества, то теперь доказательством существования этой другой реальности становится «тайное подсознание». Кроме того, Замятин разделит с акмеистами тяжелую ношу общественной этической позиции, ориентированной на ценности человека, преодолевающего трудности и не подчиняющегося преходящим историческим обстоятельствам. Письмо Замятина к Сталину является своеобразной «эстетической декларацией», отстаивающей право художника на «возможность писать» и не предавать собственных «детей» – свои книги. Творчество по-прежнему имеет для Замятина абсолютную ценность. В наброске конца 1928 года он записывает: «Когда мои дети выходят на улицу плохо одетыми – мне за них обидно, когда мальчишки швыряют в них камнями из-за угла – мне больно, когда лекарь подходит к ним со щипцами или ножом – мне кажется, лучше бы резали меня самого. Мои дети – мои

¹⁶⁶ Замятин Е. И. Закулисы // Замятин Е. И. Я боюсь. С. 158, 159.

¹⁶⁷ Там же. С. 167.

¹⁶⁸ Там же. С. 168.

¹⁶⁹ Кихней Л. Г. Указ. соч. С. 56.

книги, других у меня нет (...). Человек перестал быть обезьяной, победил обезьяну в том день, когда написана была первая книга».¹⁷⁰

В эмиграции деятельность критика для Замятинна становится едва ли не основной. Кроме портретов-некрологов «Андрей Белый» (1934) и «М. Горький» (1936), с 1933-го по начало 1937-го года Замятин напишет 4 обзора современной русской (советской) литературы для французского еженедельника «Marianne» и несколько статей. Публицистика Замятинна этого периода носит ярко выраженный презентативный характер: писатель знакомит западного читателя с политической атмосферой в Советской России («Советские дети», 1932; «Actualites soviétiques», 1936), новыми именами в советской литературе (обзоры «Русская литература» – I, II, III, IV), классиками русской литературы XX века («Андрей Белый», «М. Горький») и собственной жизнью и творчеством («О моих женах, о ледоколах и о России», 1933). Концептуальным центром эмигрантской публицистики Е. И. Замятинна является эссе 1933 года «Москва – Петербург». Издатели сборника публицистики Замятинна предполагают, что статью, опубликованную в берлинском журнале «Slavische Rundschau», заказал Замятину Р. Якобсон, с которым писатель встречался в Праге в декабре 1931 года. Статья явилась важным художественным и эстетическим «документом» Замятинна. В ней со всей очевидностью обнажилась традиционность авторской мифологии: представление о современной русской культуре оформлено в традиционных для нее антиномиях – западное / восточное, мужское / женское, Петербург / Москва. Объемная картина современной русской литературы создается объединением двух подходов – «синтетического» и «психоаналитического». Литература (как средоточие «элементов всех искусств: в композиции – архитектура, в типах – резец, в пейзаже – краска, в стихе – музыка, в диалоге – театр»¹⁷¹) дает, по Замятину, «более всего материала» для создания мифа о современном русском искусстве. Анализируя современное состояние русской литературы и других видов искусств в психоаналитических категориях (рационального / эмоционального как мужского / женского, западного / восточного, московского / петербургского, американского / европейского), Замятин, задолго до В. Вейдле,¹⁷² создает концепцию «петербургского искусства», «петербургской поэтики», основанной на фундаменте западной, рациональной, интеллектуальной культуры и продолжающей традиции русской классики (к которой относит акмеистов в поэзии, «Серапионовых братьев» – в прозе, формалистов – в критике), в противовес авангардистскому искусству «американизированной» Москвы (футуризм, имажинизм, конструктивизм), разрывающему с традицией. Все важнейшие достижения современного искусства лежат для Замятинна на «петербургской линии», в основании которой – акмеистский постсимволизм («неореализм»): «Компас акмеизма – явно указывал на Запад, рулевой акмеистического корабля стремился рационализировать поэтическую стихию иставил во главу угла работу над поэтической технологией»; «...Блок шел один, за ним не было никого. Это стало особенно ясно, когда на перевыборах председателем петербургского Совета поэтов выбран был, вместо Блока, Гумилев. В истории новой русской литературы он должен занять место как крупный поэт и глава типично петербургской поэтической школы „акмеистов“ ...»¹⁷³; «Исходя из определения сущности искусства как суммы приемов мастерства, формалисты задачей литературного критика ставили объективный анализ приемов, применяемых писателем. Правда, в этой концепции критика оказывалась только отвлеченнной анатомией, в ней не было еще начала живой медицины (что только и дает смысл существованию кри-

¹⁷⁰ Замятин Е. И. Для сборника о книге // Замятин Е. И. Я боюсь. С. 254.

¹⁷¹ Замятин Е. И. Москва – Петербург // Замятин Е. И. Я боюсь. С. 193.

¹⁷² Работа В. В. Вейдле «Петербургская поэтика» (1968) посвящена влиянию акмеистского неотрадиционализма на русскую поэзию 1910-х годов и последующую эмигрантскую поэзию младшего поколения акмеистов.

¹⁷³ Замятин Е. И. Москва – Петербург // Замятин Е. И. Я боюсь. С. 197.

тики) и все же, рядом с формализмом все остальные критические методы, приписывавшие литературе самые разнообразные рецепты, были не более чем знахарством».¹⁷⁴ Ропуск РАПП в апреле 1932 года видится Замятину из эмиграции победой «петербургской» линии русской литературы, служащей не государству, а великому Искусству.

Завершая разговор о связи эстетических исканий Е. И. Замятиня с акмеизмом, нужно назвать еще одну точку соприкосновения – художественную игру, вырастающую из символистской идеи жизнетворчества. Активное участие Замятиня в «Обезвельвале» А. М. Ремизова и «Тетради примечаний и мыслей Онуфрия Зуева» (цикл шутливых обзоров в «Русском современнике»,¹⁷⁵ материал к которым собирали целый коллектив единомышленников – К. Чуковский, М. Зощенко, П. Щеголев, А. Эфрос и др., – но автором был Замятин) – это дань эстетической игре, собственно художественной деятельности, которая существовала в пространстве литературы и не претендовала на жизнетворение, но обуславливала представлением о художественном творчестве как сакральной деятельности. Культурно-мифологические травестийные маски Епископа Обезьянского и Онуфрия Зуева позволяли обнажать тайники души автора, играть «другое существо» (И. Хейзинга) во имя сохранения культуры.

Синтетическое мышление Е. И. Замятиня было открыто не только достижениям символизма и авангарда (о чем неоднократно писали исследователи), но и диалогической и экзистенциальной философии, психоанализу и акмеистской концепции творчества. Расходясь с акмеистами в вопросе веры, Замятин разделяет с ними абсолютную веру в искусство, способное преодолеть «расколотость» современного мира и человеческого сознания «интегральным» изображением органически целостного единого космоса. Интегрирующая идея художественного синтеза явилась ответом Замятиня на вопрос о смысле творчества, понятого модернистски (акмеистически): «пустоту» жизни можно заполнить только творческим созиданием. Мастерство, работа над литературной техникой в такой системе не самоцель, а показатель ответственности художника перед культурой.

Таким образом, несобственно художественная саморефлексия Е. И. Замятиня была направлена на строительство новой, эстетической утопии как опоры в ситуации крушения утопии социальной. Культуро- и литературоцентричные параметры этой утопии утверждают понимание самодостаточности художественной реальности писателем-модернистом.

¹⁷⁴ Там же. С. 201.

¹⁷⁵ Сам журнал виделся эмигрантам единственным опытом независимого литературного журнала в Советской России. В статье 1924 года «Российские журналы» М. Осоргин писал о «Русском современнике»: «Он собрал вокруг себя лучшие литературные силы России, и „старые“ и новые (...) стремится показать лучшее, что есть сейчас в новейшей русской литературе, – не ставя никаких политических изгородей и руководствуясь лишь критерием художественности» (Критика русского зарубежья: В 2 ч. Ч. 1. С. 133).

Глава 2

ЛИТЕРАТУРОЦЕНТРИЧНОЕ ПОВЕСТВОВАНИЕ КАК СПОСОБ МИФОЛОГИЗАЦИИ ПРОЗЫ: ОРНАМЕНТАЛЬНЫЙ СКАЗ, СТИЛИЗАЦИЯ, ПЕРСОНАЛЬНОЕ ПОВЕСТВОВАНИЕ (Е. И. ЗАМЯТИН)

Проблемы повествования актуализируются в переломные периоды эстетического самосознания литературы, поиска нового языка прозы. В. Ш. Кривонос писал по поводу классического этапа русской литературы начала XIX века: «Становление новой русской прозы выдвигает проблемы повествования на первый план как ключевые. Поиск прозой собственного языка предельно обострил интерес творцов русского романа и русской повести к самому процессу повествования, к различным повествовательным формам, к «личности» повествующего лица».¹⁷⁶ Внимание к повествованию не в меньшей степени характерно и для русской прозы первой трети XX века, переживающей смену парадигм художественности. Исследовательница символистского романа Л. Силард отмечала, что «открытие новых форм повествования и структурирования прозы явилось существенным вкладом символизма в русскую литературу».¹⁷⁷ Сосуществование разнонаправленных повествовательных стратегий (преобразованного реализма, символизма, постсимволизма и авангарда)¹⁷⁸ свидетельствует о том, что не только вопрос о судьбе России, но и проблема истинного искусства, конгениального кризисной современности, становится «полем яростных схваток» (В. Келдыш). В прозе, как и в литературе и культуре в целом, ощущается исчерпанность прежних художественных форм и поиск нового повествовательного языка.

В конце 1900-х и в 1910-е годы в прозе символизма (Д. Мережковский, З. Гиппиус, В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Белый, Ремизов) и постсимволизма, или неореализма (И. Шмелев, С. Сергеев-Ценский, Е. Замятин, М. Пришвин, А. Толстой, Б. Зайцев), происходит оживление литературоцентрических повествовательных стратегий (сказ, разные виды стилизации, орнаментализм, лирическое повествование, ритмическая проза, сложное взаимодействие речи героя и повествователя в несобственно-авторской и несобственно-прямой речи), развивающих классическую повествовательную линию Гоголя – Лескова – Мельникова-Печерского и проч. Литературность, эстетизация повествования в творчестве представителей данного литературного ряда была сразу замечена критикой, а позднее подверглась теоретической рецепции формалистов, В. Виноградова, Е. И. Замятину и других (глава 1 нашего исследования). В. М. Жирмунский назвал эту линию литературы «чисто эстетической прозой», противопоставив ее повествовательно нейтральной прозе реалистов (А. Куприна, И. Бунина, М. Горького).

Феномен прозы Е. И. Замятиня в аспекте повествования уникален. С одной стороны, Замятин принадлежал к наиболее авторитетным прозаикам заявившей о себе литературы неореализма, причем его самого эстетского крыла – «Белый – Ремизов», или «школе Реми-

¹⁷⁶ Кривонос В. Ш. «Мертвые души» Гоголя и становление новой русской прозы. Проблемы повествования. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1985. С. 3.

¹⁷⁷ Силард Л. Поэтика символистского романа конца XIX – начала XX в. (В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Белый) // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1984. С. 266.

¹⁷⁸ См.: Грекалова Н. Ю. От символизма к авангарду. Опыт символизма и русская литература 1910–1920-х годов (Поэтика. Жизнетворчество. Историософия). Дис... док. филол. наук. СПб., 1998.

зова»; с другой, сказово-орнаментальная линия будет продолжена и развита (не без участия Замятин) литературой метрополии 1920-х годов: в творчестве учеников Замятин — серапионов (Вс. Иванов, М. Зощенко, В. Каверин, Л. Лунц, Н. Никитин) и орнаменталистов — И. Бабеля, Б. Пильняка, Л. Леонова.

