



Учебное издание

ПОПОВА Ирина Михайловна

**ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЗНАКИ И
КОДЫ В ПРОЗЕ Е.И. ЗАМЯТИНА:
ФУНКЦИИ, СЕМАНТИКА,
СПОСОБЫ ВОПЛОЩЕНИЯ**

Курс лекций

Редактор Т. М. Федченко
Компьютерное макетирование М. А. Филатовой

Подписано в печать 4.12.03
Формат 60 × 84 / 16. Бумага офсетная. Печать офсетная.
Гарнитура Times New Roman. Объем: 8,60 усл. печ. л.; 7,45 уч.-изд. л.
Тираж 100 экз. С. 816

Издательско-полиграфический центр
Тамбовского государственного технического университета,
392000, Тамбов, Советская, 106, к. 14
Министерство образования Российской Федерации
Тамбовский государственный технический университет

И.М. ПОПОВА

**ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЗНАКИ И
КОДЫ В ПРОЗЕ Е.И. ЗАМЯТИНА: ФУНКЦИИ, СЕМАНТИКА,
СПОСОБЫ ВОПЛОЩЕНИЯ**

Курс лекций

Тамбов
Издательство ТГТУ
2003

ББК Ш4я73-2
П58

Рецензенты:

Доктор филологических наук, зав. кафедрой журналистики
ТГУ им. Г.Р. Державина
Ю.Э. Михеев

Доктор филологических наук, зав. кафедрой иностранных языков ТГТУ
М.Н. Макеева

Попова И.М.

П58 Литературные знаки и коды в прозе Е.И. Замятина: функции, семантика, способы воплощения: Курс лекций. Тамбов: Изд-во Тамбовского государственного технического университета, 2003. 148 с.
ISBN 5-8265-0232-0

Анализируется актуальная проблема литературы XX столетия: функциональность культурного (литературного) компонента прозы выдающегося русского писателя Евгения Ивановича Замятина, которая рассматривается на материале интертекстовых связей с творчеством классиков: Н.С. Гоголя, М.Е. Салтыкова-Щедрина, Ф.М. Достоевского и А.П. Чехова. Проводится многоаспектное системное исследование литературного пласта творчества Е.И. Замятина как важнейшей составляющей его художественного мира.

Издание адресовано студентам старших курсов бакалавриата «Филология» и других гуманитарных специальностей, аспирантам специальности 10.01.01 – русская литература, учителям-словесникам, всем, кто интересуется проблемами современного литературоведения.

ББК Ш4я73-2

ISBN 5-8265-0232-0

© Попова И.М., 2003
© Тамбовский государственный
технический университет
(ТГТУ), 2003

Оглавление

Введение	4
Лекция I Интертекстуальность как теоретическая проблема современного литературоведения	6
Лекция II Функции «феноменальных прецеден- тов» в повестях Е.И. Замятина 1910 – 20-х годов	22
Лекция III Семантика «мозаики цитаций» произ- ведений М.Е. Салтыкова-Щедрина в сатирической прозе Е.И. Замятина	43
Лекция IV Формы воплощения художественных идей Достоевского у Е.И. Замятина	73
Лекция V Чеховский «текст» и способы его пере- кодирования в новеллах и рассказах-анекдотах Е.И. Замятина	105
Заключение	135
Вопросы для самостоятельного осмысления	140
Литературные источники	142

ВВЕДЕНИЕ

Проза Евгения Ивановича Замятина представляет собой яркое явление, имеющее в истории русской литературы XX века глубокий литературно-художественный и философский контекст. В рассказах, повестях и романах писателя четко прослеживаются широкие эстетические контакты с творчеством таких фигур русского реалистического искусства, как Н.В. Гоголь, М.Е. Салтыков-Щедрин, Ф.М. Достоевский, А.П. Чехов, Н.С. Лесков. Эти пересечения не всегда определяются близостью мировидческих пози-

ций и творческих установок автора романа «Мы», хотя Е.И. Замятина, как правило, вдохновляли художественные тексты тех предшественников, которые имели сатирический гений и обладали необычайно глубокими мыслительными способностями или разработали глубокие оригинальные философско-художественные системы. Возможно, тяготение к прозе писателей-классиков было связано с тем, что сам Е.И. Замятин совмещал в себе мощный интеллект с необычным сатирическим художественным даром.

Е.И. Замятин был одним из первых писателей в русской литературе XX века, в ряду А. Ремизова, Г. Иванова, А. Белого, А. Блока и многих других, кто сделал равноценными источниками творчества и окружающую действительность, и обширный материал культуры (в первую очередь предшествующей художественной литературы). На основе своего жизненного опыта писатель ясно осознал необходимость постоянного обращения к обогащающему духовность человека культурному наследию с целью обретения душевного равновесия, защиты от «энтропийности» и хаотичности бытия, а также выражения авторского сознания, путем погружения читателей в гармонический мир вечных истин, противостоящих всему несовершенному и единовременному.

Нацеленность на использование интертекста классики как материала для воплощения адекватных или полярных художественных идей связана у писателя с желанием повысить эстетическую продуктивность текста, способного вместить в себя при этом новые глубинные смыслы. Литературные цитаты, аллюзии, знаки, образы применяются Е.И. Замятиным и в качестве средства создания других образов. Синтезирование литературных кодов является одновременно и способом увеличения изобразительно-выразительного и семантического потенциала художественных произведений в целом.

Выявление и анализ литературного компонента в творчестве Е.И. Замятина позволяют глубже и яснее понять специфику его оригинальной прозы в контексте развития русской литературы первой трети XX века в целом.

Лекционный курс состоит из пяти разделов. В первом дается теоретическое обоснование проблемы «чужого слова», значимости этого феномена прецедентности для писателей и реалистического, и модернистского направлений. Четыре следующих раздела посвящены выявлению различных способов воплощения, семантики и функциональности интертекста Н.В. Гоголя, М.Е. Салтыкова-Щедрина, Ф.М. Достоевского и А.П. Чехова в прозе Е.И. Замятина.

Завершается спецкурс перечнем вопросов для самостоятельного углубленного изучения и списком рекомендуемой литературы.

ЛЕКЦИЯ I

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ СОВРЕМЕННОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ КАК ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

В современной науке о литературе для обозначения «открытости текста» одновременно употребляются несколько терминов: «феномен прецедентности», «чужое слово», «интертекстуальность», «сверхтекстовые связи», «межтекстовая коммуникация» и т.д. Следует отметить, что термин «интертекстуаль-

ность» давно перестал интерпретироваться только как «постмодернистский»¹, обозначая «реакцию текста на другой текст», термин «интертекстуальность» значительно отличается от понятия «традиция».

Традиция предполагает творческое развитие избранного опыта предшествующей и современной литературы. Она включает в себя не столько формальную близость индивидуальных манер, общность средств и приемов художественной выразительности, сколько родство пафоса, логики и характера творческого поиска, схожесть интерпретаций проблемы, единство принципов познания мира. Осуществляя связь времен, традиция знаменует избирательное и инициативно-созидательное овладение наследием предшествующих поколений для решения современных художественных задач, и потому ей закономерно сопутствует обновление литературы, т.е. новаторство.

Интертекстуальность и все перечисленные синонимические термины подразумевают не простое подражание или копирование, но «творческий диалог», не повторение, но развитие, смыкаясь по этим параметрам с понятием «традиции» и бахтинским термином «чужое слово», «диалогизация текста». Отличие заключается в том, что «интертекст» – это игровое отношение к чужому тексту, изменение его первоначального смысла для осуществления или построения новых образцов смыслов, интерпретаций. Это и отталкивание, и приближение одновременно.

«Мы называем интертекстуальностью эту текстуальную интеракцию, которая происходит внутри отдельного текста. Для познающего субъекта интертекстуальность – это понятие, которое будет признаком того способа, каким текст прочитывает историю литературы и вписывается в нее», – писала Ю. Кристева. [Кристева, 1967]. Ее интересует та же проблема, что и М.М. Бахтина – взаимодействие «своего» и «чужого» слова, художественного воплощения «чужого как своего». Интертекстуальность – это использование поэтики того или иного произведения в структуре другого произведения, присутствующее в открытом или завуалированном виде и проявляющееся как перекодировка поэтики чужого произведения в собственных художественных целях. Методология интертекста, понимаемого как «цепочка цитирующих друг друга текстов» показывает, что художественная литература связана многими интертекстуальными параллелями с предшествующей литературой и культурой в целом [Замятин, 1988].

Основы понятийной базы интертекстуальности были заложены еще в 1920-е годы в трудах В.В. Виноградова, Ю.Н. Тынянова, В.М. Жирмунского, Б.М. Эйхенбаума, М.М. Бахтина и других ученых.

В.В. Виноградов выделял многие формы и функции интертекста: это может быть и «примерной схемой художественного построения»; и «особым миром литературной действительности», который ждет своего продолжения; и «коллекцией символов, копии с которых свободно приобретаются...»; и «своеобразными литературными лексемами», которые как бы ищут новых художественных контактов, чтобы стать новыми «символами». Тут – аналогия, иногда не полная, с хождением «цитат» (без пометок на них) по разным произведениям (вспомнить можно хотя бы Лермонтова) или с «нарушенным» применением художественных единств в структурах иного типа (сравним, хотя бы у Влад. Соловьева перенос стихотворений из лирики в шутливые пьесы, где вся их семантика ломается). Вместе с тем раскрытие этих утаенных «цитат» помогает уяснить семантическую многоплановость художественной композиции». [Виноградов, 1976: 66].

¹ См. Литературная энциклопедия терминов и понятий, 2001; Аверинцев, 1994; Бобринская, 1994; Вайль, Генис, 1996; Голубков, 1995; Зайцева, 1995; Кормилов, 1995; Кричевская, 1996; Лейдерман, 2001; Руднев, 2001; Саморукова, 2002 и др.

Ученый полагал, что «литературно-художественное произведение как целостный эстетический объект» должен исследоваться с двух позиций: «функционально-имманентной и ретроспективно-проекционной», которые неразрывны и дают возможность осознать «построение художественного произведения на фоне хронологически смежных, однородных литературных структур как осуществление нового синтеза данных в них форм и, следовательно, их преобразования; или как акт разрушения господствовавших стилей посредством возрождения и обновления форм угасших». [Виноградов, 1976: 66].

М.М. Бахтин отмечал сложную опосредованность выражения авторской позиции с помощью реминисценций, заключенную в них игровую основу, утрированность, ориентацию на литературную интертекстуальность, включающую полемичность и пародийность, сложную переработку и оригинальный синтез.

По М.М. Бахтину, «два текста, отдаленные друг от друга и во времени и в пространстве, при смысловом сопоставлении обнаруживают диалогические отношения, если между ними есть какая-либо смысловая конвергенция (частичная общность темы, точки зрения, реакция на какое-либо произведение)». [Зотов, 1995].

В своей последней работе «К методологии литературоведения» М.М. Бахтин поставил проблему «контекстов понимания», противопоставив «близкий контекст» понимания и «далекий контекст». [Бахтин, 1976]. Одно и то же произведение одновременно принадлежит двум разным контекстам – своему времени и «мифопоэтической модели мира», что предполагает два подхода к изучению художественного текста – историко-культурный и мифопоэтический.

По М.М. Бахтину, «нет границ диалогическому контексту, он уходит в безграничное прошлое и безграничное будущее». В диалоге рождаются смыслы, которые никогда не остаются стабильными (раз и навсегда завершенными), которые «всегда будут меняться». Ученый подчеркивал, что диалогические отношения, включающие в себя «чужое слово», неправомерно ограничивать полемикой, что, прежде всего, это сфера духовного единения людей, их «согласия», богатого разновидностями и оттенками. [Бахтин, 1976].

Бахтинское понимание текста как единицы диалога автора со всей предшествующей и современной ему культурой, развито в работах Ю.М. Лотмана [Лотман, 1973] о принципиальной многосоставности всякой коммуникации, о ноосфере как объединении текстов в общечеловеческую культуру или семиносферу, где структура текста не столько целостное построение, сколько, по словам Б.М. Гаспарова, «результат динамической интерференции нескольких (обычно двух) структурных принципов – взаимодействия, придающего процессу создания и восприятия текстов открытый и непредсказуемый характер». [Гаспаров, 1994].

В 1970-е годы теория подтекста трансформируется в теорию «интертекстуальности», подразумевающую незамкнутость текста, «проницаемость и открытость текста бесконечному множеству мнемонических наложений». [Гаспаров, 1994: 281].

Дальнейшее осмысление теория интертекстуальности получает в трудах О. Ронена, К. Леви-Стросса, Р. Барта, М. Фуко, У. Эко, М. Волошинова и Б. Гаспарова.

Последний обозначал интертекстуальность как «принципиальную открытость материала, пропитывающего собою текст», которая позволяет наиболее глубоко осознать замысел автора. «Каким бы незначительным, случайным и «внешним» ни казался какой-либо смысловой элемент сам по себе, его взаимодействие с другими элементами в тексте может иметь важные последствия, которые останутся незамеченными, если мы откажемся признать в этом элементе одного из (бесчисленных) «истинных героев», превратятся в знак определенной культурно значимой ситуации», притянут в смысловую фактуру произведения целую парадигму исторических, биографических, литературных, образных ассоциаций. [Гаспаров, 1994: 283].

Именно такой результат: углубление и расширение смысла текста – может и должен служить основанием и критерием, определяющим анализ того или иного элемента интертекстуальности.

Интертекстуальность может сознательно программироваться автором текста, а может иметь неосознанный характер. Обычно в произведении присутствуют одновременно обе разновидности «чужого слова».

Авторы коллективного сборника «Интертекстуальность: формы и функции» немецкие исследователи У. Бройх, М. Пристер и Б. Шульте-Мидделих, исследуя проблему функционального значения интертекста, «стремились противопоставить интертекстуальность как литературный прием, сознательно используемый писателями, постструктуралистскому ее пониманию как фактору своеобразного коллективного бессознательного, определяющему деятельность художника вне зависимости его воли, желания и сознания». [Арнольд, 1995].

Определить, был ли введенный интертекстуальный элемент результатом сознательного авторского намерения или «плодом интуитивного ассоциативного процесса», помогают биографические и историко-культурные материалы, свидетельства современников, публицистические высказывания художников слова.

Естественно, автор не способен предусмотреть и продумать до конца все возможные смысловые наложения тем, мотивов, символов, вызывающих процесс индукции смыслов. В каждое произведение заложено бесконечное множество возможностей выявления новых ассоциативных компонентов, которые создают новые смысловые сплавы.

Е.И. Замятин, например, в прозе обнаруживает исключительно большую долю сознательного интертекстуального конструирования. Но не меньшую часть в его творчестве составляет внутритекстовая «смысловая индукция», намеренно не предусмотренная автором, но обладающая огромной значимостью.

Для литературоведения проблема интертекстуальности – это, прежде всего, проблема взаимодействия автора и с его предшественниками, которая традиционно рассматривалась как проблема литературных типологических и генетических схождений, влияний, взаимодействий и отталкиваний, реминисценций, аллюзий, сюжетных интерпретаций.

Теория литературы провозглашает принцип, «что в анализе текста мы должны быть готовы привлечь всевозможные доступные нам ресурсы извлечения смысла», при этом основной единицей интертекстуальности произведения для литературоведа оказывается *мотив*: подвижный компонент, вплетающийся в ткань текста и существующий только в процессе слияния с другими компонентами. [Гаспаров, 1994: 301].

Поскольку любой текст – это часть «непрерывно движущегося потока человеческого опыта», он включает в себя «эпохальные черты» – идеологические и стилистические, уникальные стечения обстоятельств, при которых он был создан, художественные цели автора (часто множественные, противоречивые, не осознанные самим творцом до конца), автобиографические обстоятельства, жанровые особенности текста, специфику адресата своего произведения и множество реминисценций и ассоциаций с другими произведениями культуры. Последние могут иметь характер ярких аналогий, культурных отсылок, переключек, споров, полемик, ассоциаций явных и смутных, общепринятых и эзотерических, понятийных и образных, относящихся ко всему произведению или к отдельным его элементам.

В настоящее время появляются работы, авторы которых пытаются обобщить теоретические положения в области проблемы интертекстуальности художественного произведения, привести к единому знаменателю терминологию, классифицировать и систематизировать способы и средства реализации «чужого слова» в тексте.

И.В. Арнольд предлагает понимать под интертекстуальностью включение в художественное произведение: 1) целых других текстов с иным субъектом речи; 2) фрагментов чужих текстов в виде

цитат, аллюзий реминисценций. [Арнольд, 1995]. А.К. Жолковский считает основным принципом интертекстуальности принцип «чужое как свое» и включает в это понятие: 1) «биографическую цитацию», то есть намек на факты биографии предшественника, параллели, содержащиеся в образах художественной литературы с ситуациями из жизни великих писателей и деятелей науки и искусства;

2) структурную цитацию, когда перекликаются такие аспекты произведений, как ритм, интонация, рифмовка, «поэзия грамматики». [Жолковский, 1994: 28].

Ученый выделяет четыре аспекта проблемы интертекстуальности художественного произведения: **интертекст, инвариант, интертекстуальность тематики произведения, интертекстуальность поэтики**, подчеркивая, что особенно расцвела интертекстуальность в наш рефлектирующий век, он же – век беспрецедентного преобладания средств коммуникаций, знаков, изображений, кодов, когда соответственно активизировалось и научное осмысление этих явлений.

Эту же мысль выразил М. Бютор: «Не существует индивидуального произведения. Произведение индивида представляет собой своего рода узелок, который образуется внутри культурной ткани и в лоно которой он чувствует себя не просто погруженным, но именно появившимся в нем. Индивид по своему происхождению всего лишь элемент этой культурной ткани». [Бютор, 1996: 220 – 221].

И. Смирнов и А.К. Жолковский подчеркивают необходимость осознания того, что «творческое взаимодействие с традицией никогда не ограничивается переработкой одного источника, а всегда вовлекает в интертекстуальный диалог как минимум два «предтекста». Причем, как правило, «развертыванию» подвергаются не столько конкретные тексты предшественников, сколько «целые схемы мышления, системы приемов, текстуальные навыки, принятые в прежних литературных школах». [Жолковский, 1994: 29].

Жолковский занимает позицию противоположную бахтинской, считая интертекстуальность «подсознательным бунтом» против классиков, который принимает у нового писателя «форму невольного искажения его наследия – творческой очитки», то есть полемики, спора, а не «духовного единения», которое видел в использовании «чужого голоса» М.М. Бахтин.

Лингвистический аспект исследования проблемы интертекстуальности представлен в работах отечественных ученых, среди них И.В. Арнольд, И.В. Гюббенет, З.Я. Тураева, Г.И. Лушникова. В этих работах интертекстуальные связи определяются как «внетекстовые отношения художественного текста, отражающие синтагматические и парадигматические отношения». Под синтагматическими понимаются отношения между элементами любого уровня, входящими в этот текст, а под парадигматическими отношениями – отношения между элементами данного текста и элементами других текстов.

Французский исследователь Ж. Женетт предлагает пятичленную классификацию разных типов взаимодействия текстов: 1) интертекстуальность как «соприсутствие» в одном тексте двух или более текстов (цитата, аллюзия, плагиат, экранизация, инсценировка и т.д.); 2) паратекстуальность как отношение текста к своему заглавию, послесловию, эпиграфу и т.д.; 3) метатекстуальность как комментирующая и часто критическая ссылка на свой предтекст; 4) гипертекстуальность как осмеяние и пародирование одним текстом другого; 5) архитекстуальность, понимаемая как жанровая связь текстов. [Женетт, 1982]. Ученые называют текст, из которого взято «чужое слово» несколькими терминами: прототекст, архитект, пратекст, текст предтеча, прецедентный текст, протослово.

Лингвистическими средствами реализации интертекстуальных связей является **тождество элементов, повторы** на разных языковых и структурных уровнях; **симметричные, варьированные, асимметричные цитаты**.

К *симметричным* лингвостилистическим средствам создания интертекстуальности относятся: прямые цитаты, заглавия, эпиграфы, аллюзии, антономасия, повтор ритмико-синтаксических моделей.

К *варьируемым* лингвостилистическим средствам можно отнести: видоизмененные цитаты, неидентичный повтор, синонимику, дериваты, новые трактовки традиционных образов и сюжетов. *Асимметричными* являются цитаты повторы с противоположным смыслом.

Специфику интертекстуальных связей определяет обычно жанровое своеобразие литературного произведения. В прозе, например, на первое место выступают композиционно-сюжетные, тематические, идейные, содержательные элементы.

Таким образом, термин интертекстуальность шире понятия «традиции» и в «формах проявления себя»: это не только «вливания, заимствования, следование канонам», но и «полемическое иронизирование», асимметричное варьирование сюжетов, образов, идей, «эстетическая игра», «культурные отсылки», стилизация, отталкивание, «очитка» и т.д.

«Чужой» литературный текст, служа точкой отталкивания, прояснения собственных идей, образов, мотивов, может выступать своеобразной формой критического анализа, но не только в форме прямых открытых суждений, а и в опосредованных способах реализации. К таким особым формам выражения позиций писателя-критика можно отнести формирование определенного уровня восприятия читателем того или иного литературного факта предшествующей литературы с помощью интерпретации элемента интертекстуальности.

Виды реализации интертекстуальности

Важнейшим видом чужого слова М.М. Бахтин считал *реминисценции*, которые воссоздают известные читателю «чужие» высказывания, перенося их из иного контекста и наполняя интертекст иными оттенками смысла. Е.И. Замятин называл реминисценции одним из самых эффективных «действенных» приемов неореализма и давал им подробное теоретическое обоснование в своей статье «О языке». [Замятин, 1993].

Если реминисценция обычно определяется как «**бессознательное** заимствование автором чужих образов или ритмико-синтаксических ходов» [КЛЭ, т. 6, с. 254], то Замятин подчеркивал продуманность, **преднамеренность** этого приема: «Автор дает как бы не материализованную в словах мысль, один только дух мысли. Процесс творческий из мира трехплоскостного – переносится в мир высших измерений <...> для того, чтобы навести читателя на пропущенную ассоциацию, часто приходится вспомнить о каком-нибудь предмете или лице, о котором говорилось где-то ранее <...> Этот прием я назвал бы приемом реминисценций». [Замятин, 1993: 36].

По мнению Замятина, это настолько распространенный импрессионистический прием использования «чужого слова», что его «обычно применяют автоматически» и «кроме основной цели – большей яркости и выпуклости, более резкой запечатленности в воображении читателя – приемом реминисценций достигается побочная цель – художественная экономия». [Замятин, 1993: 36].

Второй прием интертекстуальности, особенно актуальный для творчества Е. И. Замятина – *сюжетное варьирование*.

В статье «О сюжете и фабуле» прозаик утверждал: «Сюжет берется писателем «из себя». Жизнь служит для писателя только материалом. Из этих камней, которые писатель берет из жизни, сюжет складывается двумя путями: индуктивным и дедуктивным. Первый – из импульса, реминисцентной ассоциации, второй – из отвлеченной идеи. Второй путь – опасный». [Замятин, 1988].

Сюжетное варьирование Замятин использовал часто. Повесть «Уездное» включает сюжетное варьирование библейского сюжета «О блудном сыне». «Выворачивание сюжета наизнанку» можно обнаружить в романе «Мы» (сюжет «Адам и Ева в момент грехопадения»), в повести «На куличках» библейский сюжет «Распятие Христа» варьируется в «распятии Марии» и т.д.

Сюжетное варьирование дает новую трактовку сюжета, знакомого читателю, на фоне цепи предшествующих культур, тем самым вызывая эффект «прямого эксплицитного диалога (иногда полемического характера) разных авторов» [Лушникова, 1995: 49], обнаруживая полифоническое,

характера) разных авторов» [Лушникова, 1995: 49], обнаруживая полифоническое, неоднозначное, углубленное и обобщенное восприятие художественного текста.

Цитирование – это не только дословное, но и видоизмененное в художественной речи воспроизведение отрывка из какого-либо текста. Цитата применяется для подкрепления излагаемой мысли ссылкой на авторитетное высказывание или как наиболее четкая формулировка мысли или как ценный иллюстративно-фактический материал. Цитата «как бы замещает или концентрирует сложный образ, воплощенный в художественном произведении». [Виноградов, 1980].

«Цитату можно интерпретировать как подведение под художественную модель новой ситуации при сохранении общего смысла исходной модели действительности, которой является произведение, откуда взята цитата». [Лушникова, 1995: 32]. То есть цитата, как правило, видоизмененная, попадая в новый контекст, или углубляет смысл «чужого текста», или изменяет свое семантическое содержание, вступая в конфликт с новым фоном. В последнем случае цитата становится пародирующим элементом.

Иногда цитата выполняет роль замещения целого произведения из контекста предшествующей культуры, создавая «диалог культур», что особенно было характерным для эпохи русской литературы конца XIX – начала XX века.

Интертекстуальность как характерная черта литературы XX века обусловила широчайшее использование цитирования. О варьированной цитации как излюбленном приеме Ф.М. Достоевского, с помощью которого писатель комментирует характеры, вызывающие у читателя определенный круг устойчивых философско-психологических ассоциаций с образами предшествующей литературы, писал Г. М. Фридендер. [Фридендер, 1964]. На «подражание» интертекстуальным приемам Достоевского «модернистами» (Ф. Сологуб, А. Ремизов, А. Белый, Л. Андреев и др.), как на определяющую черту стиля указывал В. Шеншин в монографии «Традиции Ф.М. Достоевского и советский роман 20-х годов». [Шеншин, 1988].

«Варьированное» и неварьированное цитирование имеет различные функции: а) цитаты играют роль авторитетного фольклорного или литературного свидетельства; б) указывают на изменение или, наоборот, «вечную неизменность» образов, сюжетов, символов; в) расширяют семантику текста за счет подключения различных ассоциаций, «культурных отсылок»; г) служат средством характеристики персонажа; д) передают колорит изображаемой эпохи; е) формируют необходимый баланс эстетических отношений между автором произведения и адресатом. Цитаты могут приобретать форму не только прямых и скрытых, но и «пересказанных», а также сборных цитат – аппликаций, но в основе цитирования в художественном произведении всегда лежит усиление эмоционального восприятия прототекста в новом контексте.

Асимметричными являются те средства, которые выполняют противоположные функции соответствия, гармонии. Это контраст, снижение, развенчивание, иронизирование, пародирование, высмеивание – сатирические функции. Их могут выполнять цитаты-сравнения, метафоры, гиперболы, символы. Частные функции обусловлены спецификой каждого конкретного употребления в каждом конкретном произведении.

Динамика повествовательных форм в прозе Е.И. Замятина, отражающая некоторые общие закономерности развития русской прозы в первой четверти XX века, включает как асимметричные, так и симметричные стилистические средства интертекстуальности, а также сказовые формы, стилизации под древнерусские «жития», апокрифы, чудеса; использование гибридных форм повествования с целью более емкой характеристики образов.

Стилизация, то есть сознательное использование особенностей художественного стиля эпохи, школы, автора, играет большую роль в литературе «русского ренессанса». Она является одним из многочисленных путей, по которому осуществляется преемственность литературного процесса через интертекстуальность. Использование «чужого» стиля с различными целями и в различных формах органиче-

ски присуща парадигме культуры XX столетия, которая провозглашала «синтез» своим главным компонентом. «Всеобщий синтез», призванный обеспечить победу человека над Вселенной, подразумевал и «открытость», интертекстуальность культуры, «универсализацию языка искусства», так как искусство понималось как «соборный творческий акт и как средство для всеобщего синтеза человечества на пути к первоединому Искусству». [Геллер, 1994].

Почти все писатели XX века уделили значительное внимание стилизации, пародированию, применяли сказовую манеру повествования (Замятин, Ремизов, Сологуб, Лесков, Бабель, Зощенко, Платонов и др.)

Творчество Е.И. Замятина включает в себя множество фольклорных стилизаций, стилизаций разных образцов древнерусской литературы, воссоздание с различными художественными целями и вкрапление их в текст своих произведений стилизаций Н.В. Гоголя, М.Е. Салтыкова-Щедрина, Н. Лескова, Ф. Сологуба, А. Ремизова и т.д.

Замятинские стилизации зачастую содержат иронические интонации («Нечестивые рассказы», «Чудеса», «Верешки» и др.) Тем самым достигается эффект своеобразной дистанции между культурным контекстом имитируемого типа произведения и контекстом интерпретатора, ведущий к созданию особой замятинской трагической иронии и «самоиронии».

Сходную роль исполняет интертекстуальная *«игра с различными вариантами имени персонажа – антономасия»*.

Роль имени важна в интерпретации чужого текста, так как позволяет выявить внутреннюю полемику авторского текста. Известна интертекстуально-именная игра «Повестей Белкина» с ее избытком композиционных, фиктивных, текстовых (визуальные тексты и чужие тексты) рамок, которая задается в игре имен уже в эпиграфе к произведению.

«В художественном произведении нет незнакомых имен. Все имена говорят. Каждое имя, названное в произведении, есть уже обозначение, играющее всеми красками, на которые оно способно». [Тынянов, 1993].

Для Е. Замятина «игра» именем персонажа – важный вид интертекстуальности. Практически все творчество прозаика включает «говорящие» имена, которые спроецированы, с одной стороны, на связь сюжета с семантикой самого имени, с другой стороны, на «культурную отсылку» к соответствующим фольклорным, библейским, мифологическим, историко-культурным именам, знакомым читателю, и придающим дополнительный смысл тому или иному образу художественного текста.

То же самое можно сказать о *символике* (библейской, фольклорной, индивидуально авторской), которая является средством выражения интертекстуальности и обнаруживает богатство эстетической палитры в прозе писателя.

Исследование интертекстуальности позволяет глубже постичь творческую личность отдельного писателя, а также прояснить эстетическую сущность русской литературы XX века в целом с точки зрения «всемирной отзывчивости гения», стремящегося воплотить свои художественные идеи во всем континууме мировой литературы.

Лекция II

ФУНКЦИИ ФЕНОМЕНАЛЬНЫХ ПРЕЦЕДЕНТОВ В ПОВЕСТЯХ Е.И. ЗАМЯТИНА 1910 – 20-х ГОДОВ

Интертекстуальная связь прозы Е.И. Замятина с творчеством Н.В. Гоголя – это не только текстовые совпадения, но прежде всего общность, распространяющаяся на область осознания себя творческой личностью.

В первой половине XX века по сути происходило новое, второе открытие Гоголя. «Серебряный» век ощущал себя преемником века «золотого». Литературная мысль заново открывала его корифеев, проникая нередко в недоступные ранее глубины их творчества. Общеизвестно суждение А. Блока по поводу огромного диапазона художественного опыта классики, который становится в его эпоху рецептивным: «Нет сейчас, положительно нет ни одного вопроса среди вопросов, поднятых великой русской литературой прошлого века, которыми не горели бы мы». [Блок, 1962].

Важным компонентом литературного процесса этого времени было многообразие художественных интерпретаций творчества писателей-классиков. «В отличие от литературной ситуации середины XIX века, когда русский реализм конструировался как «гоголевское направление», в новой литературной ситуации Гоголь предстал как часть некоторой «чужой» – для реалистической традиции-системы. Именно поэтому так легко появляются соотнесения Гоголя, с одной стороны, с романтической традицией (А. Ремизов), а с другой – с символизмом (А. Белый)». [Паперный, 1992].

«Именно похожесть на Гоголя становится в русской литературе XX века признаком связей с его наследием <...>

В ряде произведений А. Ремизова и в большинстве романов А. Белого легко обнаруживается присутствие значительных «слоев» гоголевских цитат (иногда в виде переработанных целостных повествовательных структур), стилизующих существенные аспекты гоголевской поэтики». [Паперный, 1992: 27].

Е.И. Замятин тоже сумел «сквозь Гоголя выразить себя», используя различные средства интертекстуальности. Опираясь на гоголевское сочетание «высмеивающего смеха» и стихии «одушевления лиризмом», развивая систему «разнонаправленного» сказа с помощью контаминаций различных типов «чужого слова», Е.И. Замятин создает новый тип повествования: неореалистическую орнаментальную прозу. По его мнению, литература 1910-х годов была «заражена ядами войны. Она строится на ненависти – на классовой ненависти... Только тогда, когда мы вместо ненависти к человеку поставим любовь к человеку – придет настоящая литература», а Гоголь – это «любовь к человеку, к миру». [Замятин, 1988].

Современники усматривали в произведениях Замятина «традицию Н.В. Гоголя критико-обличительной направленности», но религиозно-мистическое творчество писателя XIX века повлияло на автора «Уездного» не в меньшей степени.

К. Мочульский в книге «Духовный путь Гоголя» утверждал, что именно автору «Гараса Бульбы» было суждено «круто повернуть всю русскую литературу от эстетики к религии, сдвинуть ее с пути Пушкина на путь Достоевского», что традиции, характеризующие великую русскую литературу, ставшую мировой, «ее религиозно-нравственный строй, ее гражданственность и общественность, ее боевой и практический характер, ее пророческий пафос и мессианство» были намечены Гоголем. [Мочульский, 1996].

Автор «Алатыря» не смог избежать «доминантного для русской духовности православного фактора», о чем свидетельствует, безусловно, гоголевский след в его творчестве, а именно поиски плодотворных связей между чувством и разумом, знанием и интуицией, личностью и обществом, природой и цивилизацией, прошлым и будущим, христианством и социализмом, то есть поиск «синтетизма» в «сорванном с якорей» мире, который он вел.

Замятин, по мысли М. Корякова, уже в «Уездном» доказал всем, что он «вырос от гоголевского корня». И хотя, «как и Гоголя, его в часы творчества, художественного видения и видения России – обступали не люди с лицами, а чудища с харями», хотя он видел много «нечеловеческого, искажающего образ и подобие Божие», не только обличительный пафос, но и надежда на «просветление личности» живет в этой замятинской повести. [Коряков, 1967].

Загубленные душевные возможности – чисто гоголевский мотив – стилизуется в первых же повестях Замятина, где при помощи названий подчеркивается обобщенность национального, устанавливается традиционное место действия («Уездное», «На куличках», «Алатырь»), выражается связь с интертекстом Гоголя. «Омертвление душ» Замятин изображает именно гоголевским способом, не просто перенося гротескные гоголевские образы-маски в свои произведения, но и развивая этот прием.

Так, Замятин, широко применяя гоголевский прием характеристики образа с помощью портрета-маски развил его, «сконцентрировал» этот прием: у него одна деталь портрета – уже характер. Большинство героев наделены одной, сквозной чертой, в основе которой лежит уподобление вещному миру

по методу аналогий – перенесения в художественную среду подходящих закономерностей, найденных в соседней. Все персонажи изображаются уподобленными животным, предметам или отдельным частям тела человека.

В повести «Уездное» Барыба – каменная баба, Чеботариха – тесто, Урванка – «узел из хорошей веревки», Тимоша – кутафья и т.д.

У Гоголя важный прием «лицо – геометрическая маска, – отмечал Ю. Тынянов, – нос – эффект сломанной маски, Коробочка – словесная маска, Акакий Акакиевич – фонетическая, звуковая маска». [Тынянов, 1977: 20]. Этот прием входит в систему вещных метафор, расширяясь до пределов аллегорий.

У Замятина лица героев тоже геометрические маски (четырёхугольная маска Барыбы – утюг, маска Иннокентия – «баба с усами», маска Евсея – «деревенский лешак» и т.д.) Замятин делает этот прием сквозным, «генерализируя» одну, но главную черту, чем достигается эффект «экономии» поэтических средств. При этом прозаик использует интертекстуальные «культурные отсылки» в художественный мир Гоголя.

Так, например, образ Чеботарихи-теста соплагается с обликом гоголевской дородной Коробочки. Обе вдовы «гротескно» слиты с повозками – люди-кареты (своеобразные механические кентавры). Они не ходят пешком, а ездят даже на мизерные расстояния в каретах, сливаясь с ними, как «распухшее тесто в деже»: «Побелела Чеботариха и затряслась, словно опара, до самых краев дежи <...> Щелкнул засовом, отвязал лошадей, запылила по дороге знаменитая линейка чеботарихина». [Замятин, 1989: 60].

«Заземленность» Барыбы напоминает «медвежью неуклюжесть» Собакевича, которого природа создала с помощью топора: «Хватила топором раз – вышел нос,хватила в другой – вышли губы, большим сверлом ковырнула глаза и, не обскобливши, пустила на свет...». [Гоголь, 1976: 5; 90]. Замятин «составляет» Барыбу из таких же «топорных углов».

Прием концентрации однородных характерных деталей кладется в основу замятинской иронии – излюбленного художественного обличительного средства, основанного на использовании логического контраста: явного несоответствия свойств предмета изображения и его словесного обозначения, что придает сатире Замятина гротесковый, шаржированный, резко обличительный характер. Широкое и разностороннее использование гротеска привело к тому, что, как и Гоголя, создателя «Мертвых душ», Замятина стали обвинять в «беспросветном скептицизме», в том, что он не оставляет никакой надежды на духовное возрождение своих героев. В замятинских рассказах ясно ощущается потенция к восстановлению «омертвелого духа». Даже самые «безысходно омерзительные» его герои оставляют надежду на то, что они выберутся с «куличек».

«Враждебным словом отрицанья» прозаик повести «Уездное» утверждает необходимость любви, святости, чистоты и искренности в человеческой жизни. Нельзя не усмотреть сквозь «хари» лик народной христиански-милосердной России. В первых же строках повести выявляется, что в русских людях уживается самым органичным образом дикое, «нелепое», как в «русской каменной бабе», и высокое – тяга к христианскому: «Но так одно к одному пригнано, что из нескладных кусков как будто и лад какой-то выходит: может, и дикий, и страшный, а все же лад». [Замятин, 1989: 45].

Полузверь Барыба – «медвежатый» Собакевич, грызущий камни четырёхугольными челюстями, «волчьими завистливыми глазами глядит на собак», но ищет «людского чего-нибудь» после изгнания отцом из родного дома. В полной сытости ему «тошно» у Чеботарихи: «Забиться бы куда-нибудь, залезть в какую-нибудь щель тараканом», – думает он. После иной ночи с Чеботарихой «терпит – терпит, сбежал бы на край света. Запрется Барыба в зальце и мыкается, и мыкается, как в клетке». [Замятин, 1989: 54].

Казалось бы все телесные нужды героя «справлены до отвала», но герой ощущает духовную пустоту. Насилие над Полькой, издевательство над котом – это стремление зыбнуться, утолить тоску, заполнить вакуум бездуховности такими примитивными способами. Барыба тянется к народному философу Тимохе, который пытается ограниченным своим умом «осмыслить Бога».

Замятин делает ничтожного «елистратишку» – гоголевского Хлестакова «проекцией» своего Барыбы, закладывая в повесть «Уездное» сюжетный инвариант «Ревизора», в том смысле, что в центре комедийного действия оказалось «ничтожество», персонаж, который «не ставил перед собой осознанной

цели обмана чиновников и других жителей уездного города, но который стечением обстоятельств и полной естественностью психологической реакции и поведения всех лиц был приведен в положение «победителя». [Манн, 1989].

Характер Хлестакова, самозабвенно отдающегося собственной лжи, действующего импульсивно, вечно открытого для чужих влияний и потому вечно текучего и неуловимого в самой своей ординарности – этот характер схематично в своей сути заложен в образ Барыбы.

Введение Замятиным сходной сюжетной линии не отменяет главного идейно-тематического отличия: подчеркивание того, что двойственность: «утробность» и тоска по возвышенному соседствуют в этом герое «Уездного».

«Стилевой доминантой» творчества Е.И. Замятина является, бесспорно, использование различных средств интертекстуальности как способа выражения авторской позиции, авторского сознания, учитывая, что автор – это «носитель концепции всего произведения». (В.В. Виноградов).

В ориентированной на «гоголевское слово» повести «На куличках» (1913) использованы образы и мотивы «Мертвых душ» как феноменов прецедентности.

С первых строк автор повести с помощью «культурной отсылки» к тексту Гоголя определяет сущность одного из главных героев – Андрея Иваныча Половца – «голубой мечтатель». Позже это подытожит денщик Ларька: «А которые господа настоящие, не какие-нибудь сказуемые, так они, брат, мечту в себе держут, да...». [Замятин, 1989: 188].

Как и в повести «Уездное», Замятин в «На куличках» не просто использует гротескный образ Половца – лоб-степь («Есть у каждого человека такое, в чем он весь, сразу, чем из тысячи отличишь. И такое у Андрея Иваныча – лоб: ширь и размах степной. А рядом нос – русская курнофеечка...»), но и проецирует его на гоголевский. [Замятин, 1989: 136]. Одна, запоминающаяся сразу деталь внешнего облика, характеризующая внутренний мир героя, была разработана Гоголем и составляла существенную черту его поэтики (голова – «редька хвостом вверх» у Ивана Никифоровича и голова – «редька хвостом вниз» у Ивана Ивановича из «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», например).

Замятин вновь намеренно «цитирует» автора «Мертвых душ», который Собакевича сравнивал с «первотворением Божиим»: «Известно, что есть много на свете таких лиц, над отделкою которых натура не долго мудрила, не употребляла никаких мелких инструментов, как то: напильников, буравчиков и прочего, но просто рубила со всего плеча...». [Гоголь, 1976: 5; 90].

Автор повести «На куличках» подобным же образом изображает Половца: «Творил его Господь Бог, размахнулся: лоб.
А потом зевнул, чего-то скучно стало – и кой-как, тят-ляп, кончил, сойдет. Так и пошел Андрей Иваныч с божьим зевком жить». [Замятин, 1989: 136].

Ориентируя читателей с первых строк на «гоголевское слово», которое подчеркнуто и названием первой главки повести (Божий зевок), автор тем самым настраивает на сатирическое и ироническое осмысление образа главного героя Андрея Иваныча Половца. Намек на «степной размах» природы этого «мечтателя» удвоен «говорящей» фамилией (Половец – степной житель) и ироническим переосмыслением имени (Андрей – победитель), ведь на самом деле «победить» засасывающую пошлость жизни герой не смог.

Повторяющиеся гротескные черты героя подчеркивают противоречие: широту его духовных запросов, устремлений, увлечений и крохотность свершений их в реальной жизни. Именно идеалистическая мечтательность, стремление найти духовное удовлетворение забросили его «на кулички»: «Главное – все сначала начать, все старое – к черту, закатиться куда-нибудь на край света. И тогда – любовь самая настоящая, и какую-нибудь книгу написать и одолеть весь мир...». [Замятин, 1989: 136].

Но на краю света такая же «хмельная дрема», «несуразная нелюдь», лохматый, ватный туман, и нужно очень много духовных сил, чтобы их побороть. Замятин педантирует идею неразвитости духа людского, заземленности русской жизни, «отсылая» читателя к гоголевским образам людей – «кусочков человеческих», «прорех на человечестве». Не случайно, одним из первых, с кем познакомился Половец, был генерал Азанчеев, показавшийся еще «незамутненному куличками» Андрею Иванычу «водяным из бучила», «лягвой с пятнистым брюхом» – зооморфическим существом, а не человеком.

Многие герои повести имеют свой «животный знак», зафиксированный фамилией – прозвищем: Молочко – розовый телок, Нечеса – лохматый зверь, Ломайлов – медведь, Мария – галчонок, зверушка, Непротошнов – рыба, солдаты – муравьи.

Почти все персонажи, кроме зооморфического символа имеют «телесное обозначение», изображены как кусочки людей: «Тихмень – сломанный нос, капитанша Нечеса – круглые кудряшки, Агния – веснушчатый нос: «И в гомоне, в рыжем тумане – не люди, а только кусочки человечьи: там чья-то лысая, как арбуз, голова; тут, в низку, отрезанные облаком, косолапые капитан-нечесовы ноги; поодаль букет повисших в воздухе волосатых кулаков. Человечьи кусочки плавали, двигались, существовали в рыжем тумане самодовлеюще – как рыбы в стеклянной клетке какого-то бредового аквариума». [Замятин, 1989: 152].

Такой «гротескный фон» еще более оттеняет трагедию «потери духовной целостности», которую переживают главные герои Половец, Шмит и Мария, а также Тихмень. Образы второстепенных персонажей составляют карикатуры, коррелируемые с гоголевскими сатирическими типами, низведенными до животного уровня.

С гоголевскими Коробочками, Собакевичами, Ноздревыми, «старосветскими помещиками» в их «кулинарной идиллии» соотнесен прежде всего генерал Азанчеев, создавший идола из утробы. Приготовление еды он считает высоким искусством. «Картофельный Рафаэль» идет ради утробы на любые преступления: воровство, подлог, блуд, ложь, подлость. Он меняет местами духовное и телесное, делая, как и Барыба, себе съедобного бога-идола, которому приносит в жертвы судьбы окружающих людей: «Пища, касатик, дар божий... Как то, бишь, учили-то нас: не для того едим, чтобы жить, а для того живем, чтобы ...». [Замятин, 1989: 138].

Если у Гоголя герои просто испытывают наслаждение от еды, делая ее «идолом» и, видя в этом смысл существования («Старосветские помещики»), то у Замятина обжорство приобретает болезненный, мрачный оттенок, предельно гротескный колорит. Иронически переосмысливая значение древнерусского слова «живот» – жизнь, Замятин демонстрирует с помощью параллелей с гоголевским «Миргородом» ту степень деградации, которую переживает нация: деды «клали живот за Отчизну» (Тарас Бульба), а потомки ставят целью жизни «в еде живот класть». Это выражение генерала Азанчеева, переданное в форме несобственно-прямой речи повествователем, воспринимается как аллюзия на «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем».

Скука, пустота, равнодушие, обжорство, пьянство, прелюбодеяния, порождающие жестокость, царят «на куличках», потому что русские люди – это «ланцепупы», духовные «дикари», мало изменившиеся с гоголевских времен, по мысли автора. Замятин акцентирует это авторское убеждение, вводя в текст сцену лечения пациентов Нечесой по «Домашнему скотолечебнику», так как «Школу здоровья» капитан потерял: «Ей-богу, не хуже выходило: что ж, правда, велика ли разница? Устройство одно, что у человека, что у скотины». [Замятин, 1989: 175].

Среди персонажей повести Андрей Иваныч и Маруся стоят на более высокой ступеньке духовности. Они чувствуют себя «божьими паутинками», летящими по ветру над вселенским океаном. Эти герои сразу ощутили духовную близость, и Маруся при первом же знакомстве доверяет Андрею Иванычу самое сокровенное.

«Органическим образом» Замятин совмещает в повести «сатирическое обличение и стихию лиризма», применяя для характеристики образов развернутые сравнения, разработанные еще Гоголем, которые становятся своеобразным «сюжетом в сюжете» (например, вспомним в «Мертвых душах» знаменитое сравнение светского бала с «мухами на рафинаде»: «Черные фраки мелькали и носились врознь и кучами там и там, как носятся мухи на белом сияющем рафинаде в пору жаркого июльского лета, когда старая ключница рубит его и делит на сверкающие обломки перед открытым окном; дети все шумят, собравшись вокруг, следя за движениями жестких рук ее, подымающих молот, а воздушные эскадроны мух...» и т.д. и т.п. [Гоголь, 1976: 5; 12].

Такие сопоставления, сразу вызывающие в памяти знаменитые гоголевские сравнения, в замятинском тексте появляются при описании самых драматических эпизодов. Например, сцена, когда Шмит ударяет генерала, сопоставляется с катанием детей с горок; а когда детская чистота и наивность героини,

подчеркиваемые многократно, исчезают при получении письма от генерала Азанчеева и Маруся поставлена перед выбором: спасти жизнь мужа своим позором и унижением, или покориться беде – следует сравнение с падением с детских качелей ребенка.

С помощью юмористических сравнений, развернутых в маленькие сюжеты, прозаик смягчает трагизм ситуаций и выражает свое оптимистическое отношение к происходящей жизненной драме. Смех – это победа над явлением, которое осмеивается. Замятин подает надежду на лучшее в самых, казалось бы, безвыходных ситуациях, «окутывая» тот или иной драматический эпизод «смеховым лиризмом».

Маруся превращается из ребенка в страдающую женщину: «Умерла Маруся – веселая девочка на качелях. Увидел Андрей Иваныч строгую, скорбную женщину, рожавшую и хоронившую: вот эти вот глубокие морщины по углам губ – разве не следы от похорон? И пусть запашет жизнь борозды еще глубже – все стерпит, все поднимет русская женщина», – утверждает Замятин, вкладывая юмор в развернутое сравнение. [Замятин, 1989: 165].