Есть и другие причины, побуждающие исследовать литературоцентрическое повествование Замятин. Замятин по-прежнему остается наиболее дискуссионной фигурой с точки зрения творческого метода. Мнения исследователей о природе замятинского творчества расходятся кардинально: часть ученых относит творчество Замятин к реализму (отечественная традиция), вторая часть — к авангарду (в основном, представители западного литературоведения, но и ряд российских ученых). Третья позиция, развивающая концепцию В. Келдыша о «промежуточной эстетической природе» («синтез»), проблему не решает, так как встает вопрос о реалистической или модернистской доминанте творчества писателя. Кроме того, Замятин — авторитетный теоретик нового искусства. Он, как никто другой, осознавал как исчерпанность традиционного реализма и символизма, так и крайности народившегося в лице футуризма авангарда. Корпус статей и лекций конца 1910-х — начала 1920-х годов свидетельствует о целостности эстетики и художественного творчества писателя: творчество развивается в логике эстетических представлений Замятин, эстетика становится способом «самоосмыслиния» прозы. Проблему нового языка прозы Замятин назвал «техникой художественной прозы» (название его лекций), или «технологией писательского мастерства» (в предисловии сборника «Как мы пишем»,¹⁷⁹ написанного Замятином). И, наконец, в своем художественном творчестве Замятин дал «энциклопедию» повествовательных форм своего времени: «характерный» и орнаментальный виды сказа, разные типы стилизации и орнаментализации прозы, «текст в тексте», персональное повествование и др.

Творчество Е. И. Замятин, особенно роман «Мы» (1921), по-прежнему остается в центре активного исследовательского внимания. Отечественное замятиноведение существенно продвинулось в культурологическом осмыслинии творчества писателя в контексте «оценок истории русской литературы XX века» (Л. В. Полякова), традиций русской классики (И. М. Попова) и «русской народной культуры» (Н. Н. Комлик), «неореалистической прозы» 1910-1930-х годов (Т. Т. Давыдова), «истории культуры XX века» (М. Ю. Любимова). Не смотря на большое количество диссертаций, статей, учебных пособий и монографий,¹⁸⁰ регулярные международные Замятинские чтения в Тамбовском университете, проблема целостного изучения творчества Замятин остается открытой.¹⁸¹

Исследование повествования как принципа организации художественного целого является важной историко-литературной и теоретической проблемой. Начав оформляться в трудах представителей формальной школы, В. Виноградова, М. Бахтина, В. Волошинова, В. Проппа в 1920-е годы, русская теория повествования получила дальнейшее развитие в исследованиях структуралистов (Ю. Лотмана, Б. Успенского и др.), Д. Лихачева, А. Чудакова, Б. Кормана, Н. Гея, Ю. Манна и других ученых. В 1990-е годы в отечественном лите-

¹⁷⁹ Как мы пишем. М.: Книга, 1989.

¹⁸⁰ См. подробную библиографию: Галушкин А. «Возвращение» Е. Замятин. Материалы к библиографии (1986–1995) // Новое о Замятине. М.: Изд-во «МИК», 1997. С. 203–324; Е. И. Замятин: Материалы к библиографии. Ч. I. Тамбов: Изд-во ТГУ, 1997; Ч. II. Тамбов, 2000.

¹⁸¹ Назовем несколько фундаментальных зарубежных исследований, среди которых только работа Л. Геллера переведена на русский язык: Геллер Л. Слово мера мира. Статьи о русской литературе XX века. М., 1994; Richards D. J. Zamyatin: A Soviet Heretic. London, 1962; Shane A. The Life and Works of Evgenij Zamyatin. Berkley; Los Angeles, 1968; Franz N. Groteske Strukturen in der ProsaZamjatin s: Syntaktische, Semantische und Pragmatische Aspekte. Munchen, 1980; Scheffler L. Evgenij Zamyatin: Sein Weltbild und sein Literarische Thematik. Koln, Wien, 1984; Russel R. Evgeny Zamyatin. Bristol, 1992; Gildner A. Proza Jewgjenija Zamiatina. Krakow, 1993; Goldt R. Thermodynamik als Textem: Der Entropiesatz als poetologische Chiffre bei E. I. Zamjatin. Mainz, 1995.

туроведении появляются работы как по исследованию отдельных повествовательных форм и повествовательных стратегий в конкретных художественных системах, так и исторической поэтики повествования (работы Ю. Манна, В. Кривоноса, Н. Гея, Г. Мосалевой, В. Тюпа по поэтике повествования в реалистической прозе XIX века; В. Левина, Е. Скороспеловой, Е. Галимовой, Н. Грекаловой, Е. Хрущевой – по «неклассическому» повествованию в литературе XX века). Но, как отмечает немецкий нарратолог В. Шмид, несмотря на то, что современная нарратология сформировалась «под значительным влиянием русских теоретиков и школ», «нарратология как особая общегуманитарная дисциплина в России в настоящее время только формируется». ¹⁸²

Многозначность и научная неопределенность самого термина «повествование» породили различные представления исследователей о предмете поэтики повествования.¹⁸³ Как господствующая в отечественном литературоведении традиционная теория повествования, так и нарратология исходят из бахтинского определения структуры произведения как «двойного события»: «события, о котором рассказывается» и «события самого рассказывания».¹⁸⁴ В нарратологии, развивающей идеи формальной школы и структурализма, повествование – это нарратория, событие референции и коммуникации (В. И. Тюпа), «повествуемого и повествующего миров» (В. Шмид).¹⁸⁵ Нарратория, таким образом, включает в себя сюжет. Традиционная теория повествования, напротив, разводит понятия повествования и сюжета. Не ограничиваясь субъектной организацией текста и учитывая коммуникативную природу произведения искусства, поэтику композиции, вырастающую из концепции «точки зрения» и «перспективации» (П. Лаббок, Б. Корман, Д. Вилперт, Б. Успенский), представители традиционной теории повествования понимают под последним «событие рассказывания» в отличие от «события бытия».¹⁸⁶

Обобщая опыт поэтики повествования, Н. Д. Тамарченко дает следующее определение термина: «Повествование – «событие рассказывания», т. е. общение повествующего субъекта (повествователя, рассказчика) с адресатом – читателем; совокупность композиционных форм речи, связывающих читателя с изображенным миром и приписанных автором повествователю или рассказчику. Это и отличает повествование от сюжета, т. е. развертывания «события, о котором рассказывается» в произведении. Специфический признак повествования – его «посредническая» функция; осуществление контакта читателя с миром героев. При этом «не только субъект речи определяет речевое воплощение повествования, но и сами по себе формы речи вызывают с известной определенностью представление о субъекте, строят его образ...»».¹⁸⁷

Опираясь в нашей работе на понимание повествования как «опосредованности», мы в первую очередь руководствуемся спецификой исследуемого материала. Проза Е. И. Замя-

¹⁸² Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 9.

¹⁸³ Исчерпывающий сравнительный анализ традиционного для отечественного литературоведения представления о повествовании и принятого в нарратологии см.: Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тамарченко. Т. 1. М.: Academia, 2004. С. 205–243.

¹⁸⁴ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 403.

¹⁸⁵ См.: Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003; Женетт Ж. Работы по поэтике. Фигуры. М., 1998. Т. 2; Тюпа В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А. П. Чехова). Тверь: Тверской университет, 2001.

¹⁸⁶ См.: Корман Б. Изучение текста художественного произведения. М., 1972; Кожевникова Н. А. Типы повествования в русской литературе XIX–XX веков. М., 1994; Stanzel F. K. Theorie des Erzahlers. 5. Gottingen, 1991; Брайтман С. Н. Историческая поэтика. М.: РГГУ, 2001; Манн Ю. В. Автор и повествование // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994; Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тамарченко. Т. 1. М., 2004.

¹⁸⁷ Тамарченко Н. Д. Повествование // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: НПК «Интелвак», 2004. С. 750.

тина продолжает гоголевско-лесковско-ремизовскую линию в русской литературе, репрезентирующую самоценность субъектного и языкового представления фабулы; «кто» и «как» говорит является определяющим для этой литературы. Инструментарий нарратологии, не имеющей в своем арсенале термина «рассказчик», невольно ограничивает описание всего многообразия повествовательных форм, выработанных художественной системой Замятиной. Хотя в отдельные моменты представляется продуктивным обращение и к нарратологическим методам анализа (например, в изучении орнаментального сказа).

К повествованию как организующему принципу прозы так или иначе обращались все писавшие о Замятине, но предметом целостного и системного изучения повествование Замятиной до сих пор не стало.¹⁸⁸ Однако совершенно очевидно, что именно поэтика повествования определяет специфику неповторимой замятинской прозы (организацию сюжета, хронотопа, субъектной сферы, концепции слова, авторского стиля) и может явиться основанием для решения проблемы метода.¹⁸⁹ Кроме того, именно повествование Замятиной («перефункционирование» традиционных форм сказа, стилизации, персонального повествования и проч.) несет в себе семантику литературности, своей структурой рефлексируя по поводу себя самого.

¹⁸⁸ Единственное на сегодняшний день диссертационное сочинение О. В. Зюлиной (Повествовательная структура прозы Е. И. Замятиной: Дис... канд. филол. наук. М., 1996) выполнено в традициях лингвостилистического подхода к анализу повествования как системы субъектов речи (См.: Кожевникова Н. А. Типы повествования в русской литературе XIX–XX вв. М.: Институт Русского языка, 1994) и носит описательно-классификаторский характер.

¹⁸⁹ Трудно согласиться с В. Н. Евсеевым, решающим проблему метода Замятиной до анализа поэтики прозы (*Евсеев В. Н. Художественная проза Е. И. Замятиной: Творческий метод. Жанры. Стиль. Дис... док. филол. наук. М., 2001*).

2.1. Поэтика орнаментального сказа в ранней прозе Е. И. Замятиня

Теория сказа и эстетика орнаментального сказа Е. И. Замятиня

Традиционно активизация сказового повествования в те или иные эпохи объясняется развитием национального самосознания, формированием нового типа авторства в литературе в периоды социальной нестабильности в обществе, когда автор отказывается от позиции «всеведения» и делегирует свои функции герою. Возвращение русской прозы к сказу в начале XX века связывается с демократизацией жизни, с осознанным стремлением писателей предоставить носителям массового сознания «возможности заговорить непосредственно от своего имени».¹⁹⁰ Но сказ в творчестве модернистов, создававших неклассическую прозу, явился и мощным средством обновления языка: «литературно-художественное повествование обогатилось новыми ритмами и интонациями; новая литературная школа «встряхнула» (...) синтаксис художественной прозы, придала ему невиданную ранее динамичность, актуализировала находившиеся в пренебрежении речевые структуры».¹⁹¹ Разные эстетические устремления породили и разные типы сказа: «орнаментальный» (Б. Эйхенбаум), «авторский», пик которого пришелся на 1910-е годы, и традиционный, «характерный» сказ демократического рассказчика, бурное развитие которого наблюдалось в послереволюционный период.

Впервые систематическое осмысление сказа как способа повествования и разграничение двух типов сказа было предпринято формалистами в начале 1920-х годов, которые, как пишет О. А. Ханзен-Леве, оказались «единодушны в признании роли посредников за Ремизовым и Замятиным (и Белым) при трансформации фольклорного сказа Лескова и сказа «натуральной школы» (прежде всего Гоголя) в «орнаментальный сказ» «Серапионовых братьев» и «революционного романтизма» начала 20-х годов».¹⁹² В программной статье Б. Эйхенбаума «Лесков и современная проза» (1925) будет сформулировано понятие «орнаментального», «стилизованного» сказа: «От Ремизова через Замятину сказовые формы переходят к молодому поколению беллетристов, иногда переплетаясь с декламационной и «поэтической орнаментикой», как у Пильняка или у Вс. Иванова. Такой орнаментальный сказ, имеющий уже очень мало общего с устным рассказыванием, становится на некоторое время очень распространенной повествовательной формой. В нем сохраняются следы фольклорной основы и сказовой интонации, но рассказчика как такового, собственно, нет. Получается своего рода стилизация сказа».¹⁹³ Эйхенбаум назовет «проблему повествовательной формы» «основной проблемой современной русской прозы», в которой «фабульное построение отошло на второй план»:¹⁹⁴ «...Появление в повествовательной прозе сказовых форм имеет не

¹⁹⁰ Мущенко Е. Г., Скobelев В. П., Кройчик Л. Е. Поэтика сказа. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1978. С. 9 (далее – «Поэтика сказа»).

¹⁹¹ Левин В. Проза начала века (1900–1920) // История русской литературы: ХХ век: Серебряный век / Под ред. Ж. Нива и др. М.: Изд. Группа «Прогресс» – «Литера», 1995. С. 293.

¹⁹² Ханзен-Леве О. А. Русский формализм. М.: Языки русской культуры, 2001. С. 511.

¹⁹³ Эйхенбаум Б. Лесков и современная проза // Эйхенбаум Б. Литература. Л.: Прибой, 1927. С. 222.

¹⁹⁴ Эйхенбаум Б. Указ. соч. С. 223–224. О том же пишет анализирующий творчество А. Белого В. Шкловский: «Современная русская проза в очень большей части своей орнаментальна, образ в ней преобладает над сюжетом. Некоторые орнаменталисты, как Замятин и Пильняк, зависят от А. Белого непосредственно, некоторые, как Всев. Иванов, не зависят, некоторые зависят от Пильняка и Замятина. Но создала их не зависимость, не влияние, а общее ощущение, что старая форма не пружинит» (Шкловский В. Орнаментальная проза // Шкловский В. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. С. 216).

только классификационное, но и принципиальное значение. Оно знаменует собой, с одной стороны, перенос центра тяжести *от фабулы на слово* (курсив автора. – М. Х.) (тем самым от «героя» на рассказывание того или другого события, случая и т. д.), а с другой – освобождение от традиций, связанных с письменно-печатной культурой, и возвращение к устному, живому языку, вне связи с которым повествовательная проза может существовать и развиваться только временно и условно».¹⁹⁵ «Тяга к сказовым формам», «установка на слово, на интонацию, на голос», поясняет Б. Эйхенбаум, – это естественное возвращение литературы к традициям русской словесности, «повествования к рассказыванию».¹⁹⁶ Попытки «победить Запад», возродить «разные формы авантюрного и детективного романов» критик называет искусственными, лежащими вне основной линии современной русской прозы. Анализ сказово-орнаментального повествования приводит представителей формальной школы к разграничению «языковой» и «сюжетной» орнаментальности, а М. М. Бахтина – к выделению в повествовании «события реальности» и «события рассказывания». В работе «Проблема сказа в стилистике» (1925) В. В. Виноградов сформулировал близкие Е. Замятину представления о театрализованности художественной прозы: «За художником всегда признавалось широкое право перевоплощения. В литературном маскараде писатель может свободно, на протяжении одного художественного произведения, менять стилистические маски (...) Консерватизм письменной литературной речи парализуется вливом живых разнодialectических элементов и их индивидуальных, искусственных имитаций через посредство сказа как передаточной инстанции между художественной стихией устного творчества и устойчивой традицией литературно-стилистического канона».¹⁹⁷

В нарратологии закрепится идущее от Б. Эйхенбаума и В. Виноградова представление о двух типах сказа: Сказ I – «орнаментальный», «стилизованный» сказ, восходящий к авторскому сознанию, и Сказ II – «характерный» сказ субъекта речи, дистанцированного от автора.¹⁹⁸ «Орнаментальный сказ – это гибридное явление, основывающееся на парадоксальном совмещении исключающих друг друга принципов характерности и поэтичности. От собственно сказа сохраняется устное начало, следы разговорности и жесты личного рассказчика, но все эти характерологические черты отсылают не к единому образу нарратора, а к целой гамме разнородных голосов, не совмещающихся в единство личности и психологии».¹⁹⁹

В отечественном литературоведении получило развитие баухинское представление о сказовом слове как «чужом» авторскому. В. Левин, например, пишет: «... Для Розанова, Ремизова, Белого принципиально не характерна ориентация на чужое, неавторское слово. Здесь нет рассказчика, носителя чужого автору языка – ни композиционно, ни стилистически; как бы ни был язык насыщен здесь приметами устной речи, он остается авторским. Поэтому повествование названных авторов, вопреки сложившейся в научной литературе традиции, надо вывести за пределы сказа...».²⁰⁰ Отсутствие целостного «чужого» сознания рассказчика в ранней прозе Замятина становится основанием для выведения такого повествования за границы собственно сказа и определения его (повествования) как «сказового» или «сказоподобного».²⁰¹ «Непоследовательная» повествовательная структура пове-

¹⁹⁵ Эйхенбаум Б. Лесков и современная проза. С. 214–215.

¹⁹⁶ Там же. С. 225.

¹⁹⁷ Виноградов В. В. Проблема сказа в стилистике // Виноградов В. В. Избр. труды: О языке художественной прозы. М.: Наука, 1980. С. 53.

¹⁹⁸ Ханцен-Леве О. А. Указ. соч. С. 264–293.

¹⁹⁹ Шмид В. Нарратология. С. 193.

²⁰⁰ Левин В. Указ. соч. С. 295.

²⁰¹ См.: Кожевникова П. А. Типы повествования в русской прозе XIX–XX веков. М.: Ин-т рус. языка РАН, 1994. С. 70–71; Поэтика сказа. С. 147 и др.; Левин В. Указ. соч. С. 295.

стей «Уездное» (1912), «На куличках» (1913), «Алатырь» (1914) смущала исследователей, неоднократно отмечавших смену повествовательных фокусов в кругозоре нарратора от представителя «уездного» сознания до противопоставленного ему автора-повествователя. Переключение повествовательных «регистров», выражавшееся в чередовании сказового слова, несобственно-авторской речи и несобственно-прямой речи персонажей, чаще всего объяснялось формальными стилизаторскими устремлениями писателя, не связанными с концепцией про-изведения.²⁰²

В прозе Е. И. Замятиня 1910-х годов обнаруживаются обе сказовые тенденции. Рассказы «Старшина», «Кряжи», «Правда истинная», «Письменно», созданные в традициях характерного сказа, объединены субъектом речи и сознания, противопоставленного автору и близкого изображаемой среде. Тяготеющие к фольклорной стилизации, эти произведения утверждают ценности национального бытия, жизнеспособные основы русского национального характера в период неприятия автором исторической реальности. Но ключевые произведения этого периода, которые открыли Замятину русскому читателю, написаны в манере орнаментального сказа. Антиномичная повествовательная стратегия, при которой «стилизованный» сказ повестей и сказок оказался симметричен «характерному» сказу рассказов, обозначила основное противоречие двойственного сознания автора и его художественного мира: стремление уравновесить всеразрушающий релятивизм незыблемым идеалом, трезвый, иронический взгляд на современный мир – сказкой национального бытия.

Если вернуться к теории «диалогического языка», сформулированной Замятиным в лекциях по технике художественной прозы и статьях начала 1920-х годов, то можно обнаружить связь замятинских представлений о сказе с концепциями М. М. Бахтина и В. В. Виноградова. Сказовое слово диалогично, поэтому сказ для Замятиня становится наиболее продуктивной формой нового искусства. Во-первых, сказ предполагает встречу устной и письменной речи, народной и официальной культур, двух типов национального сознания, выраженных в соответствующих языковых формах. Во-вторых, при помощи сказа создается новый тип произведения, где печатное слово синкретично вбирает слуховой («рассказ») и зрительный («показ») образы. Театральность сказа позволяет соединить достоинства прозы и драмы, выстроить диалог автора с читателем: *«Творчество, воплощение, восприятие – три момента. Все три в театре разделены. В художественном слове – соединены: автор он же актер, зритель – наполовину автор»*.²⁰³ Сказ осознается Замятиным инструментом диалогического искусства, дающим автору возможность разыграть «чужое слово»: *«автор художественной прозы – актер, всякое эпическое произведение – «игра, театр»*.²⁰⁴ Осознание диалогической природы творчества, установка на воспринимающее сознание актуализируют проблему маски: автор – актер, надевающий маску.²⁰⁵

Литературная маска – «способ скрытия писателем собственного лица с целью создания у читателя иного (отличного от реального) образа автора».²⁰⁶ Н. В. Беляева выделяет

²⁰² См.: Семенов В. Б. Стилизация // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: НПК «Интелвак», 2001. С. 1030.

²⁰³ Замятин Е. И. Техника художественной прозы // Литературная учеба. 1988. Кн. 6. С. 90. Особенности пунктуации Замятина сохраняются.

²⁰⁴ Там же. С. 79–80.

²⁰⁵ Модернистская трактовка авторской маски обнаруживается в книге «Лики творчества» М. Волошина, с которым Замятин близко общался: «...Маска составляет необходимое свойство лица. Маска – это как бы духовная одежда лица. Лицо не может встать из глубины духа, пока оно не обладает средствами самозащиты, но оно по желанию не может себя закрыть в минуту сокровенного волнения, не проявить себя в минуту глубокого личного переживания, наружно быть как все. Только то лицо – действительно лицо, которое может одним внутренним движением воли себя закрыть или себя выявить. Способы говорить правду лицом и скрывать ее развиваются одновременно» (Волошин М. Лики творчества. Л.: Наука, 1989. С. 403).

²⁰⁶ Осовский О. Е. Мaska авторская // Литературная энциклопедия терминов и понятий. С. 511.

ряд дифференциальных признаков маски: «1) ее диалогическую природу – маска отделяет «лицо» автора в произведении и вне его; 2) «диалог» маски ориентирован прежде всего на читателя, 3) при этом читатель вовлекается в рамки текста как участник диалога; 4) маска является сознательным конструктом своего субъекта; 5) в «программу» конструирования входит иронический / остраняющий / игровой модус».²⁰⁷ Очевидно, что в начале 1920-х годов представления Замятин о сказе, вытекающие из собственного «сказового» этапа творчества 1910-х, утверждают модернистскую концепцию «орнаментального» или «стилизованного» сказа как способа выражения авторского сознания. «Сказовая концепция» Замятин развивала символистские представления об образе автора как «имперсонализированной множественности», тяготеющей к «масочности», а прямыми предшественниками Замятин можно назвать А. Белого и А. Ремизова.²⁰⁸

«Уездное» (1912): принцип смены нарративных масок

Обратимся к предшествующей «практике» Замятин и проследим варианты сказового слова в повестях и сказках 1910-х годов. Е. И. Замятин входит в русскую литературу со сказовой повестью «Уездное» (1912) и за четыре года создает ряд повестей («На куличках», 1913; «Алатырь», 1914; «Север», 1916), рассказов («Непутевый», 1913; «Африка», 1915; «Кряжи», 1915; «Письменно», «Правда истинная», «Старшина», 1916) и сказок («Бог», «Дьячек», «Петр Петрович», «Ангел Дормидон», «Электричество», «Херувимы», «Дрянь-мальчишка», «Картинки», 1914–1917 гг), прочно закрепивших за ним репутацию писателя ремизовского круга. При анализе сюжета повести «Уездное» исследователи неоднократно отмечали переворачивание традиционных тем, образов, мотивов (блудного сына, богатырства, окаменения, грехопадения, пути, града Китежа, нарушения христианских заповедей), жанров (жития, былины, сказки, легенды).²⁰⁹ Однако автор не только создает неомифологический подтекст бытового сюжета, но и строит сюжет по законам мифа.²¹⁰

Индeterminистские принципы создания образов-персонажей Замятин отмечены И. Шайтановым: «Действию, поступку предшествует пространственное обозначение характера. Первое впечатление не обманывает – зрительное или слуховое (звук имени) оно получает в дальнейшем подтверждение и развитие».²¹¹ У Замятина имя не только внешняя характеристика героя, но и знак его внутренней сущности, связано с народно-фольклорной традицией: в народном сознании имя отождествляется с душой его носителя, становится источником силы и процветания. По мере продвижения к желанной цели Барыба меняет имя – из Анфимки превращается в «победителя» Анфима Егорыча. В создании имени героя писатель следует как традиции «говорящих» имен литературы XVIII века, унаследованной и классикой XIX века («твердокаменный» и «четырехугольный» Барыба, подмигивающий Моргунов, медведеподобный Яков Ломайлов и т. д.), так и открытиям символистской

²⁰⁷ Беляева П. В. Поэтика маски в русском романе: интертекстуальные аспекты // Русская литература. Исследования: Сб. науч. трудов. Вып. VI. Киев: Логос, 2004. С. 38.