Улыбка Маруси после рокового посещения генерала Азанчеева описана так: «Бывает вот, над кладью грузчики иной раз тужатся-тужатся, а все ни с места. Уж и дубинушку спели, и куплет какой-нибудь ахтителный загнули про подрядчика – ну, еще раз! – натужились: и ни с места, как заколдовано. Так вот и Маруся сейчас тужилась улыбнуться: всю свою силу в одно место собрала – к губам – и не может, вот – не может, ни с места, и все лицо дрожит». [Замятин, 1989: 169].

Важность этого приема для выявления своей позиции автор повести подчеркнул в заглавии: глава названа «Кладь тяжелая» и несомненно соотнесена с развернутым сравнением улыбки Маруси с работой грузчиков. Характер такого «смеха» – «хоровой, социальный, объединяющий». [Бахтин, 1986]. Трагедия Маруси приобретает в результате ее сравнения с усилиями грузчиков народный характер, а значит, содержит в себе возможность преодоления, «спасения».

Многие персонажи повести «На куличках», в том числе и главные, характеризуются двойственностью, «загубленностью духа». Автор передает это с помощью уподобления вещному миру. Шмит – «металл», «как будто даже тяжелый для земли», и лед – «синий напряженный лед в половодье: секунда – и ухнет, с грохотом», лицо «неровное какое-то, из слишком твердого сделано, нельзя было как следует заровнять». [Замятин, 1989: 144]. Тихмень – каланча, нелепо торчащая среди низких строений.

Как у Гоголя, герои имеют прозвища, а не имена. Фамилии служат синонимами прозвищ, так как отражают семантику характера. Только Половец, «голосом» которого повествует рассказчик, назван по имени и отчеству да женские персонажи имеют имена (Маруся, Катюшка Нечеса, Фелицата – жена Азанчеева, Аглая – свояченица генерала).

Имена героев заключают необязывающую, но явную отсылку к их первоначальным, древним смыслам и служат у Замятина выражением иронии; их семантика полностью противоположна действительности (Екатерина – чистая. А Катюшка Нечеса при живом муже имеет девять детей от разных мужчин. Фелицата – счастливая. А Фелицата Африкановна – мученица, потерявшая рассудок от постоянных издевательств мужа, лишенная счастья материнского, счастья любви).

О противоположности смысла имени главного героя и его судьбы как об интертекстуальном приеме мы уже говорили выше.

Гоголь часто использовал семантику имени и в прямом, и в противоположном смысле в зависимости от жанров своих произведений. В «Шинели» и сборнике «Миргород» подавляющее большинство имен – отражения характера. (Акакий – незлобивый, Пульхерия – прекрасная, Афанасий – бессмертный, Галина, Ганна – ясная, Павел – маленький). А в «Ревизоре» имена иронически, контрастно подчеркивают истинную, а не заявленную суть героев. (Лука Лукич – пресветлый, Ам-мос – отягощенный, Артемий Филиппович – целый и т.д.). И у Гоголя, и у Замятина имя играет важную интертекстуальную роль, так как зачастую (почти всегда) содержит не только семантическую подоплеку, но и не явную интертекстуальную посылку к образу святого или героев русского фольклора и предшествовавшей литературы.

В повести «На куличках» это относится прежде всего к женским именам. Причем Е.И. Замятин сам указывает на то, что «эмпирическое недолжное существование как будто лишь профанирует должную сущность, проступающую сквозь их христианские имена».

Так, глава «Нечистая сила» начинается с обнаружения прямой связи судеб мученицы Фелицаты и жены генерала Азанчеева: «Двадцать пятого января – мученицы Фелицаты память, генеральши Фелицаты Африкановны именины». [Замятин, 1989: 173].

Далее следует перечень «издевательств» генерала Азанчеева, которые он приготовляет для жены и ее гостей даже во время «званного вечера». Замятин описывает «капризы мужа» в нарочито ироничном, бурлескном тоне. Таким образом, автор выражает жалость и сочувствие к действительной «мученице» Фелицате Африкановне. Подобным манером «смехом сквозь слезы» характеризуется и свояченица генерала Аглая – «мученица».

Ложной оказывается и корреляция образа Маруси с Богородицей: жене Шмита не хватило милосердия, стойкости в перенесении страданий, умения помочь духовно, поддержать в беде. Ведь Шмит «молчаливо» взывал о помощи перед гибелью, но не был женою услышан. Маруся не почувствовала свою вину; в противовес ей правдивая Катюшка Нечеса, только себя обвинившая в гибели Тихменя, кается и оплакивает человека, не столь ей близкого, как Шмит Марусе.

Трагическое завершение повести «На куличках» включало в себя духовную гибель всех четырех мечтателей, стремящихся к высокому: честного и благородного Шмита, боявшегося «остаться в дураках» после «прелюбодеяния» Маруси; Тихменя – не выдержавшего «сражения с невидимой субстанцией» – пошлостью жизни; Андрея Иваныча, не сумевшего защитить себя и любимую от «грязи жизни» («так чавкает, что вот-вот человека проглотит. И глотает. Нету уж сил карачиться, сонный тонет человек...») [Замятин, 1989: 180]; и Маруси, покорившейся «злобе», потерявшей веру в любовь и доброту людскую.

Гоголевскому стремительному «движению» в будущее Руси – «птицы-тройки» в финале своей повести Замятин как бы противопоставляет «бесовский вихрь» угарного веселья на поминальном обеде по Шмиту: «Вдруг замело, завихрило Андрея Иваныча пьяным пропащим весельем, тем самым последним весельем, каким нынче веселится загнанная на кулички Русь». [Замятин, 1989: 196].

На фоне «кулинарной утопии» военного городка контрастнее выглядела трагическая развязка повести. Замятин, как нам представляется, заложил в свою повесть «На куличках» «культурный код» «Миргорода», который вольно или невольно всплывает в сознании читателя, когда идиллия «картофельного Рафаэля» – генерала Азанчеева провоцирует грандиозную трагедию.

«Скучно на этом свете» – эта гоголевская тема продолжает звучать и в сатирической повести 1914 года «Алатырь». [Гоголь, 1976: 227].

«Состояние неосознанного бытия» Замятин подвергает резкой критике и в этом повествовании, где над трагическим преобладает комически-пародийное начало. «Изуродованное сознание русской провинции» вызывает не гнев, а сожаление художника, поэтому повесть все же лишена полной сатиризации, сходна по звучанию с гоголевскими «миргородскими» произведениями.

Повесть «Алатырь», как нам представляется, наоборот ближе традициям утверждения приоритета духовности

XIX столетия, гоголевской и щедринской линиям в них, чем «Уездное» и «На куличках».

Возможно, Замятин заложил в мифопоэтический контекст понимания повести «Алатырь» сравнение с «эстетическим сюжетом» цикла повестей Гоголя «Миргород», в том осмыслении, которое дает ему И.А. Есаулов: «Образно говоря, «золотому» веку, в котором жили «старосветские люди» первой повести сборника, находившиеся в гармонии еще не с обществом, а с природой (это еще... мифологическое время), приходит на смену век «серебряный» в «Тарасе Бульбе», где герои уже имеют «кровных» врагов и есть насильственная смерть. «Медный» век представлен в «Вие», главный герой которого находит врага в своей собственной субъективности, и наконец, «железный» – «В повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Здесь пустая, бессодержательная вражда становится символом недолжного существования...». [Есаулов, 1995: 75]. В «Алатыре» дана подобная «смена времен», и полная разъединенность людей показана в финале.

«Алатырь» – собирательный образ захолустной России, в котором социальная жизнь, так же как и духовная, находятся в кризисном застое. Без сомнения, Замятин интерпретирует тему, идущую от традиции русской литературы XIX столетия: изображение затхлости уездной жизни (Гоголь, Салтыков-Щедрин, Чехов, Лесков). Как уже отмечалось, писатель развивает сатирические приемы, используемые

классиками, такие как сатирическая фантастика, гротеск, ирония, юмор, зооморфичность образов, интертекстуальность заголовков и имен героев, сказ, стилизацию.

В «Алатыре» множество реминисценций, скрытых и явных цитат из «Мертвых душ» Гоголя, как и в предыдущих повестях Замятина (например, характеристика дворянина Иван Павлыча дается как параллель персонажу Гоголя: «Бывает, что хозяйка слишком любезная – в стакан чаю набухтит сахару кусков эдак пять: инда поперхнешься от сладости. Так вот и дворянин Иван Павлыч: лицо имел приятное, приятности все пять кусков»). [Замятин, 1989: 204]. Определение это явно представляет собой скрытую цитату из Гоголя и сразу вызывает ассоциации с Маниловым из «Мертвых душ»: у которого «в чертах было передано сахару». Другой пример: Варвара-собачья сродни по семантике, по символике и поэтическим приемам описания гоголевской нечистой силе, ведьмам-оборотням).

Реминисценции, аллюзии из русской классики были необходимы Замятину для более глубокого определения сущности русского национального характера. Они вводятся намеренно и представляют один из важнейших замятинских поэтических приемов, что прозаик подчеркивал в своей статье «О языке». [Замятин, 1993]. Как и название повести, они свидетельствуют о том, что для автора был необходим авторитет древнейшего народного мирозерцания, культуры, фольклорных истоков и предшествующей литературной традиции.

Представляется, что генезис алломотива алатыря («неплодия», «порчи народа от сглазу») восходит к фольклорному архетипу, идет через древнерусскую и русскую литературу XIX века, от Гоголя через Салтыкова-Щедрина, Достоевского к Ремизову, Замятину и другим писателям, многократно переосмысливаясь.

Автор выдвигает проблему вины, с которой тесно связана в повести «Алатырь» символика камня Алатыря. Жизнь русского народа протекает «вокруг Алатыря-камня». Как и в «Тарасе Бульбе», здесь подчеркнуто, что в древности русские были все – «богатыри! Исполать, мол, вам!». Но Россию «сглазили» «начальники». И стал Алатырь «темным», «сонным», «раскололся наполю», «вещал беду», «под себя подмял: продохнуть невозможно». [Замятин, 1989: 224].

Грех отцов, не сумевших уберечь Алатырь в первозданности, устраним только духовным подвигом новых поколений. К этой мысли подводят нас произведения и Гоголя, и Замятина. «Столетний камень» Алатырь сдвинется и освободит от тоски и беды только тогда, когда будет осознана и искуплена эта «вина».

Гоголь подробно разрабатывал тему родительской вины в «Майской ночи, или Утопленнице», «Страшной мести», «Вие», «Вечере накануне Ивана Купалы». Сладострастный грех Сотника определил гибель его дочери-панночки; связь Петра с демоническими силами, в результате которой загублены жизни Петруся, Пидорки и маленького Ивася, является виной казака Коржа, которого обуял смертный грех сребролюбия в «Вечере накануне Ивана Купалы». В «Страшной мести» за грех братоубийства и сребролюбия «несут каинову печать» и гибнут все поколения Петра, даже его чистая сердцем дочь Катерина и ее невинный сын. Сотник из повести «Вий» имел дочь – ведьму, смерти которой не мог пережить, потому, что сам вел «бесовскую, безбожную жизнь», построенную на насилии, обжорстве, сладострастии.

Эта же тема по-гоголевски звучит в «Алатыре» и в «Чудесах» Е.И. Замятина.

«Чудеса» включают в себя три произведения: «О святом грехе Зеницы-девы. Слово похвальное» (1916), «О том, как исцелен был инок Еразм» (1920), «О чуде, происшедшем в Пепельную Среду» (1924), сюжетной основой которых является зафиксированное в житиях «чудо», интерпретированное Замятиным как обретение святости через совершение греха или через познание греха в форме искушения.

Парадоксальная идея «грех ко благу» воплощена здесь в трех различных вариантах. В первой повести «Зеница – дева сия грехом милосердным спасла народ свой от гибели». [Замятин, 1989: 531].

В сказании об иноке Еразме «грех познания прелюбы» делает юношу художником «во славу Божию», тогда как, «будучи невинным», отрок соблазнял брата «бесовскими соблазнами».

Третье чудо приближено во времени к авторской эпохе и поэтому, может быть, связывается с католической традицией: невинность и младенческая простота каноника Симилиция [перевод с греч. «про-

стота»] приводят его к состоянию «дичи на вертеле над медленным огнем»: он уступает греховным пристрастиям архиепископа и становится матерью младенца. Парадоксальность ситуации заключается в том, что герой обретает «святость материнства», совершая грех попрапия мужского естества.

Осознание парадоксальной двойственности человека и окружающего его мира, относительности любого явления, перехода одного состояния мироздания в другое Замятин декларативно выражает через «гоголевское слово», помещая знаменитое изречение сатирика «сквозь видимый миру смех и незримые ему слезы» «смех сквозь слезы» в финал последнего из своих «чудес». В момент смерти героя, которая представлена автором «как успение святого младенца», канонику показалось, что доктор Войчек, единственный на земле, знавший тайну «материнства» каноника, «сквозь слезы смеется». [Замятин, 1989: 539].

Замятинская ирония порой переходит в «бурлескную» пародию на древнерусский жанр жития, построенную на нарочитом несоответствии стилистических (торжественный тон, хвалебная манера повествования, употребление старославянской лексики) и тематических (нивелирование личности при тоталитарном режиме) планов в «Чудесах», лишая любую истину однозначной косности, утверждая «незавершенность» «слова о мире».

Житийная фабула этих произведений, с обязательным включением в них чудесного рождения героя, посвящения его церковному служению, искушению злом, преодолению искушения, исцеления и чудесной смерти, служит для писателя XX века формой выражения рефлексии соотношения духовного и материального в человеческой жизни – сквозной темы творчества Замятина.

В «Чудесах» ощущается интертекст Гоголя как диалог «своего и чужого», открывающийся не только в идейном плане, но и в соотношениях пародийной, комической игры, самоиронии, самопародии (смех) и воссоздания драматических, трагических, лирических сторон жизни в самых возвышенных тонах (слезы).

Разнонаправленный сказ, когда автор и рассказчик находятся на противоположных позициях, воплощенный в стилизации всех «чудес», в первом «чуде» целенаправленно не маркирован. Сказителем выступает «весь народ», автор анонимен.

Во второй повести «О том, как исцелен был инок Еразм» происходит маркировка повествователя, усиливающая идейную основу произведения. Указанный как автор «записи предания» схимник Иннокентий в семантике своего имени (Иннокентий – неповинный, непорочный) несет авторскую иронию: его «невинность», подобная «непорочности» главного героя инока Еразма, становится причиной нового «бесовского соблазна», так как он «с благословения мудрого старца, записал все к назиданию и руководству игуменов», а «простым же инокам не дозволено чтение сей записи». [Замятин, 1989: 540].

Повторение ситуации записанного схимником «чуда» в зародыше содержится в этой последней фразе, казалось бы, просто указывающей автора «летописи».

В третьем «чуде» разнонаправленный сказ включает совмещение письменно-книжного повествования, несобственно-прямую и прямую речь героев, как это обычно делал Н.В. Гоголь. Замятин поголеовски «дополняет рассказчика», обращается к читателям, создавая эффект совпадения мнений: «О чуде, происшедшем в Пепельную среду», а также о канонике Симплиции и о докторе Войчке, потому что это чудо случилось именно с каноником Симплицием, а доктор Войчек был единственным в мире человеком, кому суждено было видеть все с начала до конца.

«Поверить в то, что чудо было когда-то, с кем-то, – я бы еще мог, и вы могли бы, но что это теперь, вчера с вами – вот именно с вами – подумайте только!» [Замятин, 1989: 540].

В наиболее ответственные для выявления авторской позиции моменты повествования слово предоставляется не рассказчику, а книжному повествователю, тяготеющему к слиянию с «авторским сознанием». «Силовое поле, возникающее в сказе между носителем эпического повествования и автором, перестает существовать. Точка зрения художника слова формируется, так сказать, открытым текстом». [Мущенко, 1987].

Особенно отчетливо это проявляется в финале повести, где упомянутая нами выше цитата из «Мертвых душ» Гоголя становится своеобразным интертекстуальным указателем, усиливающим восприятие авторского замысла.

Очевидно, в различных жанровых формах своего творчества 1910 – 20-х годов Е.И. Замятин варьировал важнейшую для авторского сознания идею, притягивающую к себе круг близких к ней философ-

ских проблем: духовное существует в материальном и через материальное. Гармония человеческого духа возможна через осознание необходимости поиска «земного в небесном» и «небесного в земном».

В повестях 1910 – 20-х годов Е.И. Замятин развивал некоторые, близкие к его эстетическим критериям традиции гоголевской поэтики. Характерные для повестей и рассказов «Уездное», «Алатырь», «На куличках», «Африка», «Север», «Кряжи», «Куны», «Ела», цикла «Чудеса» способы создания образов с помощью сквозных, лейтмотивных идей, метаморфизации героев и гротескных сравнений, метафор, строящихся на антитезе живого-мертвого, портретов-масок, зооморфических и антропоморфных уподоблений, сходной символике цвета, метода «остранения», конкретного-абстрактного, одушевленного-неодушевленного, отталкиваются от гоголевской традиции, продолжают и совершенствуют разработанный им метод «типизации-генерализации», ведущей к глубокому сатирическому эффекту.

Широчайшее использование различных видов сказовой манеры повествования в произведениях Замятина было следованием пушкинско-гоголевской традиции, которая наметилась уже в «Повестях Белкина», «Вечерах на хуторе близ Диканьки», в сборнике «Миргород», «Шинели».

Замятин сумел придать новую идейно-эстетическую значимость сказу, имитируя насмешливую народную речь или житейское повествование, перемешанные с лирическими интонациями автора, обогащая языковые возможности литературного слова.

Замятин креативно воспринял эстетическое воззрение Гоголя на творчество, совмещающее «микроскопическое, телескопическое и метафизическое» видение действительности, что сказалось на освещении им мотивов «быта и бытия», «неозаренности духа», «родительской вины» и других тем в его ранних произведениях.

Несомненным является то, что художественное осмысление Замятиным в его ранней прозе лучших гоголевских произведений, многофункциональное использование интертекста Гоголя, способствовало созданию собственного оригинального стиля писателя и расширило возможности русского реализма.

ЛЕКЦИЯ III

СЕМАНТИКА «МОЗАИКИ ЦИТАЦИЙ» ПРОИЗВЕДЕНИЙ М.Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА В САТИРИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ Е.И. ЗАМЯТИНА

Творческие связи Е.И. Замятина с щедринской сатирой наиболее ярко проявились в циклах сказок и в сатирической инсценировке «История одного города». Тексты Салтыкова-Щедрина выступают для писателя в качестве прецедентных феноменов, которые обладают типическими чертами и никогда не утрачивают современности, являясь вечными по существу. Циклы сказок 1914 – 17 годов и «Большим детям сказки» 1917 – 20-х годов – это настоящая «мозаика цитаций» Салтыкова-Щедрина. Творчество Салтыкова-Щедрина является по сути системой – прототипом для этого периода творчества Е.И. Замятина.

Начало сказки «Бог» (1914) включает переключку – зачинов щедринских «Дикого помещика», «Игрушечного дела людшек» и «Орла-мецената». «Было это царство богатое и древнее, славилось плодородностью женского пола и доблестью мужского». [Замятин, 1989: 503].

Но мифологическое плодоносное время уже во второй фразе профанируется: оказывается, что это «богатое и древнее» царство «помещалось в запечье у почтальона Мизюмина». Великое оказывается мизерным [Замятин, 1989: 503].

Мифологизация – одна из важнейших для русской традиции форма художественной условности, наряду с гротеском и фантастикой. А.Ф. Лосев отмечал, что для всех них общим является принцип мышления по аналогии. Этот принцип является важным и для Салтыкова-Щедрина, и для Замятина.

Относительность всякого явления, любой истины иронизируется Замятиным в сказке «Бог» с помощью фантастики, мифа и гротеска. Размышления о двойственности бытия, запечатленного в раздвоенности души человеческой, вызывают у автора желание показать «непереносимую широту человека», который одновременно и велик и низок: «и царь, и раб, и червь, и бог» (аллюзия на стихотворение Г.Р. Державина).

Ничтожность почтальона Мизюмина, который по своей нищете не имеет даже калош, а носит «отцовские кожаные скробыхалы» и знает одно любимое занятие – «чулки вязать», который при неудаче «надрызгался в трактире... за стены держится», противопоставлена восприятию таракана Сеньки, который видит в нем «грозного, нестерпимо-огромного» бога.

Замятин использует двойное уподобление: таракан ведет себя как человек – «смутьян и оторвяжник первейший во всем тараканьем царстве. Тараканихам от Сеньки – проходу нет, на стариков ему начищать; а в бога не верит, говорит – нету» [Замятин, 1989: 503]. А человек ведет себя как таракан: «сходит-ся» с женским полом не по духовным, а чисто по «физиологическим» соображениям. Калоши считает символом счастья. Но в беспросветности «падения» двойников – человека Мизюмина и таракана Сеньки «торчмя головой в тартарары в бездонное», где «берега гладкие, скользкие, глубь страшная. Еле-еле, далеко гдей-то, потолок виден...» – есть надежда на взлет, на богоуподобление, на стремление достичь «божественного потолка». [Замятин, 1989: 504].

Таракана Сеньку спасает от падения и одиночества «бог» Мизюмин: «Пальцем выковырнул Сеньку из бездны – скоробыхала номер четырнадцатый – и на стену посадил: ползи. Но Сенька даже и ползти не может, прямо очумел: до чего нестерпимо велик бог, до чего милосерд, до чего могуществен!» [Замятин, 1988].

А почтальона Мизюмина спасает «от бездны» его бессмертная, «созданная по образу и подобию Божию», сущность духовная. Ведь он вместо калош новых, как того требовала «благородная» невеста, покупает щеглят «от чистого сердца». Высокий порыв в небеса не понят невестой, не желающей «выходить за чулочника замуж» и, обливаясь «горькими слезами» над своей загубленной, «тараканьей» жизнью, почтальон Мизюмин сохраняет способность сочувствовать слабым, попавшим в беду, не ожесточается и сохраняет милосердие, спасая таракана Сеньку «из бездны», что и делает его в конце концов «богоподобным».

Сквозная для творчества Замятина проблема «деятельной любви», нашедшая различные интерпретации в «Уездном», «На куличках», «Алатыре», «Знамении», «Сподручнице грешных», «Наводнении», «О святом грехе Зеницы-девы», драме «Огни Святого Доминика», поставлена во многих сказках. Среди них сказки «Дрянь-мальчишка» (1915), «Картинки» (1916), «Петр Петрович» (1916).

В сказке «Дрянь-мальчишка» тема истинности и формальности веры показана в новом аспекте. Петька – глупый мальчишка – это символ человечества, желающего бесконечную «тайну Божию» постичь ограниченным человеческим разумом, подвергнуть дух испытанию «материей». В результате жизнь не обретает, а наоборот теряет смысл: «А только – ничего интересного: для томных глаз – шарики какие-то свинцовые; под розовым атласом-кожей – гнилые опилки; для «люблю» – резиновый пузырь с дудкой». [Замятин, 1989: 506].

Тема «бессилия небесных сил» изменить роковую судьбу России, погрязшей в пороках, продолжена в сказке «Херувимы» (1917). Размышление о будущем России, о ее особой роли в христианском мире выражено с помощью пародирования народных примитивных представлений об устройстве «небесного царства», представлено здесь.

Первая цензурная редакция сказки имела более резкий политический оттенок: даже небесные силы потрясены разгулом насилия, творящегося в революционной России: «В нелепом сне над старой бабкой Россией трепыхаются херувимы. Уж умотались крылышки, глянут вниз: посидеть бы. А внизу

страшно: штыки – и взвиваются херувимы вверх со всего маху: – Упразднить законы – вопче». [Замятин, 1988: 3; 362].

Ощущение вселенского масштаба социальной катастрофы, происшедшей в России, уверенность в гибельности политического строя, опирающегося «на штыки», Замятин передает с помощью гротеска, приемы которого разработаны в сказках Салтыкова-Щедрина: ситуация исторического явления переносится на явление фольклорное, мифологическое, но противоположное по смыслу и рассматривается «сквозь увеличительное стекло», доводится до абсурда и «уничтожается, развенчивается смехом».