²⁰⁸ О смене масок в литературе символизма см.: Паперный В. Поэтика русского символизма: персонологический аспект // Андрей Белый. Публикации. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 152–168.

²⁰⁹ Полякова Л. В. Евгений Замятин в контексте оценок русской литературы XX века как литературной эпохи. Тамбов: Изд-во ТГУ, 2000. С. 57–65; Давыдова Т. Т. Антиканры в творчестве Е. Замятин // Новое о Замятине. М.: Изд-во «МИК», 1997. С. 20–35; Попова И. М. Литературные знаки и коды в прозе Е. И. Замятин: функции, семантика, способы воплощения. Курс лекций. Тамбов: Изд-во ТГТУ, 2003. С. 22–42; Комлик П. П. Русская провинция и русский человек в прозе Е. И. Замятин: поэтика воплощения. Курс лекций. Елец: Изд-во ЕГУ, 2003. С. 9–67; Резун М. А. Малая проза Е. И. Замятин. Проблемы поэтики. Дис... канд. филол. наук. Томск, 1993. Гл. 1, 2.

²¹⁰ Слова «миф», «мифологический», употребленные здесь в значении «способ и структура мышления», далее используются и в значении «неосознанного существования, принятие на веру идей, представлений».

²¹¹ Шайтанов И. Мастер // Вопр. литературы. 1988. № 12. С. 38–39.

прозы начала XX века: суть личности закодирована в имени. Исследователь символистского романа отмечал, что «проза XX века стала вуалировать не только прямые значения имен персонажей, но и оттенки их значений (коннотации). Очень часто все семантическое поле такого имени участвует в создании образа действующего лица и определяет его индивидуальную структуру. В этих случаях этимологические истоки значений имени могут выступать как определяющие.²¹²

Сюжет «Уездного» родственен мифологическому и фольклорному построениям, когда «значимость, выраженная в имени персонажа и, следовательно, в его метафорической сущности,²¹³ развертывается в действие, составляющее мотив; герой делает только то, что семантически сам означает», т. к. «мотивы не только связаны с персонажем, но и являются его действенной формой».²¹⁴ Показательно, что и в лекциях Замятин советует начинающим писателям работу над сюжетом начинать не с фабульной схемы или расстановки характеров, а с «оживления» главных действующих лиц: «*Падо, чтобы вы знали, как кто ходит, улыбается, здоровается. Затем вы должны подметить особенности в манере говорить у каждого из действующих лиц. Т. е. вы должны судить о своих персонажах так же, как вы судите о незнакомом человеке; вы наблюдаете его извне, и отсюда, индуктивным путем, от частностей – восходите к целому, общему. Когда вы узнаете действующих лиц снаружи, вы будете детально знать их и внутри; вы будете детально знать характер каждого из них, вам будет совершенно безошибочно ясно, кто что из них может и должен сделать. Тогда определится и сюжет, определится окончательно и правильно. И только тогда можно набросать план.*»²¹⁵

Сюжет «Уездного» разворачивается как пародирование пути мифологического героя со сменой имени, переодеванием, освоением мифологического пространства во имя «достижения его сокровенных ценностей».²¹⁶ Жизненный путь Анфима Барыбы не только «держит» фабулу произведения, но и является основой мифологического сюжета.²¹⁷

Помимо семантики имени автор дает и другую возможность мифологической интерпретации событий – смена одежды, «переодевание». В мифе, а потом и в литературе, «перемена одежды стала представляться переменой самих сущностей людей. (...) Одежда получила такую же стабильную семантику, как маска, и каждый актер на сцене, жрец в храме и человек в быту оказались наделенными раз навсегда данной характеристикой платья, маской платья, семантизирующей его социальное положение, возраст, пол и характер. Одежда действующих лиц в литературном произведении (...) оказалась связанной с перипетией самого сюжета: такова эпическая роль бедной и грязной одежды, рубища и проч. или животворящая значимость богатой, светлой, яркой и, главное, новой одежды. Эта сюжетная перипетия достигается поэтому одним переодеванием героя в платье, соответствующее той фазе, –

²¹² Ильев С. П. Русский символистский роман. Киев: Лыбидь, 1991. См. также: Долгополов Л. К. Символика личных имен в произведениях А. Белого // Культурное наследие Древней Руси. М.: Наука, 1976. С. 348–354.

²¹³ В. И. Тюпа обращает внимание на онтологизацию имени у художников и мыслителей неотрадициональной парадигмы, особенно в «имяславии» П. А. Флоренского и А. Ф. Лосева (*Tюпа В. И. Постсимволизм: теоретические очерки русской поэзии XX века*. Самара, 1998. С. 73). Ср.: «...В художестве – внутренняя необходимость имен – порядка не меньшего, нежели таковая же именуемых образов. Эти образы... суть не иное что, как имена в развернутом виде. Полное развертывание этих свитых в себя духовных центров осуществляется целым произведением, каковое есть пространство силового поля соответственных имен. (...) Имя – тончайшая плоть, посредством которой объявляется духовная сущность» (Священник Павел Флоренский. Имена // Опыты. Литературно-философский ежегодник. М.: Советский писатель, 1990. С. 362).

²¹⁴ Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Л.: Гослитиздат, 1936. С. 249.

²¹⁵ Замятин Е. И. Техника художественной прозы // Литературная учеба. 1988. Кн. 5. С. 140.

²¹⁶ Топоров В. П. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М.: Наука, 1983. С. 258.

²¹⁷ Мифологическую сущность образа Барыбы уловил И. Шайтанов, когда писал, что Барыба – не психологический тип: «Если перед нами судьба – то не частная, если сознание – то не индивидуальное. Придя в мир, Барыба заполняет его до последнего предела, до потаеннейшего угла. Он сам – воля и сознание этого мира» (*Шайтанов И. Указ. соч. С. 39*).

смерти или обновления, – которую он переживает».²¹⁸ С этим связана и семантика цвета: белый цвет соотносится «со светом, жизнью, счастьем, радостью».²¹⁹ Смена «дырявых штанов» (жизнь на балкашинском дворе, с собаками) на бархатный жилет, брюки «на улицу», «сапоги-бутылки», часы серебряные на шейной цепочке, «калоши новые, резиновые» (у Чеботарихи), а затем – на длиннополый сюртук «вроде купецкого» («в свидетелях» у адвоката Моргунова) и, наконец, – на долгожданный «белый, ни разу не стиранный еще китель» с «золотыми жгутами на плечах» и «ясными пуговицами» – для Барыбы и уездников это этапы успешного продвижения героя к желаемой цели. Новое платье действительно меняет саму сущность Барыбы, требует выполнения новой социальной роли – жандармской.

Сюжет повести мифологизируется хронотопом. Замкнутость и изолированность малого мира отождествляется с градом Китежем: «*Пе-ет, до нас не дойдет, – говорил Тимоша уныло – куды там. Мы вроде как во град-Китеже на дне озера живем: ничего-шеньки у нас не слыхать, над головой вода мутная да сонная. А наверху-то все полыхает, в набат бьют*»²²⁰ [С. 120]. Существование «чужого» разомкнутого мира, звуки которого доносятся в замкнутый мир уездных обывателей, лишь подразумевает наличие «своего», а вовсе не отменяет законов мира «собственных имен» (В. Топоров). Для уездников их мир – истинное православное царство, куда не доносятся звуки «антисристовых волнений» большого, разноязыкого и пестрого мира «Вавилона»: «*Это уж пусть себе они там в Вавилонах с ума-то сходят. А нам бы как поспокойней прожить*» [С. 120]. Профанируя семантику града Китежа как истинного, праведного места, автор объясняет кризисное состояние русского общества утратой им народных, национальных ценностей.

Освоение пространства осуществляется в мифе движением по пути; достижение цели субъектом влечет за собой повышение социального и сакрального статуса. Путь Барыбы – это пародирование пути мифологического героя. Чтобы подчеркнуть крайнюю степень падения своего героя, автору недостаточно социальной оценки его действий – превращения в жандарма, он заставляет Барыбу последовательно нарушать универсальные законы человеческого существования – христианские заповеди. Причем акцент ставится на негомогенности пути, который строится по линии все возрастающих трудностей и препятствий, как в мифе: сначала Барыба голодает, потом продаётся Чеботарихе за сырую жизнь, насиливает Польку, крадет последние деньги у монаха Евсея, зарабатывает лжесвидетельством и отправляет на виселицу своего приятеля Тимошу.

Естественное начало пути – это дом, который также имеет мифологическую семантику «обжитого и упорядоченного мира, огражденного стенами от безбрежных пространств хаоса».²²¹ Наказание отца, выгоняющего сына из дома за лень, воспринимается как нарушение «духовного и душевного мира», «семейного лада», психологически кажется чрезмерным. Так обнажается оппозиция «школы» и «жизни», «культуры» и «природы»: «трясины природы», утроба засасывает Барыбу, обходящегося без культурных ценностей.

Путь Барыбы «размечен» на участки, что композиционно соответствует делению на главы. Каждая глава – определенный отрезок «хождений» Барыбы и, одновременно, представление жизни того или иного социального слоя России начала века: купечества, духовенства, ремесленников, трудового люда. Набор топосов в повести постоянен, как в сказке: дом, школа (уездное училище), (балкашинский) двор, базар, трактир, монастырь, церковь, площадь. Все эти места «характеризуются скоплением народа, толпой, втягивающей героя

²¹⁸ Фрейденберг О. М. Указ. соч. С. 223–224.

²¹⁹ Там же. С. 224.

²²⁰ Повести Е. И. Замятин с указанием страниц в скобках цитируются по: Замятин Е. И. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. М.: Русская книга, 2003.

²²¹ Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Наука, 1977. С. 153.

в свой водоворот и побуждающей его к тем или иным действиям и поступкам».²²² Кульминационный отрезок пути – муки совести за то, что Барыба отправляет на смерть Тимошу.

Конец пути, цель движения, «его явный и тайный стимул», в нем «находятся высшие сакральные ценности».²²³ Ценности уездного мира – материальные ценности, социальный статус – место урядника – можно обрасти, устранив препятствия, нравственные законы. Барыба, попирая эти законы, поднимается по служебной лестнице, получает новый статус «господина урядника» и новый китель, которому поклоняются уездники, однако ему необходимо, чтобы и прогнавший его отец «подтвердил» успех. В разрушении связей между отцом и сыном усматривается противоестественность деяний Барыбы. Вернувшись в дом отца, «мифологический герой» не находит ожидаемого признания своего нового социального статуса, блудный сын не получает прощения. Ложные идеалы уездного осмеиваются: половой Митька в трактире выражает почтение господину уряднику одной щекой, но ухмыляется другой, обращенной к приказчикам. Но развенчание Барыбы не означает победы над ним. Барыба остается для автора опасной силой: символом самодержавной государственности и национальной косности, неизменной и архаичной невыделенности сознания личности из мифологического мира себе подобных.

Однако, осознавая противоположность материально-телесного и духовного существования, художник обнаруживает их взаимопротяжение. Утробное существование Барыбы, его стремление обладать (едой, одеждой, женщиной, должностью), «опрочнеть» – это естественно-природная сила жизни. Источение плоти ведет к зарождению духа: Барыба после болезни, «с тенями серыми, осенними на лице», «попрозачнел как-то, почеловечел». Муки совести («мураши надоедный») после преступления против Тимоши и монашка снимаются оправданием нежизнеспособности жертв: «Дунуть, вот – и потухнут и свечка, и монашек» [С. 107]; «Да и жизни-то в нем полвершика (Барыба – о Тимоше. – М. Х.)» [С. 130].

Тимоша, «бестелесная духовность», тянется к Барыбе из-за страха разнопланенности и стремления обрасти почву под ногами. Сомневающийся в существовании Бога, вопрос о материальности мира Тимоша решает по-шопенгауэрски: «*И завел свое – о боге: нет, мол, его, а все выходит, жить надо по-божьи. – Вот, кажется иной раз – есть. А опять повернешь, прикинешь – и опять ничего нет. Пичего: ни бога, ни земли, ни воды – одна зыбь поднебесная. Одна видимость только... Одна видимость. Дойти-то до этого, что-о! Пет, а вот с одним ничем-то этим с глазу на глаз пожить, воздухом-то попитаться. Вот тут, брат.*» [С. 95]. Страх перед «каждостью» жизни, когда нет ни Бога, ни связи с материей жизни, ведет к самоистреблению человека (чахотка, постепенное умирание). Неукорененность в жизни делает зыбкой духовную связь между близкими людьми: Тимоша бьет жену, совершают чудовищный эксперимент над своими детьми, заставляя их есть из своей миски. Такая «духовность» не способна одушевить зоологический мир «барыб» и «чеботарих», а потому уничтожается этим миром.

Итак, фабула «Уездного» (жизненный путь Барыбы) строится в соответствии с традиционной для модернизма архетипической схемой пародирования пути мифологического героя. Ее конкретные культурные проекции («грехопадение», «окаменение», «псевдоБагатырство», переосмысление сюжета Блудного сына и града Китеха и др.) доказывают, что миф о национальном мире создается по законам «антимира», утратившего всякие ценности, и языческие, и христианские.

Мифологизация сюжета свидетельствует о близости последнего законам модернистской неомифологической прозы Ф. Сологуба, А. Белого, А. Ремизова, использующей тек-

²²² Цивьян Т. В. К семантике пространственных элементов в волшебной сказке // Типологические исследования по фольклору: Сб. статей памяти В. Я. Проппа. М.: Наука, 1975. С. 202.

²²³ Топоров В. П. Пространство и текст. С. 259.

сты культуры как «строительный материал» для создания мифа о современной действительности. Однако пародийное переосмысление известных читателю культурных мифов, призванное зафиксировать кризис современного национального мира, не воспринимается как новый, неповторимый и оригинальный сюжет. В терминологии формалистов в повести действует сознательная авторская установка на «механизацию», «автоматизацию» фабулы, о чем свидетельствует и следующая повесть – «На куличках», обнажающая прием узнавания литературных прототекстов: «Городок Окуров», «Мертвые души», «Мелкий бес» и др. Автор переносит в «узнаваемом» сюжете «центр тяжести» с события на его представление, что должно «вывести сознание из привычного автоматизма» (В. Жирмунский). Главное внимание сосредоточивается не на «событии реальности», а на «событии рассказывания» – «показе» в форме сказа.

В «сказовом представлении» «Уездного» участвуют несколько нарративных масок, которые примеривает автор. Во-первых, это маска уездного рассказчика, слово которого открывает повествование и служит самораскрытию мифологического «мы»-сознания. Этот авторский лик впоследствии будет осознан Замятным как необходимый в любом произведении «язык изображаемой среды»: «...Язык (в произведении. – М. Х.) – должен быть языком изображаемой среды и эпохи. Автора совершенно не должно быть видно (...) Я распространяю этот тезис – на все произведение целиком: языком изображаемой среды должны быть воспроизведены и все авторские ремарки, все описания обстановки, действующих лиц, все пейзажи (...) не буквальный язык среды, а художественный синтез языка среды, стилизованный язык среды».²²⁴ В «Уездном» единство рассказчика с окружающей его национально-исторической стихией работает на создание мифологической картины мира, где личность, идентифицирующая себя с другими, рассказывает о своем мире изнутри: «И верно: как газеты почитать – с ума сходят. Почесть, сколько веков жили, бога боялись, царя чтили. А тут – как псы с цепи сорвались, прости господи. И откуда только из сдобных да склизких вояки такие народились? Ну, а у нас пустяками этими разными и некогда заниматься: абы бы ребят прокормить, ведь ребят-то у всех угол непочатый» [С. 120–121]. Энтропийность уездного мира и уездного сознания представлена в грамматических глагольных формах времени рассказывания – вечно длящегося настоящего: «Да, тут уж не то, что на балкашинском дворе, жизнь. Па всем готовеньком, в спокое, на мягких перинах, в жарко наполненных старновкою комнатах. Весь день бродить в сладком безделье. В сумерках прикорнуть на лежачке рядом с мурлыкающим во все тяжкие Васькой. Есть до отвалу. Эх, жисть!» [С. 88]. Изоморфность «коллективной маски» сознанию «барыб» и «чеботарих» проявляется порой в неразграничении слова нарратора и персонажа. Равноправное присутствие среди других голосов слова «уездного» персонажа свидетельствует об авторском восприятии массового сознания как реальной, объективной силы, которую «уловить и победить категориями мысли нельзя» (М. М. Бахтин):²²⁵ 1) «Ушел дьякон – еще того хуже: нейдет из головы Анфимка проклятый. А она-то его холила, а?» [С. 98] – слово Чеботарихи; 2) «Весело отбивал Барыба поклоны в спальне, рядом с Чеботарихой, и благодарил неведомых каких-то угодников: миновало, пронесло, не сказал Урванка» [С. 99] – слово Барыбы.

²²⁴ Замятин Е. И. Техника художественной прозы. Кн. 6. С. 80–81.

²²⁵ Ср.: «У Замятина (...) духовное переживание вещно. Он выбирает самых низких героев; это – полулюди, полузвери. Значительную внутреннюю жизнь он избегает изображать, внутреннее не противопоставляется внешнему. Если у Белого внешнее углубляется до степени духовной, то у Замятина наоборот: переживания берутся в природном плане. И человек, и вещь, и дерево, и камень – из одного и того же куска (...) Слова, жесты, описания, переживания и внешний мир – одинаковы. Диада души и мира преодолена. И это сделано художественно» (Бахтин М. М. Записи лекций по истории русской литературы. Замятин. // Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 2. М.: Русские словари, 2000. С. 384–385).

Исследователи отказывают повести Замятину в смене социальных масок,²²⁶ однако, на наш взгляд, сатирический модус произведения возникает в столкновении трех «языков», трех субъектов речи. Кроме названного уездного рассказчика, это маски традиционного фольклорного сказителя и нейтрального книжного повествователя (обозначим эти маски соответственно Мaska 1, Maska 2 и Maska 3). Уже в первой главе при изображении главного героя уездным рассказчиком (Maska 1) возникает другая повествовательная инстанция: герой показывается извне, слово нарратора²²⁷ утрачивает зависимость от сознания героя и приобретает поэтическую составляющую (Maska 2). Два субъектно разнородных фрагмента разделены репликой (выделенной курсивом) другого персонажа (отца): «*Встанет Барыба наутро смурый и весь день колобродит, зальется до ночи в монастырский лес. Училище? А, да пропадай оно пропадом! Вечером отец возьмется его бузовать: «Опять сбежал, неслых, заворотень?»* А он хоть бы что, совсем оголтелый: зубы стиснет, не пикнет. Только еще колючей выступят все углы чудного его лица. Уж и правда: углы. Не зря прозвали его утюгом ребята-уездники. Тяжкие железные челюсти, широченный, четырехугольный рот и узенький лоб: как есть утюг, носиком кверху. Да и весь-то Барыба какой-то широкий, громоздкий, громыхающий, весь из жестких прямых углов. По так одно к одному пригнано, что из нескладных кусков как будто и лад какой-то выходит: может, и дикий, может, и страшный, а все же лад» [С. 80–81]. Если первую повествовательную позицию можно условно назвать сказом рассказчика, воспроизводящего сознание и слово героя, то вторая – принципиально иное образование, воспроизведение авторского сознания, имитирующего стиль примитива.

Последовательность смены нарративных масок может быть и обратной: от сказителя – к уездному рассказчику. В 9 главе первый абзац, поэтически воссоздающий «под Ильин день вечер», стилистически инороден последующему изображению Чеботарихи в церкви. Однако границы между повествовательными масками подвижны. Maska сказителя иногда «сползает», и ей на смену приходит нейтральный повествователь: «Чеботариха стояла, как всегда, впереди, у правого клироса. Сложила на животе руки и уперлась глазами в одну точку, на правом дьяконовом сапоге. К сапогу прилипла какая-то бумажка» [С. 98]. Но после изображения внутренней речи героини нейтрального повествователя сменяет уездный рассказчик: «*«Педагогущих и страждущих»... „И меня, стало быть, страждущую. Ах ты, Господи, ну и подлец же Анфимка!* «Кланялась в землю, а бумажка на сапоге – вот она, так и мельтешился перед глазами. Ушел дьякон – еще того хуже: нейдет из головы Анфимка проклятый. А она-то его холила, а?» [С. 98].

Переключение позиции рассказчика с внутренней по отношению к уездникам на внешнюю (смена Maski 1 на Maski 2) и укрепление внешней точки зрения провоцирует в finale «срывание масок», когда прямое авторское слово завершает повествование: «*Покачиваясь, огромный, четырехугольный, давящий, он встал и, громыхая, задвигался к приказчикам. Будто и не человек шел, а старая воскресшая курганная баба, нелепая русская каменная баба*» [С. 135].

Таким образом, современная провинция изображается Замятиным не только «на фоне интеллигенции»,²²⁸ но и на фоне народной традиции, стилизованной в слове народного сказителя как одного из «авторских» рассказчиков (Maska 2). Орнаментальная оформленность этой повествовательной инстанции онтологизирует народную традицию, узаконивая

²²⁶ См. сходное замечание М. М. Бахтина, почти дословно совпадающее с сентенциями Замятина о «языке изображаемой среды»: «Замятин говорит о провинции ее языком, языка автора в его произведениях нет. Их язык и стиль не противопоставляются запутанности провинциальной жизни: это ее язык и стиль» (Бахтин М. М. Указ. соч. С. 386).

²²⁷ Обобщающее обозначение субъектов речи – «нarrатор» – используется только для указания на функции повествования «безотносительно к каким бы то ни было типологическим признакам» (Шмид В. Нарратология. С. 65).

²²⁸ Бахтин М. М. Лекции... С. 384.

ее этические и культурные ценности в пространстве текста. С этим «всезнающим» рассказчиком, близким автору и читателю, связан критический пафос повести, ирония. Ирония – двойственный взгляд, совмещающий «внутринаходимость» и «вненаходимость», при сохранении дистанции между субъектом повествования и повествуемым миром. «Уездное» Замятин не только самоизобличается, но и оценивается субъектом, сознание которого выделилось из мифического мира и способно его критически осмысливать. Так, уже в первой повести «уездной трилогии» фольклорный код меняет смысловые функции: фольклорное слово, «обслуживающее» и авторские интенции, и мифологическое сознание уездников, утрачивает традиционные ценностные позиции и последовательно развенчивает «феномен провинции» и связанные с ней надежды на спасительность народной жизни.

Сказовая структура, основанная на смене повествовательных масок, позволяет прочитывать первую повесть Замятин не только в контексте реалистической традиции (воспроизведение русской провинции и национального сознания), но и в контексте модернистской прозы как воплощения мифа автора,²²⁹ в сознании которого мир распадается на оппозиции: коллективное / индивидуальное, материя / сознание, природа / культура, народное / официальное. Неомифологизм проявляется и в фабуле, и в ее представлении: в смене повествовательных масок как олицетворенных метафор народной жизни и авторского сознания («сюжет – система развернутых в словесное действие метафор»; «снимая с лица сюжетного героя маску, мы держим в своих руках воображаемый мир»²³⁰).

«На куличках» (1913): игра повествовательными масками как способ мифологизации сюжета

В следующей повести Е. И. Замятин «На куличках» (1913) приоритет «показа», представления фабулы над оригинальностью самой фабулы (как цепи событий) сохраняется. Традиционность, если не банальность, сюжета повести стала объектом эпиграмм.²³¹ Повесть была воспринята читателями как развитие темы разложения армии («Поединок» А. Куприна, «Бабаев» С. Сергеева-Ценского и др.) и темы самого Замятина.²³² Исчерпаемость референтного события, проявившаяся в фабульных схождениях повести Замятин со своей знаменитой предшественницей, во многом определила «реалистическое» прочтение произведения, изображающего «типическое» в русской жизни.²³³ На наш взгляд, «перелицовывая» Куприна, Замятин отталкивается от демократической реалистической традиции и вписывает свое произведение о кризисе современной русской жизни в символистскую парадигму. Фабула второй повести наряду с социально-историческим образным планом выстраивает фольклорно-христианский миф о Деве Марии в соответствии с символистским мифом о Вечной Женственности, а также мифологической (и символистской) идеей пути как духовного самоопределения личности. Сюжет, хронотоп, система персонажей повести моделируются по законам символистской дуальности.