Сказки Замятина, созданные в 1917 – 19 годы, отличаются усиленной политической окраской, но не теряют своего мифологического «универсального» характера.

Из них исчезает прием уподобления то человеческой жизни, то животному миру (низшему), то «небесному царству» (высшему) с целью развенчивания гибельных основ человеческого бытия, как это было в сказках «Бог», «Петр Петрович», «Ангел Дормидон», «Дьячек», «Херувимы», «Халдей».

Фантастика сказок писателя коренится теперь в самом реальном мире, а не в параллельных мирах. Несколько видоизменяются и пространственно-временные формы в послереволюционных сказках. Замятин отличался структурным и содержательным разнообразием своего творчества. Если в сказке «Бог» использован микро- и макроконтинуум, предваряющий новейшие технократические концепции мироустройства (Бог – экспериментатор, человек – объект эксперимента), то в сказках «Петр Петрович», «Картинки», «Дрянь-мальчишка» – параллельное пространство-время. А в сказках «Дьячек», «Ангел Дормидон», «Херувимы» – библейско-мистический континуум.

В большинстве сказок послереволюционного периода использован сатирическо-фантазмагорический континуум, идущий от традиции Салтыкова-Щедрина, при котором «строится новое и в то же время – вторичное, по основным составляющим бытие – нивелируется само понятие пространства и времени». Сказки этого периода представляют собой своеобразный цикл, в котором реалии новой революционной действительности передаются художественно с помощью экспериментально-стилевого переосмысления русской сатиры Салтыкова-Щедрина.

Ядром цикла можно считать четыре сказки «Про Фиту» (1917).

Фита изучает канцелярские дела и «молится, степенно, только печать болтается». С рождения герой лицемерен, прикрывается верой, которой на самом деле в нем нет. «Отец названный», околоточный уверен, что Фита станет губернатором. «Самопроизвольно» Фита им становится: «Прикатил Фита в губернию на курьерских, жителей собрал немедля – ну разносить: – это – что у вас такое? Холера, голод? И – я вас! Чего смотрели, чего делали?». [Замятин, 1989: 510].

Предписанием «дьявола № 666 Фита отменяет голод: «Сим строжайше предписывается жителям немедля быть сытыми. Фита». [Замятин, 1989: 510]. Сюжетные параллели с градоначальниками Щедрина очевидны – текст сказок про Фиту насыщен скрытыми и явными цитатами.

Благодарные жители «воздвигли Фите монумент». Но после того, как холерные стали «противоправительственно» помирать, возник бунт: «И скончался Фита так же не по-настоящему, как и начался: не кричал, и ничего, а только все меньше и меньше, и таял, как надувной американский черт. И осталось только чернильное пятно, да эта самая сургучная печать за номером». [Замятин, 1989: 510]. Угрюм-Бурчеев у Салтыкова-Щедрина исчезает таким же образом: «Моментально исчез словно растаял в воздухе. История прекратила течение свое». [Салтыков-Щедрин, 1969: 8, 423].

Событийная основа первой сказки включает в себя целую систему реминисценций из «Истории одного города» Салтыкова-Щедрина, завуалированных в символической Е. Замятина. Так «предписания Фиты» вызывают в памяти «Устав о добропорядочном печении пирогов», изданный Беневоленским в городе Глупове, где пункт первый гласил: «Всякий да печет по праздникам пироги, не возбраняя себе таковое печение и в будни». [Салтыков-Щедрин, 1969: 8; 362].

«Глуповская восторженность и обычное глуповское легкомыслие» сквозят в поступках жителей, управляемых Фитой-фанатом. «Сатанинская основа» деятельности Фиты, подчеркнутая числом зверя 666, стоящим на его первом «предписании», вызывает ассоциации с щедринским Угрюм-Бурчеевым, которого в народе «кликали Сатана»: «Когда у глуповцев спрашивали, что послужило поводом для такого необычного эпитета, они ничего толком не объяснили, а только дрожали. Молча указывали они на вытянутые в струнку дома свои < ... > на форменные казакины, в которые однообразно были обмунди-

рованы все жители до одного, – и трепетные губы их шептали: Сатана!». [Салтыков-Щедрин, 1969: 8; 398].

Фита, как и Угрюм-Бурчеев, «истребляет» соборы и учреждает «прямоезжие дороги и бараки, наподобие холерных». Разница только в том, что Фита «во избежание предрассудков» рушит все с помощью «сарацинов», этот термин позволяет автору намекнуть и на вневременную, то есть всевременную дьявольскую суть разрушений накопленного народами культурного достояния, на дикость, варварство деспотии, на попрание национальных чувств народа, со стороны властителей всех эпох (сарацины – название арабского населения в античном мире и средневековой Европе – стало нарицательным словом, обозначающим всякого врага веры, дикого язычника).

Е. Замятин делает в сказке еще один намек на «дикость» политики правительства: «Тут вспомнили жители: не больно давно приходил по собор Мамай татарский, от Мамаю откупились – авось, мол, и от Фиты откупимся. В складчину послали Фите ясак: трех девиц красивейших, да чернил четверть». Но Фита оказался крепче: «Мамай ваш – мямля, а у меня сказано – и аминь». [Замятин, 1989].

Замятинский Фита повторяет щедринского Угрюм-Бурчеева, который «всегда идет напролом, как будто < ... > принадлежит исключительно им, < ... > идиот властный раздробляет пополам всевозможные рожны и совершает свои, так сказать, бессознательные злодеяния вполне беспрепятственно». [Салтыков-Щедрин, 1969: 8; 400]. И Фита, и Угрюм-Бурчеев сознают себя «благодетелями человечества». Фита «ходит гоголем» после уничтожения храма: «Чудаки вы, жители. Ведь я – для народа». [Замятин, 1989: 514].

Их мечта-бред сделать так, чтобы «ни прошедшего, ни будущего, а потому летоисчисление отменяется», «ни бога, ни идолов – ничего». [Салтыков-Щедрин, 1969: 8, 406].

Профанация полицейскими режимами понятия свободы становится основной темой «Третьей сказки про Фиту». Насилие приобретает более изощренную, лицемерную форму, когда прикрывается понятиями всеобщего блага, равенства и свободы. Для Замятина эта проблема была особенно болезненной, сквозной для всего его творчества. Свобода предполагает не нивелирование и уравнивание всех и вся, а вечное изменение, совершенствование личности.

В «Третьей сказке про Фиту» связь с щедринской традицией усиливается. Определенная родственность этого произведения с «Историей одного города» проявилась в сюжетных сходениях, в реминисценциях, скрытых цитатах и их творческом переосмыслении, проецировании на социально-историческую ситуацию своей эпохи.

Сказка начинается с того, что «жители вели себя отменно хорошо – и в пять часов пополудни Фита объявил волю, а будошников упразднил навсегда. С пяти часов пополудни у полицейского правления, и на всех перекрестках, и у будок – везде стояли вольные» (намек на профанацию свободы после Октябрьской революции). [Замятин, 1989: 516].

Хотя «вольные в чуйках свое дело знали – чисто будошниками родились», жители радовались «свободе» и «друг перед дружкой наперебой ... ломались посидеть в остроге». Сарказм Замятина направлен не столько на лицемерие властей, сколько на «глуповскую восторженность и обычное глуповское легкомыслие», в результате которых «воров и душегубов выгнали на все четыре стороны, и желавшие жители помаленьку в остроге разместились». [Замятин, 1989: 516].

Фита повторяет «систематический бред» своего предшественника Угрюм-Бурчеева, в котором, до последней мелочи были урегулированы все подробности будущего устройства «образцового города».

Он издает указ: «Сим строжайше предписывается жителям неуклонная свобода песнопений и шестый в национальных костюмах < ... >. Но жители стеснялись и прятались по мурьям: темный народ! Пустил Фита по мурьям вольных в чуйках – вольные убеждали жителей не стесняться, потому нынче – воля, убеждали в загривок и под сусало и, наконец убедили... Единогласно и ликующе жители пели, соответственно тексту примерного песнопения:

Славься, славься, наш добрый царь.

Богом нам данный Фита – государь». [Замятин, 1989: 518].

Замятин намеренно усиливает намеки на щедринскую сатиру в «Последней сказке про Фиту», используя их в качестве сопоставления с дореволюционной царской Россией, в качестве инструмента познания своего исторического времени и как способ формирования представления о «русском будущем» и о всеобщих законах развития человечества.

«Последняя сказка про Фиту» начинается с прямого переноса «щедринского слова» в художественную ткань своего произведения: «А был тоже в городе премудрый аптекарь: человека сделал, да не как мы грешные, а в стеклянной банке сделал, уже ему ли чего не знать?» Ассоциация с «Премудрым пескарем» Салтыкова-Щедрина сменяется в следующем абзаце замятинской сказки аналогией со сказкой «Медведь на воеводстве»: «Глянул в окошко премудрый аптекарь: какие дома с коньками, какие с петушками; какие жители в штанах, какие в юбках. – Очень просто, – Фита говорит. – Разве это порядок? Надо, чтоб все одинаковое. Вообще». [Замятин, 1989: 518].

Вспомним у Салтыкова-Щедрина: «Такая в ту пору вольница между лесными мужиками шла, что всякий по-своему норовил. Звери – рыскали, птицы – летали, насекомые – ползали, а в ногу никто маршировать не хотел. Понимали мужики, что их за это не похвалят, но сами собой остепениться уже не могли». [Салтыков-Щедрин, 1969: 16, 1, 51].

И как бы продолжая сказку Салтыкова-Щедрина, Замятин пишет далее: «Так-так-так. Жителей – повзводно да за город всех, на выгон. И в пустом городе – пустили огонь с четырех концов: дотла выело, только плешь черная, да монумент Фите посередке». [Замятин, 1989: 518].

Вновь скрытая цитата из «Истории одного города», где жители, подчеркивая свою «непреклонность» и долготерпение говорят о себе: «Ежели нас теперича всех в кучу сложить и с четырех концов запалить – мы и тогда противного слова не молвим». [Салтыков-Щедрин, 1969: 8, 311].

Замятин и дальше строит всю сказку на реминисценциях из творчества русского сатирика XIX столетия. Город, воздвигнутый Фитой, – это угрюм-бурчеевский «пейзаж, изображающий пустыню, посреди которой стоит острог; сверху вместо неба нависла серая солдатская шинель...». [Салтыков-Щедрин, 1969:8, 399].

Замятин пишет: «К утру – готово: барак, вроде холерного, длиной в семь верст и три четверти, по бокам – закуточки с номерами. И каждому жителю – бляху медную с номерком и с иголки – серого сукна униформу». [Замятин, 1989: 520].

Сопоставьте с щедринским городом Непреклонском: «Каждая рота имеет шесть сажен ширины – не больше, не меньше... Все дома окрашены светло-серою краской, и хотя в натуре одна сторона улицы всегда обращена на север или восток, а другая на юг или запад, но даже и это упущено было из вида, а предполагалось в одно и то же время дня и ночи». [Салтыков-Щедрин, 1969: 8, 404].

Проблема уничтожения личности путем нивелирования всех сторон социальной и бытовой жизни очень

волновала

Е. Замятина, что доказывает обращение писателя к ней не только в художественном творчестве, но и в публицистике.

В статье «О равномерном распределении» (1918) Замятин иронизировал по поводу «уравнительной жажды» советского строя: «Нужно, чтобы глупость и гений были тоже равномерно распределены по едокам. Неумеренный гений и неумеренная глупость – одинаково возбуждают зависть, и потому не место им в счастливом фаланстере». [Замятин, 1988: 346].

Художник с ужасом наблюдал, как те же «уравнительные» тенденции властвуют в писательских организациях, особенно в Пролеткульте, где не учитывали разницы между духовной и материальной сферой: «Пролеткульту нужны рабы, и рабы у него будут, но искусства не будет». [Замятин, 1988: 346].

Уничтожение свободы личности, уравнивание всех ведет к рабству и полной деградации человека – утверждает Замятин в «Последней сказке про Фиту». После «унификации быта» жители потребовали устранить все, что отличает одного человека от другого. «Депутаты ... четверо в униформе, почтенные такие жители, лысые, пожилые» пытаются «устранить» неравенство: «Аптекарь кучерявый ходит, а которые под польку, мы – лысые < ... > По кучерявому всех – не поодинаковить, делать нечего – надо по лысым равнять. И стали... все – как колено. А аптекарь премудрый – чудной стал, облизанный, как кот из-под дождичка». [Замятин, 1989: 520].

Система нивелирования личности затрагивает всех и вся, доводит до абсурда бытие человека и ведет к духовной гибели общества. Депутаты вновь требуют от Фиты уравнивать всех «по дуракам»: «...прочли приказ жителям: быть всем петыми дураками равномерно – с завтрашнего дня. Ахнули жители, а что будешь делать: супротив начальства разве пойдешь?». [Замятин, 1989: 520].

Стал «петым» и премудрый аптекарь, и сам Фита: «Весь день Фита промежду петых толкался и все дурел, помаленьку.
И к утру – готов, ходит и: гы-ы! И зажили счастливо. Нету на свете счастливее петых». [Замятин, 1989: 521].

Эту же мысль о гибельности «уравнивания всех» Замятин вновь делает центральной в своем сатирическом произведении «Тулумбас» (1921), а затем доводит до яростного гротеска в романе «Мы» (1921).

К. Федин вспоминал, что «в первые годы революции, когда новой религией сделались заседания, Ремизов придумал шуточное общество, названное им «Обезьяньей великой и вольной палатой», в сокращении «Обезвелволпал». Замятин был членом этой палаты в качестве «епископа обезьянского смиренного Замутя». [Федин, 1962].

Сатира Замятина «Тулумбаса» – это отклик на следующее утверждение А. Ремизова: «В гибельный год жизни – в смуту, разбой и пропад, – когда кажется, что земля, на которой стоишь, разверзается, готовая поглотить тебя с отчаянием твоим, в минуты горчайшей народной беды и обиды выступали вперед на Руси скоморохи. Звенели на шапках бубенчики, гудели тулумбасы, пищали дудки...».

В форме «поучительного слова» с его традиционной схемой построения Е. И. Замятин от лица героя, находящегося внутри «монастырского социума», ведет рассказ о «земле Алатырской», которая вся полностью превращена властями в «единый монастырь».

Бурлеское изложение примет жизни в послереволюционной России (террор, доносы, слезки, подавление свободомыслия, голод, обнищание масс) позволяет автору добиться поразительного драматического и иронического эффекта, представляя действительность в возвышенных тонах, в качестве «всенародного христианского подвига служения».

Сатирик демонстрирует абсурд мнимого «освобождения» народа с помощью контрастного «выворачивания факта наизнанку», показывая «дьявольскую подмену идеалов», которую совершили борющиеся с церковью большевики: разрушив православные монастыри, они всю страну превратили в «принудительный монастырь» с бесчеловечно суровым уставом.

Используя прием мнимого отрицания, Замятин с горькой иронией утверждает, что «... слухи о нечестии и безбожии в земле Алатырской – суть истинная ложь, которую лишь горькоумные именуют правдой».

Писатель изображает народ «алатырский», который в результате «провозглашенных свобод» вернулся к первобытному состоянию, действительно уравнивающему всех пред лицом природы.

Замятин иронизирует, что в результате революционных событий «все жители от мала до велика прошли постриг, а иные и большую печаль, и жизнь их – подлинным стала житием». [Замятин, 1989: 165].

«Нет уже велелепия и кимвалов, и тщеты мирской. – Но во всем скудота изящная и убожество, какое инокам надлежит», – печально заключает автор. Сравнивая советских людей с иноками, вынужденными ходить «во вретящах, рубящах, власяницах», «блюсти непрестанный и строгий пост», писатель уверен, что «согласные ряды иноков-воинов», имеющие свои «молитвы» – песнопения вождям революции, свои иконы – портреты политиков и такое «смирение и послушание», «заушают всякого нечестивца, как некогда Ария заумного». [Замятин, 1989: 166].

«Старцы» до того «в послушании терпеливо мудро содержат иноков», что «на всякое слово старца иноки отвечают: аминь, хотя бы сказал, испытуя инока, старец, что ни два ока у него, но три ... и нет пагубного разномыслия и разноглаголения, но все – поистине стадо, единое». [Замятин, 1989: 166].

То, о чем мечтал герой «Алатыря» князь Вадбольский, осуществили большевики – народ превратился в «бессловесное терпеливое стадо», – констатирует Замятин.

Горечь иронии распространяется и на описание судьбы многих советских писателей, «несущих тяжкий подвиг молчаливиков». Не ведает автор, «своей ли волею запечатали они свои уста или старцами наложено на них послушание молчаливое». Но саркастически восклицает «епископ обезьяний»:

«Мнится мне, что так, ибо ведаю мудрый страх старцев, блюдуших стадо свое от слов умного соблазна. И не лучше ли одному запечатать уста, нежели тысячу погубить, внося в души их суетное мудрование и сомнение еретическое?» [Замятин, 1989: 166].

В сатире «Тулумбас» Замятин с помощью стилизации под древнерусское «слово» показывает конечный результат деятельности Фиты и Угрюм-Бурчеева: «Создавать» – это значит представить себе, что находишься в дремучем лесу; это значит взять в руки топор и, помахивая этим орудием творчества направо и налево, неуклонно идти куда глаза глядят».

Именно так Угрюм-Бурчеев и поступил, «он был твердой души прохвост, а это тоже своего рода сила, обладая которою можно покорить мир, < ... > и все понимали, что пришел конец». [Салтыков-Щедрин, 1969: 8, 408 – 409] – эти цитаты из «Истории одного города» Салтыкова-Щедрина перекликаются с заключительными строками сатиры Замятина: «И веселится сердце, не видя веселия, но лишь сокрушение и плач: ибо веселящиеся здесь – там восплачут, и здесь сокрушающиеся – там возвеселятся». [Замятин, 1989: 166].

«Не безверие умной гордыни, но смиренная вера...» – эти евангельские слова, приложенные к послереволюционной ситуации в России, превращаются у Замятина в ложную истину, в «игру дьявола». Дьявольская сущность преобразований, проводимых против логики «живой жизни», законов природы была предсказана еще Салтыковым-Щедриным. Замятин подтверждает в своих сказках про Фиту, что предсказанное Салтыковым-Щедриным в «Истории одного города» «сатанинское нивеляторство в самых обширных размерах» внедрилось в послереволюционную российскую действительность.

«Неотвратимость идеи преобразить мир, начертавши прямую линию» («он замыслил втиснуть в нее весь видимый и невидимый мир, и притом с таким непременным расчетом, чтоб нельзя было повернуться ни взад, ни вперед, ни направо, ни налево», «сочетая идею прямолинейности с идеей всеобщего осчастливления»), «непреклонность, граничащая с идиотством», «невозмутимая уверенность», «озлобленность на всех» (изнуренный шпицрутенами прохвост), алчность (челюсти развитые, с каким-то необъяснимым букетом готовности раздробить или перекусить пополам), личный аскетизм (бичевание себя не притворно), духовная «окаменелость» (деревянное лицо, очевидно, никогда не освещавшееся улыбкой, «наглухо закупоренное существо»), «непереносимость взора», вызывавшего «смутное чувство страха и опасения за человеческую природу» – вот полная характеристика сатаны-Угрюм-Бурчеева, почти полностью совпадающая с характеристикой правителя Фиты у Замятина.

Признавая сатанинскую сущность «благодетелей человечества» типа Угрюм-Бурчеева и Фиты, авторы расходятся во взгляде на фатальную обреченность человечества. Салтыков-Щедрин в большей степени пессимистичен по сравнению с Замятиным.

Первый строит главу о деятельности Угрюм-Бурчеева-градоначальника как своеобразный апокалипсис. Начало главы сразу настраивает на неотвратимость и страх: «Он был ужасен...» Человек, на котором останавливался этот взор, не мог выносить его. Рождалось какое-то совсем особенное чувство, в котором

первенствующее	значение	принадлежало
----------------	----------	--------------

 < ... > опасению за человеческую природу вообще < ... > Думалось, что небо обрушится, земля разверзнется под ногами, что налетит откуда-то смерч и все поглотит, все разом < ... >». [Салтыков-Щедрин, 1969: 8; 397 – 398].

В конце главы предсказание свершается: «Север потемнел и покрылся тучами; из этих туч нечто неслось на город: не то ливень, не то смерч. Полное гнева, оно неслось, буравя землю, грохоча, гудя и стена < ... > колокола сами собой загудели, деревья взъерошились, животные обезумели и метались по полю...». [Салтыков-Щедрин, 1969: 8; 423].

У Замятина Фита при всей «неотвратимости» нестрашен и нефатален. В последней сказке он пожинает плоды своей деятельности. Он вынужден сам подчиниться законам «нивелирования»: «Лег Фита на кровать, заплакал. А делать нечего. – Уж бог с вами, ладно. Дайте сроку до завтра». Из страшного, «неуклонного преобразователя» с сатанинскими «посягновениями на природу», герой Замятина преобразается в «петого дурака среди петых». Его преобразования не уничтожили мир, а вызвали деградацию общества, его духовное оскудение. Но надежда на возрождение осталась.

Эта уверенность в лучшем будущем выражена в последующих сказках «Иваны» (1918), «Хряпало» (1918) и «Огненное А» (1918). Щедринская вера в «необычайную талантливость» русского народа, совмещенная с резкой критикой его лености, долготерпения, ограниченности, лежит в основе этих

вмещенная с резкой критикой его лености, долготерпения, ограниченности, лежит в основе этих сказок Замятина.

В сказке «Иваны» автор использует традиционные для русской сатиры «говорящие имена» – характеристики, превращающие в интертекстуальный прием-антономасию. В деревне Иваниха – все мужики – Иваны, но прозвища Самоглот, Оголтень, Носопырь, Переплюй – говорят об их незадачливости: «Которые скородят, сеют, а Иваны – брюхами кверху да в небо плюют: кто кого переплюнет». [Замятин, 1989: 522].

Иваны не довольны старой жизнью, уверены, что виноваты в своем скудном существовании не они сами, а земля: «Вот, на новых землях, слышать, действительно, пошеница: первый сорт, в огурец зерно...». [Замятин, 1989: 522].

Дал бог Иванам «новую землю»: «Колупнули Иваны землю: черная – вар сапожный, жирная – масло коровье». Иваны-максималисты все недовольны, ищут, где еще лучше земля и вода. «Проколупали землю насквозь» (вспомним щедринских мужиков, умудрившихся сварить суп в собственных ладонях), а вернулись опять к старому. В сатирической форме выражена уверенность писателя в огромных возможностях русского народа, но неумении «по-умному» довести все до конца.

Историческим оптимизмом пронизана сказка «Хряпало». Несмотря на «гибельность» лечения русского народа от бедности (сказка «Электричество») на неотвратимость Хряпала, которое сжирает всех подряд (символ насилия, деспотизма), ярославский офеня «обхитрил» страшную стихию. Он «пристроился сзади за Хряпалом» и вытерпел жизнь «по колено в сугробах из дерьма», которое оставляло чудовище: «За ярославским офеней и другие смекнули: глядь, уж за Хряпалом – чисто крестный ход, гужом идут... Петых дураков Хряпало живо докончил и без пропитания околел, конечно. А ярославский народ зажил припеваючи и господа бога благодарил: жирная земля стала, плодородная от помета, урожай будет хороший». [Замятин, 1989: 525].

Надежда на то, что насилие будет в конце-концов преодолено, и Россия вновь вырвется к вершинам духовности, переходит из сказки «Хряпало» в сказку «Огненное А», где изменение к лучшему связывается с молодым поколением. В этой сказке превалирует тема творческого освоения вселенной, тема будущего человечества.

«Большие» заняты суетным, временным: «За ужином большие читали газету: про хлеб, забастовки – и спорят – обо всякой ерунде». [Замятин, 1989: 525]. А «второклассники» думают о вечном, вневременном, вселенском: «Все одно не поймут глупые большие, что именно нынче начнется новая, межпланетная эпоха истории ...». [Замятин, 1989: 526].

И хотя «великие второклассники» не сумели провести эксперимент до конца, хотя «мальчика Вовочку заголящинский сторож изловил и, заголивши, высек», но молодая Россия мечтает о высоком, а значит нет «неотвратимости сатанинского деспотизма».

Замятин глубоко сознает двойственность человека и потому завершает цикл сказкой «Бяка и Кака», в которой вновь напоминает о возможности другого пути: «Да в ус, да в рыло – и клубком по полу. Катались-катались, а от огарка – рубаха, от рубахи – мужик, от мужика – изба. И с мужиком и избой вместе Бяка и Кака: от всего – одна сажа». [Замятин, 1989: 527].

Предостережение о гибельности мира от насилия, даже если оно преследует конечные «высокие цели» («Я мужика больше люблю», – Бяка и Кака... со всех ног кинулись: огарок тушить»), звучит в завершающей цикл сказке с особой сатирической резкостью.

Творческие связи с сатирой М.Е. Салтыкова-Щедрина у Е.И. Замятина были не только очень широкими, но и постоянными. Цикл сказок о Фите, который исследователи не без оснований считают прямым откликом на Октябрьскую революцию и первые декреты Советской власти, можно определить, как своеобразную замятинскую «Историю одного города». [Галушкин, 1991].

В свою очередь, сказки о «благодетеле народа» Фите несомненно были вступлением к более крупному художественному обобщению – к роману «Мы» (1921). Закономерно, что в 1927 году, когда страна готовилась к юбилейному подведению итогов, писатель вновь обращается к теме революционных преобразований и их сути. Возникают рассказ-сатира «Слово предоставляется

товарищу Чурыгину» (1927) и пьеса «История одного города» (1927) по одноименному роману Салтыкова-Щедрина.

Переключая тем, идей, образов, сюжетные интерпретации, текстуальные совпадения, использование одних и тех же художественных приемов в «Сказках о Фите», романе «Мы», пьесе «История одного города» Замятина и творчестве классика русской литературы XIX столетия свидетельствуют о сознательном использовании его эстетической системы для достижения определенных художественных целей.

Бережно и даже благоговейно относясь к тексту книги русского сатирика XIX века, Е.И. Замятин компанует художественный материал так, что выявляется оригинальная личностная позиция автора сценария, высвечивающего свою эпоху сквозь фантастическую историю города Глупова, и анализирующего кризисный мир современной России.

Замятин с первого акта обнаруживает щедринскую тенденцию к обобщенно-символическому изображению действительности, сочетающуюся с умением выявить и запечатлеть пронзительную современную деталь, возвращающую из мира обобщений в мир сегодняшней.

Композиционно Замятин в целом следует за «архетекстом», хотя выделяет из двенадцати щедринских только семь этапов в истории города Глупова. Происшествие первое: «Доисторическое»; Происшествие второе: «Органчик»; Происшествие третье: «Девки»; Происшествие четвертое: «Цивилизация»; Происшествие пятое: «Грехопадение и покаяние»; Происшествие шестое: «Последние времена» (седьмое происшествие отсутствует в рукописном фонде ИМЛИ, где хранится рукопись пьесы).

Салтыков-Щедрин в первой части своей книги дает общий очерк глуповской истории, а во второй – описание жизни и деяний выдающихся градоначальников.

Замятин понимает, что глуповскую историю иначе и не напишешь; вся она сводится к смене самодурских властей («лиц весьма действующих», по терминологии Замятина) и пассивной покорности «лиц, подвергаемых действию» (народа), который меняет лишь формы своей покорности в разные эпохи. Поэтому всю свою пьесу он делит на времена «доисторические», когда не было «князя» и головотяпы тяпались сами по себе «стенка на стенку из-за того, что одни кашу варят в горшках, а другие в чугунках – отсюда – бой». [Замятин, 1991: 16].

А затем идут «времена исторические», определяемые тем, что «кнут – это знамя, хоругвь священный на вечные времена» для народа, представляющего собой океан «ликующей бессознательности».

А. Галушкин в своих комментариях к пьесе справедливо, на наш взгляд, утверждает, что «несмотря на то, что в «Истории одного города» много легко узнаваемых реалий жизни 20-х годов, пьеса не политический памфлет < ... > Насколько мы можем судить по сохранившимся фрагментам, писатель ставил себе задачи куда более широкие. Он не поворачивает пьесу лицом к современности, а использует материал современности для моделирования «универсальных», повторяющихся ситуаций в русской истории». [Замятин, 1991: 29].

Такой же была цель М.Е. Салтыкова – Щедрина, который в письме к редактору журнала «Вестник Европы», отмечал: «Мне нет дела до истории, и я имею в виду лишь настоящее. Историческая форма рассказа была для меня удобна лишь потому, что позволила мне свободнее обращаться к известным явлениям жизни». [Салтыков-Щедрин, 1969: 8, 451].

Эту мысль подтверждает тот факт, что все четыре первоначальных названия пьесы передают обобщенно-символический смысл («Русская история», «История города Глупова», «Летопись», «История одного города»). То, что писатель все же остановился на точном названии, которое дал своему произведению М.Е. Салтыков-Щедрин, говорит об установке на возможно полное «сохранение салтыковского текста».

Замятин опустил функцию летописца, но сохранил главное в щедринской традиции: идейную основу, народную систему фантастики, образной символики в сочетании с «эзоповским» иносказанием, однако добавив много нового. Замятину удалось сохранить то, что давала «манера наивного летописца-обывателя»: «свободно и щедро включить в политическую сатиру легендарно-сказочный, фольклорный материал, выразить антимонархические идеи в самой наивной и потому наиболее популярной, убедительной форме, доступной для широкого круга читателей». [Бушмин, 1976]. Достиг он этого только с помощью диалогов.

Думается, что задача, которую Салтыков-Щедрин формулировал как «разоблачать прошлое в настоящем» в целом совпадала с художественной целью Замятина и была воплощена излюбленным способом Салтыкова: «сочетать несочетаемое, совмещать несовместимое».

У Щедрина уже сам образ Глупова парадоксально противоречив; он стоит на болоте, на семи горах, на трех реках, он – и уездный, и губернский, и столичный, «вдруг оборачивается захудалым русским селом или деревенькой с выгоном для скота, которая соседствует с границами ... Византийской империи». Так создается «неохватность», обобщенность образа города-государства.

Замятин в пьесе «показывает, а не рассказывает», поэтому во всех сценах, как постоянные характеризующие детали города Глупова присутствуют «острог, кабак» и «вечевой колокол». Во времена «доисторические» кабак заменяет «винная бочка, поставленная на попа» – символ демократизма – на нее взбираются «излюбленные старички», которые «управляют народом с помощью «слова» и «колокольного звона» (звонит в колокол, бой утихает). [Замятин, 1991: 16].

Времена исторические отличаются тем, что «колокол» – символ христианства, заменен на «кнут» – символ

деспотии.

В третьей части пьесы (черновая редакция актов 3 – 6 «Девки») изображается город Глупов ночью, когда не видны кабак и острог, а в центре погребальная колесница с двумя стеклянными банками с заспиртованными телами Брудастого и Дубликата (так и напрашивается историческая аналогия с мавзолеем вождей).

В происшествии пятом «Грехопадение и покаяние» сразу обнаруживаются атрибуты эпохи «декаданса», когда знаки власти тоталитаризма: князьи палаты, острог, кабак украшают символами страсти: нежно-алыми розами и белыми лилиями. «Цветами увенчана и полицейская будка. Кроме того, сооружен из цветов грот с будуарной фантастической и соблазнительной кушеткой». [Замятин, 1991: 24].

В последней части пьесы «гербом» города Глупова у Замятина делается «полицейская будка, украшенная огромным рисунком на фоне пустыни: несколько глуповских изб. Ни живой души; пусто». [Замятин, 1991: 26]. Живая душа народа выхолощена механизированным существованием, ведущим к нивелированию личности.

Таким образом, то, что у Салтыкова в романе достигается «всеохватностью пространства и времени», Замятин воплощает с помощью изображения неподвижной точки пространства, на которую накладываются «различные времена», не меняющие сути происходящего (одни и те же герои одинаково действуют во все времена).

Щедрин часто прибегал в своей книге к анахронизмам – смещению и совмещению времени. Ведя повествование от лица вымышленного архивариуса XVIII – XIX веков, он вплетал факты и события более позднего времени и подчеркивал это в примечаниях от издателя, двояко объясняя читателям существо анахронизмов. Сначала он демонстративно признает их наличие, а затем оговаривается: «Впрочем, это скорее не анахронизм, а прозорливость, которую летописец по местам обнаруживает». [Салтыков-Щедрин, 1969: 8, 394].

Е.И. Замятин в статье «Народный театр» (1927) выделял анахронизмы из всех сатирических приемов, потому что «через анахронизмы в сюжет игры, взятый из царских времен, с большим удобством может войти современность, даже злободневность». [Замятин, 1988: 428].

Анахронизмы у Замятина являются отчетливо выделенными знаками, указывающими на присутствие в пьесе какого-то иного, глубинного смысла, тесно связанного с сегодняшним днем. Это вынырнувшие на поверхность частички другого текста, сознательно спрятанные автором, глубинные диалоги с современностью. Сатира Замятина имеет вполне конкретную направленность на определенные, узнаваемые читателем и зрителем явления литературы и искусства, общественной и политической жизни.

У Замятина в пьесе целая россыпь анахронизмов, которые проецируют щедринские идеи на современную для автора эпоху. В первой части содержатся намеки на развитие событий «согласно истории Иловайского», даны «протоколы собрания», употребляются характерные обращения эпохи революции и гражданской войны (товарищ), упоминается биржа безработных в Петербурге, содержатся угрозы ссылки на Соловки, герои пьесы ходят жаловаться Мейерхольду, приведены как приметы сталинских репрессий цитаты из текста Салтыкова-Щедрина («те из вас, кому ни до чего дела нет,

репрессий цитаты из текста Салтыкова-Щедрина («те из вас, кому ни до чего дела нет, будут помилованы, прочих же всех казнить»), – требует Доисторический князь»). Речи Курицын-сына включают революционные лозунги и штампы: «Сейчас над тобою, согласно истории, воссияет заря новой жизни». [Замятин, 1991: 18].

Замятин, как и его великий предшественник, ведет с читателем-зрителем эстетическую игру, которую подчеркивает подобными щедринскими анахронизмами. Например, когда Доктор предлагает послать Павлу Буре телеграмму-молнию, чтоб на всякий случай выслал дубликат градоправителя, зритель возражает: «Да ведь, согласно истории, телеграф-то еще только лет через сто выдумают!». Курицын-сын отвечает: «Что же нам, по-вашему, сидеть-ждать, пока его выдумают? То же, сказал! Да может, нас всех через пять минут...». [Замятин, 1991: 21].

Демонстративная условность, присутствующая в образе часовщика Байбакова, который одновременно является «"депутатом" революционного народа» и Придворным Брудастого, способствующая «смещению времен» и выходу к «вневременным» обобщениям, характерна для всех замятинских персонажей.

Сатирическая фантастика у Щедрина и Замятина «сгущает действительность», доводит до парадокса те качества, которые таит в себе система тоталитаризма и любого бюрократического режима, развертывает те возможности явлений, которые существуют в зародыше, доводя их до логического конца, выводя их на уровень предвидения. Этому помогает интегральное смещение планов, где в одну пространственно-временную раму вставлены несовместимые детали образа.

Писатели различных эпох расставляют акценты на одних и тех же идеях по-разному. Если Салтыков-Щедрин наиболее слабыми сторонами народа считал покорность, наивность, слепую веру в верховную власть и неиссякаемое терпение и пассивность, то Замятин показывает народ прозорливым, способным к бунту, но равнодушным к собственной судьбе.

У Щедрина глуповцы, узнав об органчике в голове Брудастого, даже не удивились, а «уповали на своего батюшку». А Замятин изображает все в несколько ином свете: Евсеич сразу высказывает подозрение, что градоначальник не человек, а кукла. Но другой «излюбленный старичок» Пахомыч предлагает: «Братцы, пойдем от греха подальше... Всем миром валят в кабак... Чиновная группа все еще пребывает в ошолоблении». [Замятин, 1991: 19].

Е. Замятин считал, что в деле «интерпретации классики» нужно соблюдать чувство меры и не «осовременивать ее до неузнаваемости». Об этом говорит приложение к пьесе, где драматург, обращаясь с шуточными приветствиями к Мейерхольду, выражал свое ироническое отношение к переделке классических произведений для театра, писал о его постановке «Ревизора» Гоголя: «Потрясенные второй кончиной нашего дорогого покойного Н.В. Гоголя, мы, великие писатели земли русской, во избежание повторения прискорбных инцидентов предложили дорогому Всеволоду Эмильевичу, в порядке живой очереди, приступить к разрушению легенды о нижеследующих классических наших произведениях, устаревшие заглавия которых нами переделаны соответственно текущему моменту: 1. Д. Фонвизин «Дефективный подросток» (бывш. «Недоросль»). 2. А.С. Пушкин «Режим экономии» (бывш. «Скупой рыцарь»). Его же «Гришка, лидер самозванного блока» (бывш. «Борис Годунов»). [Замятин, 1991: 29].

Это пример одновременной иронии и самоиронии, потому что Замятин при теоретической установке «верности пратексту», вводит в него значительные изменения в соответствии со своим мировоззрением и корректировкой на свою эпоху.

Так же, как в сказках про Фиту, драматург выражает не свойственный Щедрину исторический оптимизм, сквозящий в трактовке образов тиранов. Замятинский Брудастый и его Дубликат самоуничтожаются: «Кинулись, схватили друг друга за головы – обе головы уже оторваны и катятся по земле. Брудастый и Дубликат стоят без голов. Пауза < ... > Остаются – неподвижные Брудастый и Дубликат. – Тьма». [Замятин, 1991: 21].

Сам себя уничтожает в инсценировке Е. И. Замятина и Угрюм-Бурчеев, приказывая Смотрителю «быть Наблюдающим... за мной»: «Угрюм-Бурчеев. Хотя неправильное течение моих мыслей и маловероятно, но если бы таковое возникло, ты обязан донести. – Смотритель. Кому? – Угрюм-Бурчеев. Мне». [Замятин, 1991: 26]. Приняв касторку, Угрюм-Бурчеев вынужден идти не вперед, а в кусты. Его арестовывают за неисполнение его же приказа и уничтожают.

Если роман «История одного города» заканчивается апокалипсическим ужасом, то пьеса Замятина – революционным взрывом, сметающим тиранов и освобождающим народ. Замятин также усиливает в своей пьесе мотив повального пьянства: «водка для народа – все», который только намечен у его предшественника.

Педалируется автором романа «Мы» и мотив «слепой веры» народа. У Салтыкова-Щедрина Пахомыч и Евсеич – это глуповские свободолюбцы, судьбы которых трагичны. Им сочувствует народ как борцам за правду: «Небось. Евсеич, небось! С правдой тебе везде жить хорошо!» «С этой минуты исчез старый Евсеич, как будто его не свете не было, исчез без остатка». [Салтыков-Щедрин, 1969: 314].

Замятин же помещает этих героев в разряд «лиц, подвергаемых действию», и дает им ироническое определение «излюбленные старички».

В происшествии первом: «Доисторическом» – Евсеич и Пахомыч выступают носителями «умиротворяющего воздействия православия» и практической народной мудрости одновременно. Они постоянно останавливают кровопролития и вразумляют глуповцев: «Пахомыч: Господа Головотяпы, ну как же это? Ведь мы эдак головами друг об дружку тяпаться будем – так всех перетяпаем, и на развод не останется. Уж сколько разов мы уговаривались, чтобы начать наново, миром жить». [Замятин, 1991: 16].

Эти герои одновременно выполняют функцию «носителей русской идеи» в ее ироническом аспекте: «Пахомыч. Нет на свете народа нас храбрее и умнее... Головы у нас на плечах – крепкие растут, хоть кол на них теши... Головотяпы. Так! – Так! Пахомыч. Крамольник... заткнись! Выходит, говорю согласно истории: велика наша земля и обильна, а порядка в ней нет». [Замятин, 1991: 16].

По логике пьесы получается, что великодержавие, поддерживаемое церковью, приводит к тоталитаризму. И тот же Пахомыч в пьесе способствует этому: «Пахомыч. Одно нам осталось: князя себе завести. Он, батюшка, чиновников, солдат у нас понаделает и острог с решеткой поставит... – заживем по-хорошему!». [Замятин, 1991: 16].

В происшествии втором: «Органчик» – излюбленные старички уже «управляют народом» в унисон с чиновничье-бюрократическим аппаратом, способствуя «поклонению начальству» и слепой вере в батюшку-градоначальника. Замятин придумывает оригинальный эпизод; намекающий на послереволюционное поколение умерших вождей: во время починки головы Брудастому, Евсеич истолковал слова Курицын-сына «православные... батюшка наш пребывает в полной сохранности и нетлении», как весть о кончине начальника и его «приобщении к лику святых и начинает требовать «мощи» для поклонения.

Примечательно, что у Салтыкова-Щедрина этот мотив с такой настойчивостью не разрабатывается, а для писателя-еретика эпохи 20-х годов XX века он, очевидно, становится более актуальным, и вводится в замятинскую пьесу как сквозной.

Еще одно принципиальное отличие от «пратекста», что Замятин в своей «Истории одного города» показывает позорное приспособленчество официального храмового православия. В происшествии четвертом: «Цивилизация» Пахомыч и Евсеич не только обещают голодным глуповцам «убоину» на том свете, но и внушают «благоевную веру» в «божественное происхождение властителей». Летящий Великанов вызывает у Евсеича «умиление»: «Глядите, глядите. Батюшка-то наш... чисто херувимчик!». Чтобы отцепить Великанова от колокольни, чиновники при молчаливом согласии народа требуют «колокольню свалить» (прозрачный намек на уничтожение храмов в России). И когда народ выражает слабый протест (Чудак: От хорошей жизни не полетишь), то Пахомыч смягчает ситуацию: «Он говорит, что жизнь-де наша хорошая, и так всем довольны. Благодарим покорно...». [Замятин, 1991: 23].

Времена «Грехопадения и покаяния», отражающие «бесстыжее глуповское неистовство», полное падение нравов, спроецированы на современную эпоху, и Замятин подчеркивает полное перерождение церкви в «новоцерковцев», поддерживающих новый коммунистический «тоталитарный режим».

Смесь из церковной лексики и пролетарской терминологии дает эффект полного сатирического разоблачения двойственности позиций адресатов. Такой же прием (смешение библейского, церковнославянского, простонародного и канцелярского стилей) повсеместно использовал Салтыков-Щедрин.

Актуальным для замятинского варианта «Истории одного города» было осознание роли «народных пророков», юродивых, которые представляли другой полюс тоталитаризма – антирационализм в историческом процессе.

Юродивых Анисьюшку и Мишу Возгрявого драматург помещает в список «лиц действующих», ставя их в один ряд с предводителем, генералом, казначеем, квартальным и противопоставляя народу и «излюбленным старичкам». Активизация их роли происходит в кризисные времена «Грехопадения и покаяния», когда «все ищут перед кем преклониться».

Новый оттенок, который вносит Замятин в трактовку образов юродивых – это их искусное маневрирование сексуальной природой людей. Миша вступает в любовные отношения с пфейфершей, «обращая» ее в монашество, и использует в свою очередь ее «сексуальное влияние» на Грустилова, который возводит «юрродство» на государственный уровень.

Любопытно, что эротическая подоплека действий юродивых так важна для автора пьесы (возможно как намек на Г.Е. Распутину), что Замятин меняет песенку, которая поется у Салтыкова-Щедрина во время «оргии покаяния». У Щедрина песенка имеет «апокалипсический» характер и напоминает о «страшном суде»: «Спит душенька на подушечке, спит душенька на перинушке..., а боженька – тук-тук, да по головке тук-тук, да по темечку тук-тук». [Салтыков-Щедрин, 1969: 8, 387].

У Замятина песня, кроме похотливости, не передает ничего: «Белобоки камушки, бело-пу-пы дамочки...». [Замятин, 1991: 25].

Сарказм Замятина присутствуют там, где у Салтыкова-Щедрина более сложное отношение к явлению юродства в русской жизни: и осмеяние невежества (юродивых назначают инспекторами училищ и предоставляют кафедру философии), и ощущение трагизма (в романе «История одного города» юродивый Архипушко действительно выступил провидцем и предсказал пожар, в котором сам трагически погиб).

Сцена пожара, полная драматизма у Салтыкова-Щедрина, превратилась в пьесе в символический «пожар похоти»: «Казначейша. Ему – самому... нашему ангелу... Скажешь, что маркиза – сгорает и что только он может залить пожар... Грустилов. Где? Что? Сюда! Пожар! Курицын-сын (выскакивает) Вашеество... я здесь... Осмелюсь доложить: пожар, так сказать, символический...». [Замятин, 1991: 24].

«Поиски Бога в вопросах пола» казались Замятину, очевидно, знаменем его эпохи, чему свидетельство эротическое «декаденстское искусство», философия В.В. Розанова, эротическая струя в творчестве А. Ремизова – «Заветные сказы», «Нечестивые рассказы» самого Замятина и т. д.

Возможно поэтому Замятин развертывает целый сюжет из трех фраз романа, характеризующих Грустилова: «Примеров этакого затаенного, но жгучего сладострастия рассказывали множество. Таким образом, однажды, одевшись лебедем, он подплыл к одной купавшейся девице, дочери благородных родителей... И в то время, когда она гладила его по головке, сделал ее на всю жизнь несчастною». [Салтыков-Щедрин, 1969: 8, 378].

У замятинского Грустилова появляется не лебединое, а более прозаическое – петушиное одеяние. Он пытается спрятать «свиную явь» за фасад «огненной веры» и сентиментальности. В отличии от пратекста в пьесе у Грустилова появляется звуковой сатирический образ примитивно-похотливого животного. Это достигается обыгрыванием звуковой оболочки слова «келья», которая превращается в петушиный клетот и развенчивает героя, низводит его на бездуховный, животный уровень: «Пфейферша. Нет, нет, оставьте меня... Я мечтаю только об уединенной келье. – Грустилов. Келья... келья... ке-ке-ке-ко-ко-ко... (Распустив крылья и хвост, по-петушиному кружит около Пфейферши, загоняя ее в грот)». [Замятин, 1991: 24].

Сатирическое «снижение» этого героя Замятин усиливает введением в его речь романтических и сентиментальных штампов и цитат из пошлых романов, популярных в современную драматургу эпоху, в частности, название скандального эротического романа С. Малашкина «Луна с правой стороны» и цитаты из песен Вертинского. В этой апологии сексуальной «свободы» («Дорогу крылатому Эросу!») Замятин видит один из тревожных симптомов развития современного ему общества.

Анализ интертекстуальности сатирического творчества Е.И. Замятина 1910 – 20-х годов позволяет выявить творческие связи на нескольких уровнях: звуковом,

морфологическом, семантическом, композиционном, образном, тематическом, поэтическом, идеологическом, составляющими единую систему, эстетическим прототипом которой является творчество М.Е. Салтыкова-Щедрина.

Исследование этой совокупности феноменальных прецедентов показывает «трансформацию» «протоисточника» в художественном сознании писателя, обнаруживает воздействие на формирование эстетических установок Замятина, его творческого метода, особенностей его функционирования в новом контексте.

На основе щедринского «текста» Е.И. Замятин формирует свои оригинальные принципы интегральности образов, предусматривающие предельную выразительность и экономию языковых средств, особый психологизм, создаваемый архетипическими параллелями образов, мифологизацию сюжета, создание ассоциативного фона, игру «жанровыми моделями как культурными отсылками», которые придают универсальный характер повествованию.

ЛЕКЦИЯ IV

ФОРМЫ ВОПЛОЩЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИДЕЙ ДОСТОЕВСКОГО У Е.И. ЗАМЯТИНА

В своих статьях Замятин часто повторял слова Достоевского о «фантастическом», «сдвинутом» времени, которое требует от писателя «сплава реальности и фантастики», для своего полного осмысления: «Чтобы отразить весь спектр эпохи нужно «в динамику авантюрного романа вложить тот или иной философский синтез». «Опыт художественно-философского синтеза» творчества Достоевского Замятин считал самым удачным приобретением для своей эпохи, так как в нем присутствует «одновременно и микроскоп реализма, и телескопические, уводящие к бесконечностям, стекла символизма». [Замятин, 1988: 4, 14].

О каком бы гении науки или искусства не писал Е. Замятин, везде он отыскивает в нем наиболее значимые для своего художественного мировоззрения черты. И знаменательно, что все они близки к характеристике «гения Достоевского», что наталкивает на мысль об «эталонности» последнего для автора романа «Мы».