В повести «На куличках» сущность персонажей также предопределена семантикой имени. Двойственность, противоречивость почти любого персонажа закодирована в имени:

²²⁹ «...Понятие маски исконно связано с авторефлексивностью, с попыткой определить собственное „я“ через „не-я“, роль, функцию» (Беляева П. В. Указ. соч. С. 42).

²³⁰ Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. С. 223, 299.

²³¹ Кириллова И. В. А. Куприн – Е. Замятин: «Поединок» – «На куличках» – диалог или полемика? // Творческое наследие Евгения Замятиня: взгляд из сегодня. Кн. Х. Тамбов, 2000. С. 26.

²³² Воронский А. К. Евгений Замятин // Воронский А. К. Литературно-критические статьи. М.: Советский писатель, 1963. С. 91.

²³³ Знаменательно читательское «узнавание» лиц, событий и мест, чему автор удивлялся в эссе «Закулисы» (Как мы пишем. М.: Книга, 1989. С. 31–32).

мужественность, храбрость и переменчивость, безвольная созерцательность в «кочевнике» Андрее Ивановиче Половце; русско-немецкое, безудержно-страстное, уязвимое и рациональное, жестокое, «каменное» начала – в Николае Петровиче Шмите; офольклоренный, сниженный вариант имени Маруси как свидетельство искренности, подлинности натуры – и указание на неполное соответствие образцу; двойственная коннотация имени Тихменя («тихий» мечтатель и «правый», «прямой» скептик²³⁴): глава, посвященная ему, так и называется «Два Тихменя». «Рыбья» неразвитость денщика Непротошнова контрастирует с его глубоким состраданием участи Маруси Шмит.

Двоится и художественное пространство: дальневосточные кулички противопоставлены «истинной» России – Тамбову, а пространство реальное («туман») – пространству мечты («голубое»). Эти оппозиционные миры воплощаются в символах: «паутина золотой богородицыной пряжи», «зелено-солнечный остров», солнце, заря – и «слякоть», «мокреть», «мутное озеро», «бредовый аквариум».

Однако, выстроив мир по законам символистской дуальности, автор лишает его главной, завершающей константы – Вечной Женственности. Ее образ витает над героями, но так и не воплощается. Скептик-идеалист Тихмень стесняется «убегов» в иную реальность, понимая утопичность своих надежд: *«Вытиши, Тихмень неизменно мечтает: замок, прекрасная дама в голубом и серебряном платье, а перед нею – рыцарь Тихмень, с опущенным забралом. Рыцарь и забрало – все это удобно потому, что забралом Тихмень может закрыть свой нос и оставить открытыми только губы – словом, стать прекрасным. И вот, при свете факелов совершается таинство любви, течет жизнь так томно, так быстро, и являются златокудрые дети... Впрочем, протрезвившись, Тихмень костил себя олухом и карасем с не меньшим рвением, чем своих ближних, и исполнялся еще большей ненавистью к той субстанции, что играет такие шутки с людьми и что люди легкомысленно венчают индейкой»* [С. 158]. На Марусю как земное воплощение Вечно Женственного уповают два главных героя – А.И. Половец и Н.П. Шмит. Для первого она – символ жертвенной, всеискучающей любви, для второго – непорочной чистоты и преданности. Земная Маруся не оправдывает идеалистических ожиданий героев: в мире, где нет Бога, паутинка не спасает – победить сознанием этот мир нельзя. Духовная и телесная сущность Женственного разделена на Деву Марию и Мать-сыру-землю, Марусю и капитаншу Нечесу. Несостоятельность имитации символистских устремлений героев корректируется автором введением мифологемы деторождения. Бездетность «культурных», стремящихся выделиться из мифологического лона героев, усилия Тихменя по установлению своего отцовства, приведшие его на колокольню («в небо»), тематизация оппозиции Маруся – капитанша Нечеса свидетельствуют об авторской саморефлексии по поводу культурного и природного в человеке. Не является ли преображение личности в «человечьи кусочки» в «бредовом аквариуме» жизни законом мироздания, когда плодоносящая почва поглощает неукорененную в ней культуру?

Фабула выстраивает миф о современной России и русском национальном характере (развенчивает символистский миф). Субъектная организация свидетельствует о том, что акцент (в отличие от «Уездного») смешается на индивидуальное сознание. Система повествовательных масок дает целый спектр «индивидуальных языков» и поведенческих вариантов.

Как и в первой повести, автор здесь маркирует сказовое слово как коллективное: *«Пу ладно. Пу родила капитания Печеса девятого. Пу, крестины, как будто что ж тут такого? А вот у господ офицеров – только и разговору, что об этом. Со скуки это, что ли, от пустоты, от безделья? »* [С. 141]. Стилизованное под устную речь слово рассказчика, «язык данного круга», «общее мнение», «ходячая точка зрения и оценка» (в терми-

²³⁴ Цыганенко Г. П. Этимологический словарь русского языка. Киев, 1989. С. 427.

нологии М. М. Бахтина), обнаруживает игровую природу, «многомасочность». Кругозор такого нарратора, в зависимости от ситуации, то сужается, то расширяется, меняется фразеология и идеологическая оценка, нарушая ожидания читателя и обнажая разную степень авторского присутствия в тексте. Рассказчик может выполнять изобразительную функцию, используя фольклорные средства: «*Бывают в лесу поляны – порубки: остались никчемущие три дерева, и от них только хуже еще, пустее. Так вот и зал генеральский: редкие стулья, как бельмо – на стене полковая группа. И как-то некстати, ни к чему, приткнулась генеральша посередь зала на венском диванчике*» [С. 140]. Но за повествовательной маской вдруг обнаруживается воспринимающее разорванность мира и абсурд происходящего модернистское сознание, для которого жизнь – это «бесконечный круг слов»: «*Качались, мигали в тумане человечьи кусочки: красные лица, носы, остеклевшие глаза. Кто-то запел, потихоньку, хрюпло, завыл, как пес на тоскливое серебро месяца. Подхватили в одном конце стола и в другом, затянули тягуче, подняв головы кверху (...) Часы пробили десять. Заколдовал бессмысленный, как их жизнь, бесконечный круг слов, все выли и выли, поднявши головы. Пригорюнились, вспомнили о чем-то. О чем?*» [С. 157–158].

Однако речь «многоголосого» рассказчика не является в повести доминирующей, она скрепляет персональное повествование, с точки зрения разных субъектов: 1) Половца: «*Что же, так теперь и прокисать Андрею Ивановичу субалтерном в Тамбове каком-то? Ну уж это шалишь: кто-то, а Андрей Иваныч не сдастся. Главное – все с начала начать, все старое – к черту, закатиться куда-нибудь на край света. И тогда любовь – самая настоящая, и какую-то книгу написать и одолеть весь мир...*» [С. 136]; 2) Тихменя: «*Подоконник – страсть какой грязный, все руки измазал Тихмень. Но о сюrtук вытереть жалко. Ну, уж как-нибудь так. Вылезал все большие... ах, конца этому нету: ведь он такой длинный!*» [С. 189]; 3) Шмита: «*Письменным приказом Шмит был наряжен на поездку в город. Шмит удивлен был немало. Оно, положим, что дело идет о приемке новых прицельных станков, но все же не такие дела, бывало, мелкота наряжалась, подпоручики. А тут вдруг его – капитана Шмита. Ну, ладно!*» [С. 163]. Использование персонального повествования традиционно объясняется как возможность объективировать чужую по отношению к автору позицию и связывается с эстетикой реализма. Но в повести Замятине такой повествовательный ход выполняет противоположную задачу: служит монологизации повествования. Право на свое слово получают только близкие автору персонажи (в первую очередь, Половец – в 14 главах из 24, Тихмень – в 5, Шмит и Маруся – в 3), а орнаментализация их «языков» (использование аллитерации, ассонанса, образов-символов, лейтмотивов и проч.), создающие в произведении «лирический накал»,²³⁵ свидетельствует не только о воспроизведении языка «первоисточника» – символистской прозы А. Белого, Ф. Сологуба, А. Ремизова,²³⁶ – но и о самоотождествлении автора с каждым из них. Не случайно трагедийные развязки мужских судеб имеют трагифарсовый характер, театрализуются, как будто автор их «примеривает» на себя: Тихмень падает с колокольни во время бала, устроенного в честь французов, как проваливаются и исчезают куклы в кукольном театре;²³⁷ Шмит перед самоубийством выбирает удобную позу; Андрей Половец пляшет «барыню» на похоронах Шмита. Любимые герои Замятине воплощают и крайности русской души (идеализм, мечтательность, непрактичность, прямолинейность, жестокость, неумение прощать) и некие варианты alter ego автора.

²³⁵ А.К. Воронский писал: «Повесть („На куличках“. – М.Х.) овеяна подлинным и трогательным лиризмом. Лиризм Замятиня особый. Женственный. Он всегда в мелочах, в еле уловимом...» (Воронский А. К. Указ. соч. С. 91). Не потому ли мужские образы Замятиня менее индивидуальны, что варьируют один и тот же образ, являясь автоописанием?

²³⁶ Нельзя не отметить явного влияния Белого в номинации глав: названия во всех трех повестях подчеркнуто многофункциональны, включены в общее ассоциативное поле текста.

²³⁷ Сакович А. Г. Русский настенный лубочный театр XVIII–XIX вв. // Примитив и его место в художественной культуре Нового и новейшего времени. М.: Наука, 1983. С. 58.

Смена повествовательных масок не только движет сюжет, в котором коллизии персонажей разворачиваются в их слове, но и создает параллельный – «авторский» – сюжет. Автор объективирует черты своей личности, свои психоаналитические проблемы в каждом из персонажей (рационализм и жесткость Шмита, умозрительность Тихменя, романтизм Половца, проблемы веры, любви, деторождения и др.), создавая произведение и о себе, о противоречиях собственного бытия и сознания. В финале, в авторском завершающем слове, большой и малый миры (внешний мир «куличек» и внутренний мир главного героя Половца, миф о России и судьба отдельного человека) взаимоотражаются, утверждая неразграниченность личности и мира, материи и сознания, «я» и «мы»: *«И когда нагружившийся Молочко брякнул на гитаре «Барыню» (на поминальном-то обеде) – вдруг замело, завихрило Андрея Иваныча пьяным, пропащим весельем, тем самым последним весельем, каким нынче веселится загнанная на кулички Русь»* [С. 211].

Повести Замятиня 1910-х годов исследователи справедливо называют «уездной трилогией». Межтекстовую художественную целостность создает не только общий объект осмысливания (национальная история и ментальность), но и циклическая структура, исследующая этот объект с разных сторон. В первой повести феномен «уездного», коллективного бытия и сознания осмысливается как мифический мир с мифическим героем – Анфимом Барыбой – в центре. В «На куличках» акцент сделан на личности, противопоставляющей себя массе и стремящейся выделиться из национальной почвы. В третьей повести – «Алатырь» (1914) – миф о России собирается, структурируется из наиболее привлекательных для национального сознания начала XX века мифов: об идеальном народном бытии, спасительности науки, прогресса и социальных изменений, религии или искусства.