Первый опубликованный рассказ Е.И. Замятина «Один» (1907) отразил увлеченность традицией, идущей от Достоевского, изображения любви как мучительства, как любви-ненависти. Особенно явно возникают в сознании героя, проблемы смысла жизни, счастья, смерти и бессмертия.

Начало рассказа изображает обстановку «подполья», когда человек, оторванный от социальной жизни, от людей, в глуши одиночества, оказывается один на один с вечностью, должен разрешить «вселенские вопросы»: «Время исчезает. Немые, задыхающиеся дни. В тусклом молчании точно ключья туч в лунном мертвом свете – скользят непонятные дни. Медленно или безумно быстро? Или совсем остановились». [Замятин, 1988: 3, 17].

Как и в «Записках из подполья» Достоевского героя рассказа окружает «стена». Образ серой стены, сосущей жизнь и вызывающей «лихорадочное забытие» – цитата из творчества Достоевского, превращающаяся в символ «несвободы» жизни в рассказе Замятина: «Молчат стены кругом. Семь шагов, семь шагов. Толпятся, гонятся стены. Мелькают старые надписи. Чьи-то имена, забытые, полустертые, чьи-то стихи, скорбные, рыдают на холодном камне. Кто их писал? И где теперь они и их муки?». [Замятин, 1988: 3, 18].

И когда «сердце бьется в холодные стены», ища людской близости, герой слышит далеко «звон плачущих колоколов». И это его спасает от отчаяния. Так, с первых страниц Замятин вводит другой символ, который станет сквозным во всем его творчестве – спасающий от одиночества и отчаяния колокольный звон.

К. Чуковский в письме к М. Горькому в конце 1920 года писал о необходимости «заштопать в себе ту нигилистическую дыру, которая мешает ему быть хорошим художником»: «Это старинное русское дело: ведь и Достоевский заштопывал свой атеизм и свой нигилизм православием и народностью и пр., побеждал свою смердяковщину старцем Зосимой...». [Неизвестный Горький, 1994].

«Это старинное русское дело» знал и Замятин, о чем свидетельствует рассказ «Один» – «клубок» реминисценций из творчества Достоевского. Сцена убийства «шпики» студентом («я его утушил») проецируется на эпизод убийства «предателя» в романе Достоевского «Бесы». Мысли героя о смерти вызывают в его воображении картину «лежания в гробу», почти дословно повторяющую соответствующую сцену из «Сна смешного человека» Достоевского.

С помощью обостренных натуралистических деталей автор рассказа изображает гибель души, «утушенной» живым, даже после смерти шевелящимся, мозгом, развивая тему борьбы «божьего и дьявольского» (мозг от Сатаны, а душа – от Бога.)

«Мозговая», земная любовь-обладание убила любовь «духовную»: «И было странно, что умер или девался неизвестно куда гимназист Белов, розовый, веселый, молившийся Богу и боявшийся Его, и умер студент Белов, сильный, молодой, любивший жизнь и борьбу». [Замятин, 1988: 3, 48].

Идея рассказа «Один» как бы пересекается с идеей рассказа Достоевского «Сон смешного человека», где герой оказывается на планете, которая «была земля, не оскверненная грехопадением» и видит любовь без «порывов того жестокого сладострастия, которое постигает почти всех на нашей земле, всех и всякого, и служит единственным источником почти всех грехов нашего человечества», любовь без ревности, «какая-то влюбленность друг в друга, всецелая, всеобщая», по словам Достоевского. [Замятин, 1988: 14, 445].

Продолжение этот «достоевский мотив» получил в повести 1913 года «Непутевый». Главный герой ее – «студент первого курса всех факультетов» – Сеня Бабушкин – носитель той же духовной двойственности, что и Белов.

Окружающие «... голову ломают: как это Сеня, беспутник, безбожник – к игумену в милость попал? Разве это вот, что всякую старину Сеня любил: церкви древние, лампы под праздник, книги в старинных кожаных переплетах... Пение любил церковное, распевы всякие знал – и знаменный, и печерский, и по крокам пел». [Замятин, 1988: 1, 101].

Двойственность в выборе друзей, а ими были – игумен монастыря и хозяин пивнушки на Бронной, отражали противоречивые запросы личности героя. После монастыря, молений и трапезы у

игумена герой страстно рассуждает «о вере православной» с хозяином пивнушки, стариком-раскольником.

И сцены эти напоминают «искания» Алеши Карамазова Достоевского, который после монастырских бесед слушает «Легенду о Великом инквизиторе» своего брата-безбожника Ивана, в грязном трактире, размышляя о десятках тысяч спасенных и «многочисленных как морской песок» слабосильных, не могущих «повторить подвиг Христа» и должных попасть в ад.

Сеня тоже подсчитывает, «сколько миллионов христиан православных во всем белом свете – столько-то миллионов, неправославных – столько-то, язычников – столько-то». Старик-хозяин, как и Иван Карамазов предьявляет «счет Богу»: «Один в рай – четыреста в ад... Как же это он, бог-то? Как, правда, а?». [Замятин, 1988: 1, 100 – 101].

Подобно героям романа «Братья Карамазовы», Сеня двойственен, не испытывает в себе «твердой веры»: «И ведь вот, не верит Сеня, конечно; какой там, к черту, ад у него. А сидит со стариком вот так и головою качает печально – не претворяется. Какие-то будто две половинки в нем: одной половинкой, которая четырех факультетов вкусила, не верит, а другой, которая к стенам кремлевским да к церквам старым привержена, – верит». [Замятин, 1988: 1, 102].

И Сеня, и старик-хозяин, и Белов, и «своевольцы» Достоевского – «о божественном сомневаются» – хотят «разумом поверить веру, а не сердцем»: «Как же мол брак-то? Таинство, а беги от него, как от скверны – церковники-то учат? От других, небось таинств не бегают...». [Замятин, 1988: 1, 102].

В повести «Непутевый» возникает интертекстуальная переключка с «каверзными вопросами Смердякова», которая будет продолжена в повестях «Знамение», «Колумб», в романе «Бич Божий». Сердце подсказывает героям Замятина и Достоевского, что только чистая неэгоистичная любовь, подобная ответу божьей любви, может наполнить жизнь смыслом. Главный герой мечтает о такой любви. Образ Сени проецируется Замятиным и на князя Мышкина из романа «Идиот». Даже в самом названии повести «Непутевый» содержится переключка с романом Достоевского. В облике Сени автор подчеркивает «золотистую мягкость», напоминающую лицо Мышкина: «И ничего ведь такого как будто в Сене не было. Да что ж, пожалуй, некрасив даже. Так, курносенький, бородка мягкая, золотая. А вот мягкость эта самая в лице во всем и в глазах. Так вот – денек летний, нежаркий, в костромской, скажем, где-нибудь деревушке: выглянет солнце – и спрячется солнце, бубенчики на овцах, пыль на дороге от веселой телеги поднялась – и не падает, золотеет». [Замятин, 1988: 1, 100].

В этом летнем «золотисто-пепельном пейзаже» России Замятин обобщает духовную суть русского национального характера – «мягкость» душевную.

Сеня «любит» сразу двух женщин: не решается обидеть «маленькую Таню» и «старинную» Василису за ее древнерусскую кичу и сарафан не может бросить: «Да, обеих! Неужели не можешь понять, что Василису – за свое, за василисино люблю, а Таню – за танино...». Ироническая аллюзия, несомненно, накладывается на роман «Идиот», где князь «любит» Аглаю и Анастасию Филиповну. [Замятин, 1988: 1, 110].

Трагическая любовь-жалость этого «положительного» героя Достоевского асимметрично варьируется у Замятина и оказывается для Сени – дьявольским наваждением. В сцене святочного гадания Сеня не может решить, на кого ему гадать: на Таню или Василису. И когда бумажка сгорела, то «на тени появилось из пепла чье-то рогатое лицо». Это явный иронический намек автора на преобладание в душе Сени страстного, телесного начала, земного желания «обладать всеми женщинами сразу». Отталкиваясь с помощью аллюзии от образа князя Мышкина, Замятин развенчивает ложный «идеализм» своего героя.

В этой повести, а затем в романе «Мы» Замятин отразит открытую Достоевским «духовную болезнь», существующую в природе «личности, приблизившейся к идеалу», когда в душе «совершенного человека возникает состояние, которое Г. Фроловский определяет как «одержимость... отыскивать и овеществлять присущий его душе образ безусловного совершенства». [Фроловский, 1992].

Человек, достигший в душе гармонии, начинает направлять свои душевные силы не на дальнейшее совершенствование своей личности, а вовне, желая «исправить» и улучшить мир». [Фроловский, 1992]. Князь Мышкин не смог «исправить» Рогожина, Настасью Филипповну, Аглаю, а погубил свою душу. Сеня – сниженный, опошленный вариант героя Достоевского, «приложенный к другой эпохе». В Сене просыпается бунтарь, разрушитель, анархист: «И как можно верить во чтонибудь? Я допускаю только – и действую. Рабочая гипотеза, понимаете? Да глаза б мои не глядели на программы все ихние. Слава Богу, в кои-то веки из берегов вышли, а они опять в берега вогнать хотят: мне уж половодье, так половодье, во всю, как на Волге» [Замятин, 1988: 3, 113].

«Непутевость» русского народа зиждется на глубинной, интуитивной вере, которую нельзя «объять разумом» – вот вывод, к которому подводит писатель. И вера эта заключалась в убежденности, что «... мы на земле вовсе не для того, чтобы отвергнуть зло, а для того, чтобы преобразить, просветить, спасти зло. А спасти и освятить зло мы можем, только приняв его в себя и внутри себя, собою его освятить». [Волошин, 1995].

Максимилиан Волошин – художник, близкий идеалам Замятина, отражает, как представляется, основную концепцию творчества: «Есть люди, которых миссия есть миссия отрицания. Бунт. Но этот бунт может быть ближе к Богу, чем вера». Бунт героев Достоевского и Замятина, несомненно, есть «поиск Бога». [Волошин, 1932].

Замятинский «бунт» в значительной степени относится к области теории и отражен прежде всего в его публицистических и литературоведческих статьях. А художественное творчество отражает значительно большее – «постепенное восхождение к Истине».

Так, в одном и том же 1918 году выходят статья Е.И. Замятина «Скифы ли» и повести «Землемер», «Сподручница грешных», «Знамение». В статье он провозглашает «вечное отрицание», «скифство», отказ от всякой «оскуделости мысли», постоянное еретичество как условие всякого прогресса.

Автор утверждает парадоксальную мысль: «Христос на Голгофе, между двух разбойников, истекающий кровью по каплям, – победитель, потому что Он распят, практически побежден. Но Христос, практически победивший – Великий инквизитор. И хуже: практически победивший Христос – это пузатый поп, в лиловой рясе на шелковой подкладке... Такова ирония и такова мудрость судьбы. Мудрость потому, что в этом ироническом законе – закон вечного движения вперед. Осуществление, оземление, практическая победа идеи – немедленно омещанивает ее. Здесь и трагедия и здесь – мучительное счастье подлинного скифа – тернии побежденного; его исповедание – еретичество; судьба его – судьба Агасфера; работа его – не для ближнего, но для дальнего». [Замятин, 1988: 4, 503].

Здесь как будто налицо спор с христианской идеологией, неприятие ее догматов, но по сути художник восстает против «застывших догматов», фарисейства, против подмены сути формальными признаками, против «окаменения истины». Эту мысль писателя воплощают созданные одновременно с статьей «Скифы ли» художественные произведения: «Сподручница грешных», «Знамение» и «Землемер».

Главные герои этой своеобразной трилогии обнаруживают различную степень веры: Мать Нафанаила – «носительница» веры смиренной, полной любви к божьему миру; монах Селиверст – веры «хульной», головной, гордой, обращенной к собственному «эго»; Землемер выражает крайнюю степень безверия – антиверу-гордыню, веру-сомнение, ведущую к бунту и неприятию как «небесного», так и «земного». Первый тип веры ведет к беспредельной любви к людям, доброте и духовной гармонии и может противостоять любой жестокости. Второй – способен сотворить чудо, но ведет к опустошению души и гибели, так как не опирается на любовь к людям, а зиждется только на железной воле. Третий – отторгает душу от всего человечества, несет неприятие мироздания, ощущение бессмысленности существования, одиночество и душевный холод.

Замятин использует в повестях сквозной достоевский символ – «огонь веры». В «Сподручнице грешных», «огонь веры» ласкает, умиротворяет, согревает человека в любых трагических жизнен-

ных испытаниях. Так, мать Нафанаила, без мужа вырастив девять дочерей, потеряла их всех разом, но, уйдя в монастырь, обрела девяносто дочерей. Ее вера, доброта и любовь преображают даже сердца жестоких, прошедших через кровавые революционные бури, «манаенских мужиков».

В повести «Знамение» «огонь веры» опалает и уничтожает. Игумен монастыря Веденей был не доволен жизнью монахов: «Лениво его людишки живут, и винопийцы есть, и суесловы, а главное – ни в ком огня нет, духом оскудела пустынь». Поэтому он с радостью принимает появление нового монаха Селиверста, «опаленного огнем веры», принявшего подвиг затворника, поселившегося в самой отдаленной келье: «Но сквозь закрещенное решеткой окошко бередил водяную тишь непокойный красный глаз:

лампадка

селиверстова.

И слышен был из симоновой башни заглушенный стенами голос: настойчиво, неустанно, дерзостно зывал о чем-то Селиверст». [Замятин, 1989: 253].

Огонь веры в «Знамении» сжигает душу человека, превращается в языки пламени ада. Это происходит потому, что герой «алкает» доказательства существования Бога – знамения. Он не может «довериться Богу без авторитета чуда», а значит его вера бесплодна.

Образ Селиверста перекликается с «маловерными» героями Достоевского, особенно с отцом Ферапонтом, Иваном Карамазовым и Смердяковым. Последний тоже требовал, чтобы «гора съехала в реку» для доказательства «существования божьего». Испытание, которое преодолел и отверг Христос, не бросившись вниз со скалы, «как наущал его Дьявол», не могут преодолеть ни вышеупомянутый герой Замятина, ни герои Достоевского.

Им противопоставлены старец Зосима Достоевского и старец Арсюша у Замятина. Первый говорил «маловерным»: «< ... > Доказывать тут нельзя ничего, убедиться же возможно. – Как? Чем? – Опытом деятельной любви. Постарайтесь любить ваших ближних деятельно и неустанно. По мере того, как будете преуспевать в любви, будете убеждаться в бытии Бога, и в бессмертии души вашей. Если же дойдете до полного самоотвержения в любви к ближнему, тогда уж несомненно уверуете, и никакое сомнение даже и не возможно зайти в вашу душу. Это испытано. Это точно». Так поступает мать Нафанаила. [Достоевский, 1973: 14, 52].

Старец Зосима просил: «< ... > условий с богом не делайте. Паки говорю – не гордитесь. Не гордитесь перед малыми, не гордитесь перед великими». Но не могут в себе преодолеть «алчбу» Селиверст и Ферапонт. В романе Достоевского в главе «Отец Ферапонт» упоминается о «захожем монашке» от святого Селиверста, «из одной малой обители Обдорской на дальнем Севере». [Достоевский, 1973: 14, 151]. Вряд ли случайно это совпадение имен у Замятина, возможно автор намеренно называет своего героя Селиверстом, чтобы вызвать ассоциации с романом Достоевского?

Старец Ферапонт – противник старца Зосимы был «великий постник и молчальник», «многие чтили его как великого праведника и подвижника», как почитали и Селиверста у Замятина. Но гордыня обоих героев не была побеждена постом и молитвой. Они не любят людей, а значит и Бога. Носители внешней веры, они становятся «служителями бесов». Ферапонт, радея о посте, все сводит к количеству съеденного хлеба, подменяя им «хлеб небесный». Несомненно, что, создавая контрастную пару своих монахов (Арсюша-Селиверст), Замятин «пропитал их идейным соком» соответствующих героев Достоевского (Зосима-Ферапонт).

Народ обращается к лжеправеднику, «несытой душе», своевольцу Селиверсту, совершившему чудо не только потому, что «истово молился» и держал пост, а потому, что ощущал в людях «неистовую веру» в него: «И было у них в глазах такое, крепкое, неодолимое, катило на Селиверста, как морская волна, взметывало его вверх, и знал он твердо: невозможное – возможно...». [Замятин, 1989: 255].

Настоящее «чудо прозрения», которое явил старец Арсюша, не заметил никто, даже игумен Веденей: Арсюша предсказал пожар и указал путь спасения: «Пал на четвереньки: поклон земной старой церкви... И видели: плакал старец Арсюша, похлипывал носом, кулаком по-ребячьи утирал глаза. Тягота налегла, растревожил Арсюша: К чему плакал старец? К чему знамение?... Плакал старец Арсюша и всех спрашивал: – Православные, кто со мной завтра в Ерусалим? Прощайте, православные! Кто со мной? < ... > И сразу – странный красный день, как день последнего судилища». Пылал над озером в лютой лихоманке

закат. Ветер вихрил пыль и песок, и далеко по дороге вставали темные путники, головою до неба, медленно наступали на пустынь. Миг – и нет, и только выметенное ветром пустое небо». [Замятин, 1989: 254].

«Пустое небо» – это символ опустошенности и духовной разобщенности людей. И хотя «огненный язык» беды, смирен «явленной иконой Ширшей небес», одновременно «негасимый огонь в лампаде загас. Был мрак в келье... Была пустота и усталость неизмеримая. Почуял Селиверст: весь он такой же – громадный, наполняющий Вселенную. И в то же время – муравьино-крошечный». [Замятин, 1989: 258].

Только перед смертью наступает у героя прозрение: он понимает тщетность своих богоборческих усилий. И вспоминает «другого себя и другую зарю – рядом с ним тогда была – она, та самая, единственная». Он увидел ее так явно, сидящей на ковре, что осознал: «Совершилось для него первое в жизни, величайшее чудо». [Замятин, 1989: 257].

В «Рассказе о самом главном» реминисценция из Достоевского оформляет мотивы «вселенскости» и «жажды жизни». Герой Замятина Куковеров понял это: «Я все думал... Вот кружка с водою, жестяная – вот, видишь, тут грязь вверху под рубчиком? Понимаешь – вот я смотрел на нее и думал: она завтра будет совершенно такая же... Там, может быть, – совершеннейшая пустота, пустыня, ничего – и понимаешь, думаю: вдруг увидеть там вот эту самую кружку и вот тут на ней грязь – может быть, это такая невероятная радость – такая ...». [Замятин, 1989: 432].

Сопряжение «грязной кружки» и «вечности», понимание смерти как «пустыни», напоминает интертекст Достоевского – рассуждения Федора Карамазова, представлявшего вечность «затхлою банькой», где по углам висят пауки. Герой Достоевского делает вывод, что если вечность – пустыня, то нужно насладиться земной жизнью вволю, а значит «все дозволено», любая подлость оправдана. У Замятина Куковеров уверен, что какой бы ни была развязка, сулит ли смерть «вечное блаженство» или «пустыню», «самое главное» быть человеком, «не потерять своей души». [Замятин, 1989: 432]. За это молится мать Куковерова, спасая его от духовного падения.

Вновь возникает интертекстуальный диалог с Достоевским, у которого материнская молитва всегда спасает на краю духовной гибели. Особую значимость женского начала для «жизни духа» ощущали многие герои Достоевского, особенно Митя Карамазов, которого «мать ли чья», «молитва ли чья» спасла от отцеубийства. Особая значимость категории «женского» и для идейно-эстетической системы творчества Замятина очевидна.

Замятин, как и Достоевский, при художественном воплощении идеи «женственной сути Божества» использует сквозной мотив «детскости» человечества. В творчестве Ф.М. Достоевского эта мысль заложена в фундамент многих произведений.

Человек – раним и незащищен, как дитя в своей «безблагодатности». Человек – «недооформленное, становящееся существо» и требует к себе со стороны всего человечества отношения «сиделки к больному». Каждый человек – это «больное дитя», так как в мире много «больной страсти» и «все люди живут чувствами ненасытного презрения, совершенно выскочившего из мерки». Цель жизни по Достоевскому, – «ходить как нянька за людьми», чтобы достичь состояния удовлетворенности и «всеединства».

«Детскость» как состояние души, как нравственная чистота показана Достоевским уже в Макаре Девушкине и Вареньке Доброселовой в «Бедных людях», в Нелле и Алеше в романе «Униженные и оскорбленные», а затем и во всех других поздних произведениях, а особенно глубоко в романах «Идиот» и «Братья Карамазовы», главный герой которого – Дмитрий Карамазов был «как малый ребенок...» и после страданий и потрясений приобрел «жалость» ко всем людям и сделал важное открытие, перевернувшее всю его жизнь: «Есть малые дети и большие дети. Все – дети».

В романе Достоевского «все относятся ко всем как к детям» (и даже дети у Достоевского относятся к своим родителям как к «детям»: Илюша Снегирев к отцу капитану Снегиреву и к больной «маменьке», обращается со «взрослым покровительством»). Князь Мышкин в романе «Идиот» утверждает: «Через детей душа лечится» и говорит почтенной генеральше: «Я просто уверен, что вы совершенный ребенок, во всем, во всем хорошем и дурном, несмотря на то, что вы в таких летах». Но и сама генеральша Епанчина называет Мышкина «совершенный ребенок, и даже такой жалкий». О себе она говорит: « < ...

> все совершенная правда: я ребенок и знаю это». [Достоевский, 1973: 8, 65]. Достоевский подчеркивал «детскость» и других героев: генерала Епанчина, Тани, Аглаи, Рогожина и т.д.

«Чужое» становится «своим», пройдя через горнило художественного вдохновения у Е.И. Замятина. В символе «детскости» Достоевского, очевидно, он находит ответ на свои «мучительные вопросы». Цитация, аллюзия, прямая и полемическая реминисценция, сюжетная и структурная парафраза из романов Достоевского очень часто встречаются в «Рассказе о самом главном». И «детскость» присутствует как сквозной мотив в этом произведении Замятина.

В миг, когда Таля и Куковеров полюбили друг друга, в них «проснулась детскость»: стало «сердце, как живой ребенок», то есть появилась способность понимать и сознавать «самое главное» интуитивно, по-детски чисто, искренне. И сразу за этим ощущением следует рассказ Тали о том времени «когда она была маленькая...». Таля осталась в душе такой же «маленькой», а Куковеров после ее рассказа о выведении бабочки зимой пронесит: «Вот и я тоже...». [Замятин, 1989: 414].

Ощущение «детскости» героев остается преобладающим на протяжении всего повествования, но обнаруживаются новые аспекты проблемы. В сцене рассказа, где Дорда смеется над верой матери в Христа, которая ему кажется «детской», примитивной и нелепой, он сам предстает ребенком-взрослым: «Сквозь железные фланцы трубы вдруг прорвет вода, брызнет вверх, в стороны, радуются ребята: так сейчас из Дорды смех... Но торопятся взрослые отогнать ребят и скорее заткнуть воду, и вот уже Дорда снова в кобуре...». В данном случае детскость ассоциируется с искренностью и доверчивостью. [Замятин, 1989: 415].

Про бунтующих в Келбуе мужиков Дорда вдруг говорит как о детях: «Побаловали, хватит!». Как озорное дитя Дорда следит за полетом пули: «В синем воздухе – фиееаау «- свист, пение, падает – гложет – бульк: пуля». Точно также по-детски наивно, с озорным интересом относится к войне Рябой: «Рази это война? На войне, бывало, кэ-эк хлопыстнет-голова костромская, кишки-навгородские-разбирай...». У Рябого даже «глиняная рубаха застегнута неверно – одна петля пропущена...» как у ребенка, не умеющего одеваться. [Замятин, 1989: 416].

Замятин предлагает новый поворот идеи Достоевского: человечество – дитя неразумное играет судьбой вселенной, не думая о последствиях.

У всех мужиков в восприятии Куковерова «мохнатые, ребячеглазые лица». Не случайно, разговаривая с ними, Куковеров чувствует себя взрослым, а их малыми детьми: «Будто он на колокольне, а головы, руки, шеи внизу – Куковеров слышит: «...Побаловали над нами, будя! Не маленькие». [Замятин, 1989: 419].

Эта же мысль демонстрируется в сравнении мужика, везущего пулемет, с маленьким мальчиком: «Как белоголовый мальчишка везет деревянную на катушках лошадь, каждую минуту оглядываясь – не наглядится, так лешачьего роста мужик на веревочке тянет за собой по пыли пулемет». [Замятин, 1989: 419 – 420]. И то, что лешачий мужик встречает восторженные «ребячьи» возгласы других мужиков при этом, показывает «весь ужас апокалиптичности эпохи, когда люди превратили в игрушку жизнь всего человечества».

«Детскость» предстает у Е. И. Замятина и как «национальная» черта русских, говорящая о наивности и «неприспособленности» к жизни. Детьми ощущает Бараниха Талю и Куковерова, называя всех «дитенок ты мой, приятный». Но пожилая Бараниха сама – «дитенок». И когда председатель Филимошка сказал, что лишает ее голоса, то она три дня, как немая ходила, «как наказанный ребенок», боясь открыть рот. [Замятин, 1989: 420].

Десятки примеров доказывают, что восприятие человечества «как дитя» не было случайным в творчестве прозаика XX века. На Земле – «все люди – дети, и в хорошем, и в дурном», – вслед за Достоевским уверяет Замятин. Даже на темной звезде, которая прошла «тысячи кругов», четверо последних людей – остаются «детьми», не осознавшими уроков истории.

В момент катастрофы человечества – «дитя» не умнеет: мужчина, видя Землю (страшную луну), ведет себя, как маленький: «Он ступает шаг назад, еще шаг – заслонился ладонью. Вдруг стрелой к двери – скорее отсюда, чтобы не видеть...». [Замятин, 1989: 433].

В конце произведения Замятин дает, на наш взгляд, расшифровку своего понимания термина «детскость», делая слово «ребенок» синонимичным слову зверь-медведь. «Келбуйские и орловские», как и четверо со звезды – «древляне», «дикие», «медведи», мажущие своей кровью губы тысячелетней каменной бабе. Медведь – одновременно сквозной символ язычества, первобытности в «Рассказе о самом главном». «В мифологических представлениях и ритуале Медведь может выступать как божество (в частности, «умирающее и возрождающееся»), культурный герой, основатель традиции, предок, родоначальник, тотем, духохранитель, хозяин нижнего мира, воплощение души, даритель звериный, двойник человека, его зооморфная ипостась и душа».

В библейской традиции медведь соотносится с персидским царством, несущим смерть и разрушение. В Ветхом и Новом заветах рисуется образ медведя как апокалиптического зверя. «Библейские тексты оказали решающее влияние на последующее символическое отождествление медведя с сатаной». Думается, что Замятин использует этот образ сразу в двух смыслах: и в древнемифологическом, и в библейском.

Пятеро келбуйских мужиков «по-медвежьи» проходят к поляне, где по пояс в земле стоит «каменная баба с желтой тысячелетней улыбкой». У них «медвежьи двустволки». Они «вваливаются все разом в еще распахнутого настезь Куковерова. Лица «мохнатые».

Во время боя люди кажутся дерущимися медведями: «Чей то мохнатый крик; тишина... крик, кулаки, зубы, бороды, мать – залпом. Кусты трещат, с ревом прет стоголовый медведь, рты разинуты – но никто не слышит, кровь на траве – но это все равно: через камень, через бревно, через человека, через себя...». [Замятин, 1989: 425].

Образ медведя принимает мужчина с темной звезды: в момент катастрофы «обеими руками он крепко держит свою бушующую голову, глаза круглы – как у ребенка, как у зверя. Он протягивает руки к Земле – «медведице» – «косматой, прекрасной, страшной Земле – чтобы закричать ей навстречу, как на заре зверь – чтобы в пьяной радости схватить ту, другую женщину, сжать ее грубо, жестоко, нежно». [Замятин, 1989: 434].

В момент гибели медведям уподобляется вся дикая Земля: «Из ворочающихся, как медведи, встающих на дыбы изб – выскакивают келбуйские, орловские, и все бегут куда-то, падают в горячие трещины». [Замятин, 1989: 436].

Сопоставление двух синонимических символов в произведении Е.И. Замятина доказывает, что с помощью интертекстуальных связей утверждается авторская мысль: детскость человечества это его недоразвитость, незрелость, возможность и необходимость дальнейшего становления.

У Достоевского тема детства имела кроме философского, еще и ярко выраженный нравственный аспект. Дети – это «индикаторы» состояния мира. Будущая гармония мира соизмерена в художественном мире Достоевского со «слезинкой ребенка». Тема страдания детей в «больном мире», проходящая через романы «Униженные и оскорбленные», «Неточка Незванова», «Преступление и наказание», «Подросток», «Братья Карамазовы», находит продолжение в творчестве Замятина.

Забитые дети туберкулезного Тимоши, который ставит на них эксперимент: «Покусится ли Бог на их жизнь?» и заставляет есть их из одной миски с собой в «Уездном»; страдающий от побоев голубоглазый мальчишка из рассказа «Трамвай», забитый Степка, с оторванным ухом, из «Севера»; несмышленный Васятка, на котором вымещает зло за свою погубленную жизнь Афимья из «Чрева»; сирота Ганька, принявшая мучительную смерть от рук Софьи – это далеко не полный перечень «страдающих» детей в творчестве Е.И. Замятина.

Финальная мысль «Рассказа о самом главном» выражается у Замятина непрямо, намеком, подразумевающим отсутствие директивности, сомнение в истинности, осуществляемое чисто замятинским «приемом умолчания», буквально выраженным орфографическим многоточием.

Особая значимость категории «женственного» для идейно-эстетической системы творчества Замятина очевидна.

И она отталкивается от идеи Достоевского.

«Известно, что от гностиков до христианских мыслителей начала XX века в христианстве жило смутное, но горячее, настойчивое чувство Мирового Женственного Начала», – чувство, что Начало это

есть не иллюзия, не перенесение человеческих категорий на план космический, но высшая духовная реальность». Тысячелетия в человечестве преобладало мужское начало: сила, дерзость, гордыня, отвага, стремление вдаль, жестокость, воинственность, что вызывало войны, революции, террор. Но в конце XIX – начале XX века творческие умы стали ощущать появление новых божественных творческих сил – женственных сил: «Возрастание женственных сил и их значения в современности сказывается и везде вокруг. Мы вступаем в цикл эпох <...>, когда женственное в человечестве проявит себя с небывалой силой, уравновешивая до совершенной гармонии самовластие мужественных начал». [Андреев, 1993]. В романах «Преступление и наказание», «Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы» Достоевский развивал эту тему.

«Богородица – великая Мать сыра земля», – эти слова юродивой Хромоножки являются «великим откровением о женственном начале Бога» [Андреев, 1993], которое необходимо осознать человечеству. Замятин, как нам кажется, разделяет эту мысль, ибо все его творчество утверждает приоритет женственного, материнского на путях к духовному постижению Мира.

Можно согласиться с А.С. Сваровской, что «тема материнства является важнейшей частью основополагающей для писателя оппозиции материально-телесного, утробного и духовного». Но убежденность этого исследователя в том, что «материнское связывается с мотивом нереализованности и попрания женской природы, неосуществленности земного предназначения женщины». [Сваровская, 1992].

Женственная сущность Божества осмыслилась многими философами, художниками, писателями начала XX века (среди них А. Блок, А. Белый, В.С. Соловьев, Н.А. Бердяев, В.В. Розанов, С.Н. Булгаков, Д.С. Мережковский, Д. Андреев и др.).

«Тайна мира, – пишет С.Н. Булгаков, – в женственности <...> зарождение мира есть действие всей Св. Троицы. В каждой из ее ипостасей простирающаяся на восприимлющее существо, великую женственность, которая через это становится началом мира <...> Занимая место между Богом и миром, София пребывает между бытием и сверхбытием. Ей принадлежит положительное всеединство. София собственно есть мир идей, т.е. идеальная основа мира». [Булгаков, 1990]. Замятин, как показывает его творчество, шел через осознание древнего, первичного слоя религиозной жизни человечества – религию материнства и Земли. У него, как и у А.М. Ремизова, было не столько чувство Родины, сколько чувство «языческой прародины».

В «Бесах», глубоко рассматривая тему Богоматери-Земли, Достоевский изображает, как русская душа, пробужденная для Бога, но не сумевшая «родиться свыше», делается вместилищем не божественных, а дьявольских сил. Всех героев романа не оставляет «мучение о Христе», Кириллов говорит: «Меня всю жизнь Бог мучил». Это же могли бы сказать о себе Шатов, Ставрогин, Федька, потому что «все терзаются полуверой», ибо «отрицание Бога возможно только на поверхности жизни, а не в глубине».

Им противостоит цельный образ Хромоножки, слабоумной юродивой, обладающей глубокой верой. Эта героиня «по чистоте своего сердца и под щитом своей юродивости, уродства и слабоумия» недоступна силе зла и открыта добру. Ее охраняет от злых чар «покров чистой женственности», исполненной воли к материнству. Она и «в девственности своей нехотящая бесплодия, – отблеск немеркнувшего света «Девы и Матери».

«Чтоб из низости душою мог подняться человек

С древней Матерью-Землю он вступил в союз навек, – в этих словах, произнесенных Дмитрием Карамазовым, звучит «тоска всего язычества, всего человечества <...> о святой земле, святой плоти». [Булгаков, 1990: 199].

Д.С. Мережковский писал: «Древняя мать сыра земля», Великая Мать элевзинских таинств, есть в то же время «новая земля» под новым небом, о которой сказано в Откровении: «И увидел я новое небо и новую землю». Тут незапятнано-древнее, прошлое сливается с будущим, утренняя заря с вечерней». [Мережковский, 1990].

«Не люби земного, люби небесное», – таков завет «храмового» христианства. Но Достоевский, а за ним Замятин провозглашают своим творчеством: «Люби земное в небесном, небесное в земном». А это, по Д.С. Мережковскому, – «завет религии Святого Духа – Святой Плоти». Это завет старца Зосимы Алеше, который после видения Каны Галилейской, «творящей земную радость», «повергся на землю: не

зная для чего обнимает ее, не давая себе отчета, почему ему так неудержимо хотелось целовать ее!». [Достоевский, 1973: 14, 328].

Сильнее всего эту земную тягу чувствуют женщины. Замятин настойчиво отождествляет Землю с рожающей женщиной. В рассказе с символическим названием «Чрево» (1913 г.) главная героиня Афимья – «чрево у ней – как земля пересохшая – дождя ждет, чтобы родить. Ведь груди – как почки о весеннюю пору – налились, набухли, ждут расцвести, ждут сладкое молоко точить». [Замятин, 1989: 127].

Когда свое предназначение «рожаницы» женщина не может исполнить, она обращается к Богородице. И только пройдя через преступление и покаяние, Афимья духовно возрождается. Ей становится «себя страшно». В финале Афимья – это «женский скорбный лик» Богородицы, принимающей добровольно страдания мира.

В повести «На куличках» идея связи небесного и земного, вечного и временного, воплощенная в Богородице – Матери сырой земле, усложняется. Символом этой связи становится осенняя паутинка, прозванная издревле в народе «богородициной пряжей» (здесь возможны отголоски языческих верований в женскую богиню Мокошь-Параскеву-Пятницу – помощницу в женских ремеслах – пряжу). Этот образ присутствует и в рассказе «Чрево», но как вспомогательный элемент, как фон, напоминающий о бренности живого и вечности духовного: «По воздуху летят паутинки: вокруг кого обовьются, тому и помирать скоро». [Замятин, 1989: 132].

Любовь – это распятие во имя любимого, но и во имя Высшего Смысла, который она чувствует подсознательно. Поэтому она дважды повторяет «для..., для...» и оставляет объект своей любви не названным. Не случайно, когда любимый попал в беду, Маруся обращается к своей матери-покойнице и к Богородице.

«Ложная законнически-формальная церковность и ложный морализм», погубившие Марусю в повести «На куличках», вновь становятся предметом художественного осознания в «Чудесах» Замятина. В повести «О святом грехе Зеницы-девы. Слово похвальное» (1920 г.) автор изображает близкую к повести «На куличках» ситуацию: женщина совершает «грех прелюбодеяния» во имя спасения другого человека. Возможно ли преступлением исправить или предотвратить другое преступление?

«Святая проститутка» Сонечка Мармеладова, зажавшая свою душу ради гибнущих от голода детей своей мачехи; Маруся Шмит, совершающая «прелюбодеяние» с генералом ради освобождения Шмита от суда и спасения от гибели; Зеница-дева, «гонимых ради» сотворившая грех «предания целомудрия добротного, заповеданного верой» – это все героини одного ряда.

В решении этой проблемы, думается, Замятин идет по стезе Ф.М. Достоевского. Не формальное благочестие, внешнее соблюдение этических норм, а глубинная любовь, свобода любящего, благого Духа – вот основа гуманности.

В повести того же года «Алатырь» женщины более глубоко осознают свое предназначение, но желанного материнства добиваются «по-кошачьи», дикими способами (казалось бы, повтор ситуации «Чрева»).

Две ипостаси женственности представлены в образах Глафиры и Варвары – божественное и демоническое, что вызывает ассоциации с женскими образами Достоевского, где inferнальное начало слито с ангельским. С легкой иронией Замятин показывает их переливаемость, текучесть, переход одного в другое. «Глафира божеская» и «Варвара-собачья» не могут продлить род в одурманенном дьяволом Алатыре.

И воплем жениха Кости Едыткина: «Пропали мы, пропали!» – завершается повесть. «Женственность» искажена «бесовским», временным.

«В основе замятинского космоса лежит материально-телесная модель мира. Центром его является животворящая сущность земли (женские образы, роды, деторождение, бесплодие, материнство), в семантике которых нераздельны страдание и радость, рождение и смерть, трагедия и любовь». [Сваровская, 1992: 410].

В цикле «Африка», «Север», «Ела», в сказках «Петр Петрович», «Халдей», в «Чудесах» через категорию женственного выявляется жизненность и «мертворожденность» идеалов героев, которые становятся для романтических мечтателей-максималистов, представленных здесь, смыслом их бытия.

В повестях «Север» и «Ела» идеальная женская любовь недооценивается героями, подменяется материальными ценностями, что приводит к духовной и физической гибели. Страстная дикая Пелька и покорная страдалница, полностью подчиненная мужу, становящаяся жертвой его «мечты о еле», – Анна представляют собой два типа жертвенной любви.

Замятин показывает, что земная любовь-страсть (Глафира, Варвара, Маруся, Пелька, Афимья, Софья, Диди, 1 – 330 и др.) одновременно и утверждает личность, и раздавливает ее. Настоящая любовь включает в себя не только сладострастие, но и милосердие и жертвенность. Любовь же земная, по Достоевскому и Замятину, искажена, профанирована и опошлена в «падшей человеческой природе». [Бердяев, 1994].

В подходе к «страстной» и духовной основам любви у Достоевского и Замятина видны расхождения. Для автора «Братьев Карамазовых» страсть – это бесовская темная сила, которую человек не может преодолеть, и это его унижает, «позорит», низводит до уровня «сладострастного насекомого». Страсть рождает преступления, она гнездится в бездне души, куда не добаться никому, кроме дьявола. Человек должен «обожить» страсть.

Замятин более снисходительно изображает земную страсть как естественное качество человека, могущего ее обуздать и направить в духовную сферу.

«Присущая человеку сила Эроса может быть аскетически сосредоточена, очищена и напряжена для творчества, то есть переключена – вдохновение и творчество имеют эротическую природу; а может быть вытеснена, иссушена, умерщвлена, как грех», – к такому выводу приводит писатель. [Бердяев, 1994: 79]. Замятин демонстрирует эту мысль в рассказах «Знамение» (1916 г.), «Сподручница грешных» (1918 г.), «Землемер» (1918 г.), «Ловец человеков» (1918 г.) и «О том, как исцелен был инок Еразм». (1920 г.).

В «Знамении» монах Селиверст пытается «эротическую природу своей любви» перевести в любовь духовную. Он «хульно молится» перед древней, явленной иконой – где изображены «одни глаза громадные да синий покров над землею, как твердь: Ширьшая Небес». [Замятин, 1989: 255].

Милосердная Богородица дает алчущему знамение, но его душа уже опустошена «своеволием». Настоящее чудо для Селиверста не спасение церкви от пожара, а видение любимой. Земная женственность является через небесное, божественное и открывает суть бытия, состоящего в любви. Поняв это, осознавая невозможность вернуть любовь «единственной», Селиверст решает на величайший грех – самоубийство. Герой гибнет, осознав, что не через «вытребованное хульно» у Бога знамение приходит вера и смысл жизни, а через «смирненную любовь», которую он «иссушил и умертвил как грех». Так же поступили со своей любовью Землемер и Лори в рассказах «Землемер» и «Ловец человеков».

В рассказе «Сподручница грешных» сила эроса переносится героиней на «христову» любовь к детям, сначала к своим, а после их смерти на всех женщин-монахинь, в монастыре, где она стала игуменьей. Вера матери Нафанаилы делает всех людей ее детьми, дает ей чувство «всеединства», слияния духом со всеми, а значит истинную духовную радость и счастье. Для нее, как и для Хромоножки Достоевского, – «Бог и природа есть все одно». Обе героини «праведны и святы естественной святостью Матери-Земли», они носительницы «Вечной Женственности», интуитивно следующей Добру.

Замятин вслед за Достоевским изображает «первореальность человеческого духа» (Г.В. Фроловский), его «хтонические глубины», более сильно проявленные в Женственном и сохранные в героинях из народа.

Пропитанность «народным», национально-исконным подчеркивается песенкой, исполняемой Хромоножкой. В ней заключена суть небесной любви в земном человеке:

«Мне не надобен нов-высок терем,
Я останусь в этой келейке,
Уж я стану жить – спасатися,
За тебя богу молитися». [Достоевский, 1973: 10, 118].

Хромоножка с радостью повторяет «пророчество одной старицы»: «И всякая тоска земная и всякая слеза земная – радость нам есть; а как напоишь слезами своими под собой землю на пол-аршина в глубину, то сейчас же о всем и возрадуешься». [Достоевский, 1973: 10, 116]. Мать Нафанаила Замятина «напоила слезами землю» и пребывает в великой радости, одаривая ею всех вокруг. Идейная связь этого

замятинского образа с Хромоножкой Достоевского несомненна. Как несомненна и мифологическая направленность этих образов.

Замятин разделял людей на «по-человечьи грешных» и «по-травяному безгрешных». Но анализируемые женские образы, думается, сознательно несут христианскую нравственность, не сводя жизнь только к «естественной благодати». Им открыта не «безлика» Вечная Женственность, а именно милосердие Богоматери-Марии, слитой с образом Матери-Земли.

Мать Нафанаила у Замятина, прощая людские грехи, «природные страсти телесные» своих насельниц, очень строга к себе самой и смогла «усмирить себя», что составляет основу христианского учения.

«Рассказ о самом главном» (1923 г.) исследователь М. Резун справедливо считает одним из ключевых произведений Замятина, в котором «окончательно оформились представления о мироздании как естественно-природном, «закодированном» в идее материнства, женственной самоотдачи, в которой осуществляется образ животворящей, самовозрождающейся земли». [Резун, 1993: 147].

В этом произведении подсознательное гармонически трансформируется в зашифрованности философского подтекста, создавая органичное двоемирие земного и небесного, временного и вечного, мужского и женского, разрушительного и созидającego.

«Изменение человеческой природы», которое провозглашал Достоевский, по Замятину – это любовь «земного в небесном и небесного в земном», что означает «стать иноком в миру». Женственное «тонким стеблем привязано к Земле», потому что, рождая земное, устремляет его к небесному, духовному.

Хромоножка, мать Лизавета Блаженная, старица, Нафанаила, Таля привязаны к земному «тонким стеблем», устремлены в Вечное, но любят земное страдание как путь к Вечности. Хромоножка и Таля в девственности – уже матери. Они думают о людях как о детях и любят человечество небесной любовью как свое дитя, хотя мечтают и о собственном «сыночке-кровиночке».

В «Наводнении» Замятин вновь изображает такой вариант женственного, когда «земное» преобладает в Матери, но как бы ни была сильна земная тяжесть материнства, какие бы грехи (преступления) ни совершала женщина, рождение ведет к Жертвованию собой и Воскресению, возрождению Духа: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода». (Иоан. 6: 24).

В материнстве, в женственности «здешняя земная жизнь уже таит корни неземной». [Булгаков, 1990]. Это проявляется в замятинском ощущении, что женщина – земля, женщина – вселенная, в которой растворяется, сливаясь с ней мужчина. Только через Женственную ипостась мира можно прийти к «всеединству».

Герой романа «Мы», полюбив 1 – 330, сразу ощутил это неземное чувство: «Я – кристалл, и я растворяюсь в ней, в 1. Я совершенно ясно чувствую, как тают, тают, ограничивающие меня в пространстве грани – я исчезаю, растворяюсь в ее коленях, я становлюсь все меньше – и одновременно все шире, все больше, все необъятней. Потому что она – это не она, а вселенная... и это все (весь мир) во мне, вместе со мною, слушает удары пульса и несется сквозь блаженную секунду...» [Замятин, 1989: 622].

Возможно, подсознательное, мифологическое отношение к женщине как к Матери Мира, которое присутствует почти в каждом произведении Замятина, в том числе и в его сказках, и пьесах, помогает глубже понять концепцию Н.А. Бердяева, чьей философией писатель интересовался и взгляды которого, очевидно, разделял.

Наряду с «категорией Женственного» в художественной системе Е.И. Замятина с традицией Достоевского связана разработка темы «антиномии свободы».

Концепция двойственности свободы личности, эстетически представленная в повести Е. Замятина «Островитяне» (1917 г.) и романе «Мы» (1921 г.), как показывает анализ, генетически восходит к «Запискам из подполья» Ф.М. Достоевского, представляющим собой очень своеобразную, насыщенную парадоксальной философской мыслью, психологическую исповедь героя.

Один из основных пунктов ее – мысль о невозможности построить счастливую жизнь «на разумном основании», потому что личность есть «свобода, лежащая на иррациональной метафизической основе». Отвергая убежденность социалистов в приоритете материального благополучия человека на Земле,

Достоевский утверждал в статье «Социализм и христианство»: «Есть нечто гораздо высшее бога-чрева. Это быть властелином и хозяином даже себя самого, своего Я, пожертвовать этим Я, отдать его – всем. В этой идее есть нечто невообразимо прекрасное, сладостное и даже необъяснимое». [Достоевский, 1973: 19, 86].

Именно так поступают у Достоевского проститутка Лиза в «Записках из подполья», а у Замятина 0 – 90 в романе «Мы». Внутренний конфликт между Лизой – носителем «живой жизни» и «мертво-рожденным» «небывалом общечеловеком», «парадоксалистом», преломленный в противостоянии 0 – 90 «стерильной морали» Единого государства – конфликт героини с антигероем. Лиза выражает идею возможности свободы личности через смирение, героиня Замятина 0 – 90 через «смиранный бунт», а парадоксалист 1 – 330 через иррациональное безудержное своеволие. Первая – свобода добра, а вторая – свобода зла.

Многое из того, что в повести Достоевского только намечено, получает дальнейшее развитие в произведениях Замятина, поставившего вопрос о свободе в иную эпоху. «Это была эпоха пробуждения в России чувствительности, религиозного беспокойства и искания, интереса к мистике и появления «двоящихся мыслей», когда в «революционном социализме» можно обнаружить дух «Великого Инквизитора», в свободе – рабство человеческого духа». [Бердяев, 1994: 129].

Уже в «Островитянах» (1917 г.) Замятин на иностранном материале – жизни буржуазной Англии показывает «антиномию свободы» в современном мире. Замятин убеждает нас, что свобода, понятая как крайнее своеволие, ведет к саморазрушению личности. Но с другой стороны, свобода добра, основанная на смирении, возможна только через своеволие. Однако своеволие без истинной веры в Бога и «подвига веры», состоящем в том, чтобы «не искушаться видимым господством зла и не отречься ради него от невидимого добра»

[С. Соловьев], превращает личность «в мистического саморазрушителя», оборачивается одержимостью, «бесноватостью». Живыми иллюстрациями этой идеи в «Островитянах» являются мистер Дьюли, О'Кэлли и Диди, а в романе «Мы» – строитель Д – 330, Благодетель, а также 1 – 130 и 0 – 90, при всем их идеологическом различии и психологическом своеобразии.