«Алатырь» (1914): орнаментальный сказ – способ модернистского миромоделирования

«Алатырь» – наиболее сложное произведение Замятиня 1910-х годов, в котором неомифологические поиски писателя воплотились в полной мере. Повесть насыщена фольклорно-мифологическими, литературными, философскими аллюзиями. Размытость социально-исторической тематики, «десоциологизация» истории (по сравнению с предыдущими повестями, содержащими ярко выраженный социально-критический пафос) сама по себе значима, т. к. актуализирует мифологический сюжет, делает именно его носителем авторской концепции.²³⁸ Нарушение логики социально-исторического развития событий и характеров, да и формальной логики (безграмотный почтмейстер оказывается князем, неразвитый мальчик-телеграфист создает поэтические тексты в символистском духе, плодородие и бесплодие поражают Алатырь «вдруг» и т. д.), убеждает, что автор руководствуется законами сюжетосложения, «разрешающими» логические противоречия, а оформление тривиальной фабулы (поиск жениха) сказочным хронотопом укрепляет мифологическую основу сюжета.

Место действия – замкнутое пространство русской провинции, которое, в отличие от метафорических номинаций предыдущих произведений, получает собственное имя. Название провинциального городка, совпадающее с именем камня, вокруг которого он расположен, – придает пространству «признаки отграниченностии» и конечный, считаемый характер.²³⁹ Авторский миф создается по аналогии с космогоническим мифом: «всем камням

²³⁸ Е.М. Мелетинский писал по поводу романов Т. Манна и Д. Джойса, что «десоциологизация» способствует некоторому, отчасти действительному, отчасти мнимому, сходству мифологического романа XX века с ранними формами романа, в которых еще не успели возникнуть социальные характеры, известную роль играла фантастика, связанная с пережитками подлинно мифологических традиций» (Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Наука, 1967. С. 340).

²³⁹ Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Миф-имя-культура // Труды по знаковым системам. VI. Тарту: ТГУ, 1973. С. 288. Город с именем Алатырь до сих пор существует в Ульяновской области.

мать», бел-горюч камень Алатырь упоминается в стихе «Голубиная книга»²⁴⁰ как мифологический центр мира.²⁴¹ В пространстве Алатыря-камня разворачиваются основные события повести: и любовь Кости к Глафире, и свидание Варвары с князем, и побег протопопа от дьявола – все нити ведут к сакральному центру.

Фантасмагоричность современного национального бытия «требует» «языка сказки», на структуру и семантику которой проецируется основной конфликт («бесплодие» – «потеря»), сюжет, повествование и хронотоп (замкнутость пространства и цикличность времени, размеченного народно-христианскими праздниками). Субъект повествования – сказитель, имитирующий сказочного рассказчика. Его слово канонизировано фольклорной традицией, поэтому только условно может быть названо сказом; изустность и спонтанность утрачивается, что позволяет определить такую повествовательную манеру как фольклорную стилизацию: «*Па том самом месте, где раньше грибы несчетно сидели кругом алатауры-камня, – тут нынче город осел. И у жителей тех, видимо, дело – от грибов принесено, пошло плодородие прямо буйное. Крестили ребят оптом, дюжинами. Проезжая осталась только одна улица: вышел указ – по прочим не ездить, не подавить бы младенцев, в изобилии ползающих по травке*» [С. 255].

В «Алатаура» фабула закодирована в названии текста и топоса: 1) «бесплодие» в Алатауре – следствие «переворота», «новых порядков или беспорядков»²⁴² разрушения традиции; 2) Алатырь (алтарь) вводит мотив поиска новой веры, исцеления,²⁴³ в русском фольклоре неизменно связанного с образом Богородицы. С помощью новой веры алатауры надеются устраниТЬ «недостачу» – преодолеть разлад с естественно-природными законами прошлого.

Сюжет повести проверяет основные спасительные идеи времени, персонифицированные в главных героях, чем мотивируется в «Алатауре» использование персонального повествования: носитель идеи становится субъектом речи. Каждая маска движет свой мотив, встраиваясь в общий сюжет со сказочным нарратором.

Мифологическими персонификациями «матери сырой земли» Алатаура выступают в повести женские образы – невесты, ждущие женихов для устранения «неплодия». Глафира, ее сниженный, темный двойник Варвара, воплощают материально-телесную мир, что поддерживается сближением женских образов с животными: Глафира – кошка, Варвара – собака. Культурная, интеллектуальная состоятельность героини («на рояле Глафира может: Касту Диву, Дунайские волны» [С. 255], она самая способная ученица эсперанто, учительница Кости) не сдерживает ее «телесные» устремления (найти жениха) и жизненное предназначение (родить). Повествование с точки зрения Глафиры (гл. 2) позволяет понять несоответствие ее сущности восприятию ее Костей и князем Вад-больским как воплощения Вечно Женственного (это выразилось в письме Варвары князю в 8 главе). Трагикомическое изображение женских образов вскрывает противоречивое отношение к ним автора: образы жен-

²⁴⁰ Голубиная книга. Русские народные духовные стихи XI–XIX веков М.: Московский рабочий, 1991. С. 39.

²⁴¹ «Стих относится к числу космогонических и дает одно из самых ярких представлений о древних народных воззрениях на устройство мира. Название трактуется двояко: как книга „глубинная“, т. е. мудрая, глубокая по содержанию; и как книга, полученная от Святого духа, символом которого в христианстве служит голубь. Сама Голубиная книга – символ Священного Писания» (Оксенов А.В. Народная поэзия. Былина, песни, сказки, пословицы, духовные стихи. Повести. С очерками главнейших отделов русской народной поэзии, объяснительным словарем и образцами напевов народных песен. СПб., 1908. С. 304).

²⁴² Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1. А-З. М.: Гос. изд-во иностр. и национальных словарей, 1955. С. 9–10 («Алатаурь», «Алабор»).

²⁴³ Ср.: «Белый латырь-камень всем камням мати. // На белом латыре на камени // Беседовал да опочив держал // Сам Иисус Христос, Царь небесный, // С двунадесяти со апостолам, // С двунадесяти со учителям; // Утвердил он веру на камени, // Распуштал он нигу Голубиную // По всей земле, по вселенныя, – // Потому латырь-камень всем камням мати» (Голубиная книга. С. 39).

щин пародируют символистский идеал, но вызывают сострадание к нереализованности их природного предназначения (материнства). Они безрассудны в стремлении слиться с кем-либо, несамостоятельны и подвластны ложным идеям (Глафира и Варвара учат эсперанто, Потифорна продает алатырцам калачи из голубиного помета в благодарность исправнику за устройство сына на службу). Слово Глафиры, «подсвеченное» авторским состраданием и иронией одновременно, балансирует между мукой неосуществленности и слашавой сентиментальностью: *«Поутру на Покров нашлась кошка Милка исправницкая. Теперь лежала белая Милка в Глафириной комнатушке на антресолях, лежала – и молоком кормила своих четырех младенцев. Мурлыкала, жмурилась, вся извивалась белая Милка, сладко терзаемая четверкой розовых ртов. Так это пронзило Глафиру, так затомилась, вся не целованная, так запросила грудь касаний нежного рта, что хоть на стену лезь»* [С.259].

Вера в научный прогресс, изменение жизни с помощью научных изобретений воплощена в образе местного исправника Ивана Макаровича (Макар – «блаженный», «счастливый»), который изобретает во благо человечества. Абсурдность, непредсказуемая бессвязность деяний исправника явлена «изнутри», в его слове: *«Уж если по правде – так только в кабинете у Ивана Макарыча и была настоящая жизнь. Пезабвенные часы тут проводил Иван Макарыч, здесь возникали все великие и многочисленные его изобретения: состав для полнейшей замены дров в безлесных местах; тайна приготовлять не уступающий настоящему искусственный мрамор особливый способ домашним путем производить отменные стекла для зрительных труб. И, наконец, это многообещающее открытие последних дней: секрет печь хлебы не на дрожжах, как все, а на помете голубином, отчего хлебы будут вкуснейшие и дешевые гораздо»* [С. 198, 200]. Если в символистской традиции (Ремизов, Белый) «обман науки» связывается с западным влиянием, то у Замятинна искусственная идея князя обретается в толще алатырской жизни. Голубиный образ Духа Святого низводится до голубиного помета, а естественные, природные проявления жизни подменяются искусственными аналогами (будь то «великие открытия» исправника или искусственный язык князя). Посрамлению исправника (27 декабря, на третий день святок, в день св. Стефана – в праздник дураков) предписан его рецепт непромокаемого сукна: *«Для сего надо в первую очередь изрубить возможно мелко потребное количество высшего английского сукна. Засим холстину намазать клейким составом, который содержит: во-первых, двенадцать долей именуемого в просторечии сапожного вару...»* [С. 284]. «Текст в тексте», профанирующий сказочную мудрость «супа из топора», предвосхищает смеховое разоблачение спасителя от науки.

В комедийном ключе выдержан финал и другой сюжетной линии, проверяющей состоятельность традиционных христианских ценностей – местного протопопа. Роль отца Петра как хранителя сакрального места поддержана именем: «Ты еси Петръ, и на сем камени созижду церковь мою, и врата адова не одолеют ей» (Матф. XVI, 18). Однако дочь протопопа Варвара – ведьма,²⁴⁴ сам он, «мохнатенький», «темный», бежит от своей службы к рюмке баклановки, к общению с коземордым: *«Пестъ числа у него в соборе говельщиков было. Кликали колокола целый день, шел тучей народ. С любострастием вспоминали все мелочи куриных грехов: медленный, мешкотный шепот в уши лез без конца. Уходил протопоп из собора – будто медом обмазан и вывалин весь в пуху: мешает, пристало по всему телу. Одно только спасенье было: придя домой – выпить рюмку баклановки. Перво-наперво после той рюмки – пойдет тончайший туманец в глазах, и все денное, налипшее, гинет. Тихо – не спугнуть бы, пригнувшись, сидит отец Петр. А пропадет глаза – и уж ясно видит, настоящее, яснее в*

²⁴⁴ Варвара-собачея, кусающая своего отца – прозрачная аллюзия не только на принцип метаморфозы Гоголя (*Попова И. М. Гоголевское слово как выражение авторской позиции в повести Е. И. Замятинна «Алатыры» // Творческое наследие Евгения Замятинна: взгляд из сегодня. Кн. IV. Тамбов, 1997*), но и на мотив метемпсихоза у Ф. Сологуба, закодированный в имени герoinи.

сто крат, чем днем. Тотчас за окном – веселая козья морда киваєт...» [С. 270–271]. «Демонологические» интересы отца Петра (автора сочинения «О житии и пропитании дияволов», любящего поговорить «отвлеченно» с читателем своей книги дворянином Иваном Павловичем о болотной нечисти) профанируют его духовную роль в Алатыре, а его слово, изображающее выход в «иную реальность», но только после принятия горячительного, сближает его «бесовское» существование дьявольскими проектами князя,²⁴⁵ который на протопопа и возлагает свои надежды: «*Последняя у князя надежда была – на о. Петра: отец Петр способен – от мира сего вознестись к возвышенному*» [С. 273].

Если исправник и протопоп – алатырцы, их действия укоренены в национальной почве, то мессианская идея объединения человеческого «стада» единым языком эсперанто заезжего князя Вадбольского привнесена в Алатырь извне. Фамилия князя²⁴⁶ и род его занятий – почтмейстер – программируют его образ как распространителя дьявольской идеи. Он говорит алатырцам: «*В стаде разве по-разному блеют? А мы – кто по-каковскому, всяк по-своему. Отсюда и война, и всякая такая дрянь, а ежели бы как стадо. на одном на великом языке эсперанте весь мир – то настала бы жизнь прекрасная и всеобщая любовь. До последнего окончания мира...*» [С. 274]. Эсперанто в сознании современников Замятиня – не просто аналитический язык, а способ нивелировки культуры.²⁴⁷ Идея князя – идея построения земного рая – ведет к стадной, животной жизни: «*Господа! По евангелию... – у князя дрогнул голос, – несть ни эллин, ни иудей, ни кто там. Все – одно стадо*» [С. 274]. Отсылкой к ремизовским образам (стада, коровьего колокольчика – в «Крестовых сестрах») становится и сон Кости Едышкина, попавшего под влияние идей князя: «*Почью Костя – и спал и не спал. Глаза закроет – и сейчас же ему видится: будто он над епархией летает, а епархия – зелененькая и так, невеличка, вроде, сказать бы, выгона. И машут ему платочками снизу.*» [С. 278].

Местный поэт Костя Едышкин, посвящающий князю восторженные графоманские стихи, – пародийный двойник князя: они оба транслируют в мир идеи преображения действительности (символически связаны работой на почте); оба тянутся к Глафири.²⁴⁸ Сюжетом князя и Кости проблематизируется еще один смысл слова «алатырь»: «бестолковый, косноязычный, немой».²⁴⁹ Жители уездного города поражены немотой; бесплодие в Алатыре – это утрата животворящего слова: «*Исправник – сидел рядом с князем, погибал: надо было ему с князем разговор начать – и хоть бы одно проклятое навернулось слово!*» [С. 266].²⁵⁰ Эсперанто князя и поэзия Кости – различные варианты поиска исцеляющего Слова. Безграмотные тексты Кости Едышкина – прошение о приеме на работу, стихотворения, посвященные князю и Глафири, «символистское» сочинение в десяти главах «Внутренний женский догмат божества» («о служении женщинам; о любви вне пределов, вне чисел земных; о восьмом вселенском соборе, где возглашен будет символ новой веры: ведь бог-то, оказывается, – женского рода.») – выявляют вторичность его «религии» обожествления женственного, обнару-

²⁴⁵ В романе «Мы» победившее «государство эсперанто» примет христианскую символику.

²⁴⁶ «Вадбольский»: 1) имеет русскую этимологию – обр. от с. Вадбала, неподалеку от г. Белозерска, Вологодской области (Федосюк Ю. Русские фамилии. М.: Детская литература, 1981. С. 44); 2) «звук имени» воспроизводит принцип образования некоторых русских фамилий по названию мест, находящихся во владении князя: «В-ад-больский» – «князь из ада».

²⁴⁷ Г. П. Федотов так писал об этом: «высочайший смысл культуры – богопознание и гимн Богу, раздвигающий храмовую молитву до пределов Космоса. Известное явление – непереводимость самых глубоких и тонких оттенков языка, так же, как и недоступность (или малая доступность) чуждых форм искусства – указывает на исключительность национальных призваний. Они непереводимы, как языки, и страшно, духовно мертвенно их смешение – во всяком эсперанто» (Федотов Г. П. Национальное и вселенское // О России и русской философской культуре: Сб. статей. М.: Наука, 1990. С. 480).

²⁴⁸ Слово Esperanto (псевдоним варшавского врача Л. Заменгофа, создавшего искусственный язык в 1887 году) означает «надеющийся» (БСЭ. М.: Советская энциклопедия, 1978. С. 251).

²⁴⁹ Даль В. Толковый словарь... Т. 1. С. 10.

²⁵⁰ На важность мотива слова в повести, но безотносительно к семантике алатыря-камня, впервые указала Н. Н. Комлик (Комлик П. П. Русская провинция и русский человек в прозе Е. И. Замятиня. С. 18).

живают связь его искусства с устремлениями князя: «*Глафира – супруга моей жизни, это уж нерушимо. А после неё первый человек – господин почтмейстер, в связи его международного языка. Ежели стихи пропечатать на международном языке, так это уж будут знать во всем мире...*» [С. 275]. В главе 7, имеющей название «В серебряные леса», стилистическому канону символистского текста следует слово князя Вадбольского; утопия мистериального преображения мира смыкается с утопией социальной переделки: «*Длинным вьюжным вечером смотрел князь в узорно-морозные окна, потихоньку бродил меж серебряных деревьев – и все возвращался к одному: к несказанному, к мелькнувшему. Ее – никогда не называл князь: Глафира (...), а всегда говорил: она. Неприметно и плавно, как цветы расцветают, она медленно зрела из исправниковой Глафиры – и вот в декабре она уже стала жить самолично, сама по себе. По-прежнему все записи от нее написаны были на эсперанто: получи теперь князь от нее хоть слово по-русски – он счел бы это противоестественным, был бы даже оскорблен. Помалу связал ее князь с великим языком воедино. Всякое эсперантское слово – теперь вдвойне сладко князю: это – ее слова. В ее синих, глубочайших глазах – пленен весь мир. И равно – всем миром владеет язык эсперанто.* » [С. 281–282].

Однако между «косноязычием» Кости и князя такая же разница, как между идеей в искусстве и ее воплощением в жизни. Отношение нарратора к слову персонажей в границах одной «двуакцентной» фразы (М. М. Бахтин) различно. Слово Кости (как и о. Петра, исправника) «подсвечен» ироничным отношением повествователя («*Костя дошел до восьмой главы, самой лучшей и самой возвышенной: о Восьмом вселенском соборе. Голосом выше забрал, вдохновился, стал излагать проект всеобщей религиозно-супружеской жизни*» [С. 279]). Хаотичные, деструктивные элементы в повествовании от имени почтмейстера – «князя мира» – обнажают разрушительную природу его упований на переделку мира и человека: «... *Князь глазами набрел наконец на исправников серебряный погон – пальцем ткнул радостно:*

- *А-а у меня вот тоже.*
- *Ага, да-да-да, так, так, – закивал, засиял исправник.*
- ...*у брата, то есть. Брат в Москве приставом, четыре тыщи в год, без доходов*

[С. 266].

Косноязычие и безграмотность князя на фоне его притязаний на изменение мира сообщают ему черты самозванца: «*Князь писал письмо в город Сапожок. В правом углу на бумаге была вытеснена коронка. «Милая Лена. У меня от подъемных еще осталось 21 ру. Не надо ли тебе? Потому что здесь – жизнь очень простая, яйца лутише – 18 копеек, я скучаю и мне денег не надо. Кланяйся Васи, я сердца не него не имею, лишь бы ты была счастлива»*» [С. 209]. Аллюзия на героев Чернышевского лишний раз подчеркивает утопическую, а не просветительскую природу деяний князя.

Прозреть истинную сущность «князя мира», распространителя мертвого языка, дано незадачливому поэту. Поэт Костя во сне видит последствия устремлений князя: «*Присыпался все один и тот же, несуразный и будто ничего не значащий сон: забыл будто Костя, как его зовут, забыл – и весь сказ, и весь страшный сон тут*» [С. 284].²⁵¹ Пародирование символистского мистериального жизнетворчества не разрушает у Замятине статуса искусства как хранителя сакрального Слова. Костя изгоняется «немым» Алатырем, но блаженный Ипат «награждает» его пятаком; пятак затоптан толпой, однако Костя отмечен свыше. В finale «синкетичный» сказитель объемлет голоса персонажей, утверждая позицию мифа: «*Костю вели в острог – окружили толпой: не вырвался бы, убивец проклятый. Ну и народ же пошел. а еще чиновник! Па князя нашего покусился, а? Алатырь проснулся, галдел, махал руками.*

²⁵¹ Повышенное внимание Замятине к имени героев на протяжении всего творчества свидетельствует не только о наличии мифологического мирообраза, но и близости к философам и писателям неотрадиционалистской (В. И. Тюпа) ориентации. Сон Кости сбудется в безымянности героев романа «Мы».

Поднимались на цыпочки – на убивца поглядеть (...) Костя покорно взял пятак, улыбнулся покорно. По тут же и разжал руку. И пропал Ипатов пятак: затоптали» [С.288].

В повести «Алатырь» повествовательная стратегия предыдущих повестей обретает логическую стройность. Орнаментальный сказ со сменой повествовательных масок нарратора и героев обеспечивает разворачивание мифологического сюжета: имя (метафорическая сущность персонажа) – слово (повествовательная маска нарратора и героя) – мотив – сюжет. Уровень «презентации наррации» (В. Шмид) обеспечивается повествовательными масками, в которых закодированы мотивы новой веры (в науку, искусство, религию, социальную идею, материество как способ природного существования).

Сказки Замятин: парадокс в повествовании

В сказках Е. И. Замятиня, на первый взгляд, используется классический сказ, слово рассказчика или «сказителя», близкого героям, вещающего народную мудрость и здравый смысл. Такой рассказчик из народной среды сигнализирует об использовании автором «чужого» голоса, однако автор только имитирует «характерность» своего повествователя.²⁵² Постепенно «обман» обнаруживается: характерные языковые средства вступают в конфликт с кругозором нарратора, не совпадающим с сознанием демократического рассказчика из народной среды. Рассказчик оказывается не тем, за кого себя выдает. Он лишь играет роль, а его ирония, переходящая в сарказм, глубина оценок и всеведение явно выходят за рамки этой нарративной роли: «*Пашел Сеньку Мизюмин в своем скробыхале (.) и на стену посадил: ползи. По Сенька даже и ползти не может, прямо очумел: до чего нестерпимо велик бог, до чего милосерд, до чего могущественен. А бог, почтальон Мизюмин, хлюпал и подолом розовой рубашки утирал нос*»²⁵³ [С. 8]. Рассказчик формально близок к герою, функционально же – к автору; это не единый субъект речи, а различные авторские маски. В сказках 1915-16 годов «Бог», «Дьячек», «Петр Петрович», «Ангел Дормидон» рассказчик, имитирующий речь героев, позволяет изобразить изнутри ограниченность человеческого сознания, необоснованность претензии на истину. Однако внутренняя точка зрения меняется на внешнюю в границах одного предложения (*«А бог, почтальон Мизюмин. »*); носитель этой внешней точки зрения – ироничный нарратор, близкий автору. Комический эффект возникает в момент смены кругозоров нарраторов. Сюжетный пунт (обман ожидания читателя) подготовлен сменой повествовательных масок, ироничной повторяющейся характеристикой рассказчика: «*Умнее Петра Петровича в целом свете нету: и все думает, и все думает, сопли распустит – и думает (...); на одну ногу станет – и думает*» [С. 21].

Если в дореволюционных сказках и повестях возникает смена нарративных авторских масок как следствие неоднозначной оценки изображаемого, то в «аллегорических» «Большим детям сказках» (1917–1920) парадоксальную ситуацию создает контраст повествования и сюжета. В сказках «Иваны», «Хряпало», «Халдей», «Четверг», «Херувимы», «Бяка и кака», «Церковь божия» рассказчик близок бесстрастному сказителю фольклорной сказки. Внешняя по отношению к изображаемому миру позиция сказочного повествователя не мешает истории «самораскрыться». Автор использует остраняющие возможности сказа. Субъектно

²⁵² Н.Р. Скалон, отмечая близость замятинского нарратора образу простонародного рассказчика, «сказывающего» свои лукавые истории» с целью реабилитации народного здравого смысла, все же уточняет: «Автор – скептик. Но скептицизм его – особого рода. Он сочетает в себе скепсис просвещенного человека, владеющего языком современной науки и философии (хотя „прямо“ это знание и не проявляет), и чисто народную хитречу, трезвую и лукавую недоверчивость ко всякого рода быстрым и скорым решениям житейских проблем» (Скалон П. Р. Будущее стало настоящим (Роман Е. Замятин «Мы» в литературно-философском контексте): Учеб. пос. Тюмень: ИПЦ «Экспресс», 2004. С. 21).

²⁵³ Сказки Е. И. Замятиня с указанием страниц в скобках цитируются по: Замятин Е. И. Собр. соч.: В 5 т. Т. 2. М.: Русская книга, 2003.

не выражая свою позицию, автор открывает парадоксальность не в сознании субъекта, а в самой действительности, где реализуются утопические проекты. Парадоксально их бесстрастное, домашнее изложение: о страшном говорится обыденным языком: «*Развел Иван костер под кустом, осенил себя крестным знамением – и стал купцу лучинкою пятки поджаривать*» («Церковь божия», с. 25); «...Зарубил меньшенького большенъкий (брат. – М. Х.) топором – и под лавку. Вытопил печку, разговелся большенъкий чем Бог послал, под святыми сел – доволен» («Четверг», с. 30); «*Па острове на Буяне – речка. Па этом берегу – наши, краснокожие, а на том – ихние живут, арапы. Нынче утром арапа ихнего в речке поймали. Ну так хороши, так хороши: весь – филейный. Супу наварили, отбивных на жарили – да с лучком, с горчицей, с молосольным нежсинским. Напитались: послал Господь!*» («Арапы», с. 20).

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочтите эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.