Викарий Дьюли – «гордость Джесмонда и автор книги «Завет принудительного спасения», как и подпольный Достоевского, считавший себя умнее всех и презрительно-снисходительно относящийся к окружающим, уверен, что не всем свобода по силам. Для большинства людей только «стена», то есть ограничение свободы личности может иметь «успокоительное, нравственно-разрешающее и окончательное, пожалуй, даже «мистическое» значение». [Достоевский, 1973: 5, 103 – 104].

«Подпольный» Достоевского был убежден, что «не только очень много сознания, но даже и всякое сознание болезнь». [Достоевский, 1973: 5, 102]. Отсюда как бы следует вывод замятинского викария: «Сознание личности, ее единичная воля, всегда преступная и беспорядочная – будет заменена волей Великой Машины Государства... с неизбежностью механической». [Замятин, 1989: 268]. В «Завете принудительного спасения» воплощена отвергаемая подпольным парадоксалистом идея невозможности разумного устройства человечества. Дьюли «внедряет» антиидею в жизнь: «Умные должны гнать ближних по стезе спасения, гнать – скорпионами, гнать как рабов». [Замятин, 1989: 290]. Это есть демонстрация крайнего своеволия, прикрывающегося покровом «формальной веры».

Если «подпольный» не скрывает своего неверия в «Верховный смысл, то есть во имя Бога», то Викарий Дьюли искренне «служит сатане, думая, что Богу». По сути его «христианское благочестие» – завуалированная форма «своеволия зла», ведущего к одержимости и разрушению личности. Викарий Дьюли, как и Благодетель из романа «Мы», чувствует себя «человекобогом», уверенным в своем своемольном праве насильно вершить судьбы окружающих людей по меркам «христианского благочестия», а Благодетель – по законам атеизма.

Викарий Дьюли и Диди – два полюса свободы зла: один провозглашает принудительное «математически верное счастье», навязывая злую волю единиц большинству человечества, а другая (вместе с О'Кэлли) воплощает в жизнь «анархическую свободу чувств», разрушающую все вокруг. Эта пара героев соответствует антиномичности такой же пары в романе «Мы», которую представляют Благодетель и 1 – 330.

Священника Дьюли и Благодетеля заботят только внешнее «благообразие жизни» как сдерживающий свободу фактор (стена), а их оппонентов – внутренний безудерж при полном безразличии к заведенным «культурным приличиям». Но это лишь две стороны медали свободы зла, углубленно исследованной в «Легенде о Великом Инквизиторе» Достоевского и творчески преломленной в романе «Мы» Замятина.

Диди и О'Кэлли нужно «одного только самостоятельного хотенья, чего бы эта самостоятельность ни стоила и к чему бы ни привела»: «Ну что за охота хотеть по табличке?». [Достоевский, 1973: 5, 114] Замятин показывает последствия такого хотения в «Островитянах» и в романе «Мы».

Поведение островитян вызывает в памяти обвинение, брошенное толпе «подпольным»: «Хоть ум у вас и работает, но сердце ваше развратом помрачено, а без чистого сердца – полного, правильного сознания не будет, всякий порядочный человек нашего времени есть и должен быть трус и раб. Это закон природы всех порядочных людей на земле». [Достоевский, 1973: 5, 125].

Мнение парадоксалиста совпадает с мнением о человечестве Великого Инквизитора Достоевского и Благодетеля Замятина. Подспудно оно присутствует в «Завете принудительного спасения» викария Дьюли. «Земная логика» якобы торжествует после казни влюбленного Кембла: «Если бы государство насильно вело слабые души единым путем – не пришлось бы прибегать к таким печальным, хотя и справедливым мерам... Спасение приходило бы математически неизбежно, понимаете: математически?» – провозглашает викарий. [Замятин, 1989: 303].

Но «торжество» это означает лишь «богооставленность». Ее особенно остро ощущают те, кто любит: «Мисс Дьюли закричала странным, не джесмондовским голосом: Нет, нет, ради бога! Остановите, оста...». Дальше уже не было слышно: чешуя бешено закрутилась, запестрела платками и криками. Солнце торжествовало, розовое и равнодушное. Все было черно и тихо, провалился весь мир. Вопить и кричать – никто не услышит и ничего не сделает». [Замятин, 1989: 301].

Никто сильнее и убедительнее, чем Достоевский, не изображал саморазрушительности свободы, не показал с такой художественной страстностью, как протестант превращается в «подпольного человека» – и начинается мистическое разложение, распад личности. «Одинокая свобода оборачивается одержимостью. Упрямый протест разрешается внутренним пленом. И более того, свобода превращается в принуждение и насилие». [Недзвецкий, 1992].

Такова свобода 1 – 330 и ее друзей из Мефи. В.А. Недзвецкий увидел в этой героине «по существу всего лишь дурную крайность» Благодетеля, «ученицу дьявола в новом обличи».

«Антиномия человеческой свободы разрешается только в любви. Несвободная любовь вырождается в страсть, страсть становится началом порабощения и насилия – и для любимого, и для влюбленного.

Великий Инквизитор для Достоевского есть прежде всего жертва любви, несвободной любви к ближнему, любви к несвободе, любви через несвободу. <...> Истинная любовь возможна только в свободе, только как любовь к свободе человека». [Фроловский, 1990]. Эту мысль русского философа Г.В. Фроловского Е.И. Замятин через интертекст Достоевского воплощает в образах своих главных героев.

Сознавая, что человек не должен становиться «органным штифтиком», «погнутым болтом» в государственной машине, 1 – 330 не поняла, что в системе авторитарных отношений «органическое братство, организованное хорovým началом», мало чем отличается от «муравейника» Достоевского или от Единого государства под «мудрым водительством Благодетеля».

Примечательно, что поэмы героев Достоевского и Замятина создаются «для самоосознания», но Д-503 адресует свои записи в прошлое и будущее одновременно («вы поймете, что мне трудно писать, как никогда ни одному автору на протяжении всей истории человеческой: одни писали для современников, другие для потомков, но никто никогда не писал для предков или существ, подобных их диким, отдаленным предкам»). [Замятин, 1989: 562]. То есть поэма героя Замятина адресована людям эпохи Достоевского. Тем самым, Замятин создает своеобразный вселенский мост между различными эрами жизни человечества, между произведением Ивана Карамазова и своим, используя интертекст писателя XIX столетия. Замятин дает новую интерпретацию сюжетной ситуации «Легенды о Великом инквизиторе» в своей антиутопии, где важным составляющим для уяснения идейно-эстетической позиции автора рома-

на «Мы» представляется переключка образов Благодетеля и Великого инквизитора, создателей «детского рая» в математически совершенном Едином государстве.

Очевидно, что для Замятина интертекстуальность – это трансмиссия, непрерывность интерпретаций предшествующей и современной литературы, осознания, что «наследие не есть запечатанный пакет, который не открывая, передают из рук в руки, а сокровище, откуда можно черпать пригоршнями и которое пополняется в самом этом процессе». [Рикф, 1995].

ЛЕКЦИЯ V

ЧЕХОВСКИЙ «ТЕКСТ» И СПОСОБЫ ЕГО ПЕРЕКОДИРОВАНИЯ В НОВЕЛЛАХ И РАССКАЗАХ-АНЕКДОТАХ Е.И. ЗАМЯТИНА

В письме к жене от 25 июля 1914 года из Лебедяни Е.И. Замятин признается, что проводит много времени за чтением Чехова. Завершается письмо припиской, которая свидетельствует о том, что писатель был под таким обаянием мира Чехова, что стремился даже в мелочах воссоздать его эпоху и в чем-то быть похожим на него. Е.И. Замятин завершает данное письмо так: «Все письмо – написано гусиным ... пером. А «мущина» – я пишу нарочно; это старинное правописание, оно мне нравится, и Чехов так же писал...». [Замятин, 1997].

В апреле 1915 года Е.И. Замятин пишет жене из города Николаева, уже полностью «идентифицировав» себя с Чеховым, как бы воплотившись в его дух: «Сижусь у окошка открытого, солнца – целая прорва, лето. И пишу тебе (это Чехов, а не я) письмо». [Замятин, 1997: 188]. Стиль писем Замятина действительно похож на чеховский.

Письма Чехова Е.И. Замятин взял с собой даже в командировку в Англию, что доказывает его письмо от 22 апреля 1916 года к Людмиле Николаевне Усовой из английского города Нью-Кастля, в котором он, жалуясь на одиночество, тоску и скуку, отмечал: «А вообще – утешаюсь только чеховскими письмами да «Речью». [Замятин, 1997: 238]. В номере газеты «Речь» у него в это время был опубликован рассказ «Кряжи». Значит, для писателя Замятина на первом месте стоит все же творчество А.П. Чехова. И как такого же рода утешение на второе место поставлены творческие радости от выхода в свет собственных произведений. Думается, что это очень важное свидетельство для уже ставшего знаменитостью художника слова.

Е.И. Замятин в нескольких своих посланиях отождествлял себя как личность с персонажем пьесы «Вишневый сад» А.П. Чехова, Епиходовым, который выступал как «отражение ситуации из серии несчастий, в основном, мелких, бытовых». [Замятин, 1989: 328]. Так, в письме от 23 сентября 1927 года из города Эссентуки, где он проходил лечение, Е.И. Замятин написал жене: «Три дня назад – было очередное епиходовское приключение: украли мои милые часы (царство им небесное!) Страдаю бесчасный: взял часы взаймы». [Замятин, 1997: 328]. Персонаж Чехова воспринимается автором романа «Мы» как его «вторая личина».

Е.И. Замятин запоем читает не только все, даже малоизвестные произведения А.П. Чехова, но и его ранее неизвестные тексты, только что опубликованные в периодике, а также письма, публицистику и критические высказывания.

Прозаика восхищает новаторство Чехова-драматурга, которое, по его мнению, и определило мировое значение творчества писателя, так как у Чехова было «определенное и сознательное стремление

создать новые литературные формы и в его пьесах, особенно последних – «Три сестры» и «Вишневый сад», он намеренно отступал от общепринятых правил.

Для автора романа «Мы» А.П. Чехов – это квинтэссенция всей русской литературы XX века, на которой стоят, как на краеугольном камне, все значительные современные художники: «По созвездиям моряки находят путь; по литературным, объединяющим более или менее близких писателей, группам приходится искать пути в широком море русской литературы. Но чтобы найти созвездие, нужно сначала опереться глазом на какую-нибудь особенно яркую и крупную звезду. В созвездии реалистов такая опора для разума и глаза – Чехов». [Замятин, 1921: 23].

Такою высокую оценку Е.И. Замятин не давал никому из своих предшественников. Он всю свою жизнь подчеркивал актуальность и современность творчества А.П. Чехова.

Анализ вступительной статьи Е.И. Замятина к собранию сочинений А.П. Чехова под заголовком: «А.П. Чехов» и статьи «Чехов и мы» демонстрирует, что писатель прежде всего искал в творчестве классика русской литературы черты, созвучные своему творческому мировидению, что позволяет читателям узнать много нового и сокровенного не только о духовном мире А.П. Чехова и его произведениях, но и о самом Е.И. Замятине и его творческих взглядах.

Статьи «А.П. Чехов» и «Чехов и мы» принадлежат к разряду так называемой «писательской критики», специфика которой заключается в том, что, анализируя творчество своего собрата по перу, художник, с одной стороны, дает более глубокую, профессиональную оценку его произведениям, чем профессиональные критики; с другой стороны, он опосредованно обнажает творческие установки своего собственного художественного мира. Жизнь и творчество А.П. Чехова предстают под пером Е.И. Замятина как глубокое художественное повествование, как увлекательный рассказ мастера слова.

Замятинская оценка творчества А.П. Чехова, присутствующая в статьях, отзывах, лекциях, а также в художественном творчестве Е.И. Замятина раскрывает нам не только глубину мышления русского классика, но и позволяет узнать о скрытых от глаз читателей истинных устремлениях ее автора.

Творческая «свобода» Чехова, по мысли Замятина, ограничена рамками реалистического метода, в области которого он достиг вершины совершенства: «Уж дальше как будто некуда и идти». [Замятин, 1988: 131].

В начале XX века русская литература оторвалась «от земли»: появились символисты: Федор Сологуб, А. Белый, З. Гиппиус, А. Блок, В. Брюсов, В. Иванов, «враждебные земле»: «Так, символисты в своих произведениях смотрели сквозь телесную жизнь и видели скелет жизни, символ жизни – и одновременно символ смерти». [Замятин, 1988: 131]. Поэтому, считает Е.И. Замятин, у писателей-символистов нет той бодрости, оптимизма, активного отрицания жизни во имя борьбы с ней, какие были у А.П. Чехова.

Итак, имя Чехова – самое «популярное», и часто встречаемое в лекциях Е.И. Замятина «Современная русская литература», свидетельствует о том, что творчество именно этого писателя является самым показательным и близким к творческим поискам автора романа «Мы». Наряду с именами Л. Толстого, И. Бунина оно встречается более сорока раз. За каждым названием произведения Чехова стоит глубокое понимание его идейно-эстетической основы и желание «учесть» этот бесценный опыт. А.П. Чехов оказывается для Е.И. Замятина эталоном не только в области содержательной, но и в области поэтики художественного текста. Особенно ценит прозаик XX века в чеховском творчестве лаконизм, яркую фабульность, мастерство экспрессионистических приемов, то есть то, что отличает творчество самого Е.И. Замятина.

Раннее творчество А.П. Чехова, как свидетельствуют художественные тексты, вызвало широкий творческий отклик у Е.И. Замятина в его произведениях 1910 – 30-х годов.

Такое «пересечение художественных миров», казалось бы, совершенно разных прозаиков, живших в различные исторические эпохи, заметил и объяснил В.А. Келдыш в статье «Замятин – публицист и критик». Он писал: «Причастное к дерзким художественным исканиям своей эпохи, творчество Замятина вместе с тем укоренено в почве, в отечественных литературных традициях – Гоголя, Лескова, Достоевского, Чехова. Именно в «фантастическом реализме», как называл собственное искусство Достоев-

ский, видел истинный путь постижения своего смятенного времени и Замятин... Столь же поучительные уроки извлекались и из творчества соотечественников. От Чехова до современного нам нового реализма – прямая линия». [Келдыш, 1999].

В.Б. Шкловский еще в 1922 году объявил Е.И. Замятина «классическим» писателем, идущим по следам А.П. Чехова: «Книг Е.И. Замятин написал мало... Слава у Замятина большая. Все это заставляет думать, что писатель он классический. Трудно, вероятно быть классическим писателем, как медведю на задних лапах, трудно... Его ранние вещи, как «На куличках» (1914), «Непутевый» (1914), «Старшина» (1915) не индивидуальны, и не похожи на вещи других писателей. «Старшину» можно прочесть и у Чехова под заглавием «Злоумышленник». [Шкловский, 1990].

Критик-современник упрекает Е.И. Замятина в таком «упорном следовании образцам», а также в том, что автор «Уездного» – «писатель одного приема».

О том же рассказе «Старшина», который происходит от «чеховского корня» писал Алексей Ремизов в статье «Стоять – негасимую свечу. Памяти Евгения Ивановича Замятина» в 1937 году. Он подчеркивал: «Словесно Замятин гоголевского корня: прием некоторых его рассказов – чеховский: «Старшина» (1914), «Землемер» (1915); рассказ испорчен зайкой, который повторится в «Встрече» (1935). В деревенском: «Чрево» (1913), «Письменно» (1916), «Кряжи» (1915) и до петербургского «Наводнения» (1930) – переодевание, что наивно называется «перевоплощением» и неизбежно навязанные мысли». [Ремизов, 1937].

Современник Е.И. Замятина А.К. Воронский тоже связывал его манеру с влиянием чеховского творчества, но замечал и отличие: «Как и в «Алатыре», и «Уездном», «На куличках» до смерти скучно, сонно, нелепо. Но не столько скучно, сколько страшно. Это страшное подчеркнуто автором в повести особенно сильно, и на нем – на страшном – в отличие от «Уездного» и «Алатыря» сосредоточено главное внимание. Страшное есть и в этих вещах, но там больше об утробном, о провинциальном фантазерстве, здесь оно основное. Под покровом скучной мелочной жизни Замятин увидел это страшное и показал читателям не то незаметное, серое, медленно обволакивающее, о чем в свое время писал Чехов, а подлинно кровавое, безобразно зверское, трагичное». [Воронский, 1987].

Кстати, об одном из самых характерных для А.П. Чехова рассказе «Страх», где показан мир обыденной жизни, мир житейской бессмыслицы, нескладицы и бестолковщины, для героя представляющийся не менее страшным, чем мир привидений и загробный теней», говорил Е.И. Замятин в своих лекциях «Современная русская литература». [Замятин, 1923].

Это «страшное», то есть пошлое, принижающее духовную сущность человека, видит автор «Уездного» уже в ранних рассказах Чехова и дополняет это видение своим творческим опытом.

Следы горячего увлечения юмором русского классика, его яркими образами, хранят рассказы Е.И. Замятина «Чрево» (1913) и «Письменно» (1916). Несомненно, что «Письмо к ученому соседу», «За двумя зайцами погонишься...», «За яблочки» и другие ранние рассказы 1880 – 82 годов А.П. Чехова были творчески усвоены и переработаны Е.И. Замятиным в соответствии с его художественным мировидением. Писатель XX века воспринимал чеховский «юмор без натуги» как проявление высшего искусства слова. Юмористический, бойкий, живой язык считался Е.И. Замятиным основой словесного мастерства, необходимой для любого профессионального писателя. Жанр пародийных посланий был очень популярен в русской литературе не только на рубеже веков, но и в период гражданской войны и социалистического строительства. Автор «Уездного» ценил то, что в отличие от поверхностного, утрированного комизма, А.П. Чехов «избитую жанровую форму» всегда наполнял новизной, потому что подбирал языковой строй «письма» к характеру персонажей, от лица которых пишется послание или рассказ.

Внешняя форма «Письма ученого соседу» сохранена Е.И. Замятиным в его рассказе «Правда истинная», где письмо – это форма раскрытия антиномии личности.

В новелле «Письменно» синтезируется чеховская юмористическая манера в ее обобщенном варианте. Структура этого повествования включает: и острую парадоксальную интригу, как в рассказе «За двумя зайцами погонишься...»; и непосредственно текст письма героя, который является смысловым и словообразующим центром произведения; и остроумную антитетическую сентенцию, помещенную в финале и сформулированную в виде риторического вопроса или восклицания.

Сравним. У А.П. Чехова: «На другой день Иван Павлович, по проискам майора, был удален из волостного правления, а майорша изгнала из своих апартаментов Марью с приказом отправляться ей «к своему милому, барину». – О люди, люди! – вслух произносил Иван Павлович, гуляя по берегу рокового пруда, – что же благо дарностью вы именуете?». [Чехов, 1983].

У Е.И. Замятина: «Послушно Савоська все, как Дарья велела, до конца писал. Написал, вслух прочел. Как зальется Дарья, как заголосит. Голосила-голосила да в ноги Савоське. – Савосюшка, милый! Прости ты меня, Христа ради. Не могу я к тебе поехать. Мочи моей нет, сердце изошло... В Сибирь поеду...

Дуры бабы, ах дуры! Поплелся домой Савоська в своем тарантасе один». [Замятин, 1989].

Сходство финальных приемов у двух писателей очевидно.

Юмористические новеллы А.П. Чехова отличает «сказовость», то есть умение так подладиться под «слово» персонажа, что его речь глубоко и полно характеризует его социальное положение, возраст, характер, интеллектуальный уровень, привычки, взгляды на окружающую действительность.

Вторая отличительная черта ранних чеховских рассказов – это живость сюжета, яркость фабулы. Именно эти достоинства чеховской прозы были восприняты Е.И. Замятиным как самое необходимое и убедительное достижение реализма XIX века.

Особенностью замятинского рассказа «Кряжи» является «эпическое раздумье» о величии русского духа, порожденного великими просторами страны. Мысль эта явно навеяна размышлениями Н.В. Гоголя в его лирических отступлениях из поэмы «Мертвые души». От Чехова здесь тонкий юмор, разлитый по всему повествованию. Кажется, что Е.И. Замятин воссоздает ту же атмосферу, наполненную мягкой усмешкой, как в новеллах А.П. Чехова «В рождественскую ночь», «Верба», «Загадочная натура».

Другая замятинская новелла «Письменно» представляет собой иную жанровую разновидность, так как в основе ее сюжета лежит психологический парадокс. Автор раскрывает суть женского характера, который на поверхностный взгляд кажется противоречивым и алогичным, а на самом деле оказывается истинным проявлением «вечной женственной сути» – всепрощения и милосердия. Эта новелла близка лучшим образцам чеховской прозы своим лаконизмом, отточенностью мысли, одновременной простотой и сложностью фабулы, существованием сложного символического подтекста.

Как и у А.П. Чехова, в рассказе «Письменно» каждая деталь имеет свою особую глубокую дополнительную семантику. Нелепость жизни, дикость нравов подчеркиваются, например, такими деталями, как обрезанное во сне «шутки ради» ухо у Еремея, спор о «пересиживании до смерти» друг друга в Дону, которое, действительно, заканчивается нелепой смертью отца Дарьи.

Иронией, сходной «поэтической природы», пронизаны многие рассказы и повести А.П. Чехова, затрагивающие тему религиозных воззрений человечества: «Степь», «Убийство», «Ванька», «В рождественскую ночь», «Накануне поста» и другие. Писатель в основном высмеивает односторонность религиозного мышления человека, его заикленность на обрядовой стороне веры в Бога. Примером может послужить рассказ «Грешник из Толедо», где в переплетении мягкоюмористической и тонкоиронической форм дается изображение «заблуждений человеческих», построенных на суеверном страхе перед потусторонними демоническими силами, то есть на примитивных предрассудках. В произведениях о православии ирония писателя мягкая и добродушная, не высмеивающая сути веры, а только задевающая формы ее проявления в людском сознании.

Е.И. Замятин, как видно из его рассказов, согласен с чеховской мыслью об увлечении большей части народа обрядовой, формальной стороной веры, что названо в Библии фарисейством. Матушка Нафанаила – редкая носительница веры истинной, глубинно-народной, побеждающей не только «фарисейство», но и «материализм экспроприаторов», манаенских мужиков, записавшихся в атеисты. Тонкая ирония замятинского рассказа «Сподручница грешных» помогает разоблачить мнимые идеалы «революционеров» и оттенить незыблемые, вечные ценности: доброту, милосердие, сострадание к ближнему, носительницей которых оказывается матушка Нафанаила.

Еще одну существенную особенность рассказа «Сподручница грешных», напоминающую об А.П. Чехове, заметил А.И. Солженицын: «Сжаты многие фразы, нигде лишнего глагола, но сжат и весь сю-

жет... Какое крепкое мастерство». [Солженицын, 1997]. Не только лаконизм, но и ироничность сближает обоих писателей.

Женский образ в рассказе «Мученики науки», в котором воплощена материнская, жертвенная, самоотверженная любовь, пропитывается авторской иронией, подобной чеховской: мягкой и тонкой.

По мнению исследователей, действительность, изображаемая в «Мучениках науки» (1934 – 35) фантазмагорична, поэтому большое значение в новелле приобретает гротесковое начало, используемое для показа постреволюционной эпохи в России во время НЭПа.

«Мученики науки», по-нашему убеждению, самая чеховская из всех новелл Е.И. Замятина. Автор комментирует постреволюционную ситуацию в стране победившего пролетариата, как абсурдную цепь жизни героев – «прикрыть» свое дворянское происхождение пролетарским, чтобы выжить в новых условиях.

Главная героиня рассказа – Варвара Сергеевна Столпакова, во имя будущей научной карьеры сына совершает «брак по расчету» со своим бывшим кучером Яковом Бордюгом.

Комическая ситуация, не раз обыгранная в пьесах Вл. Маяковского («Клоп», «Баня»), – заключение «мезальянса навыворот», для Е.И. Замятина является свидетельством предательства, отказа от своего прошлого, а значит и от самого себя.

Е.И. Замятин вслед за А.П. Чеховым демонстрирует необычайную приспособляемость дворянства, мимикрия которого для писателя показатель полнейшего духовного падения, морального разложения. И первая фраза рассказа «Мученики науки» наполнена горькой иронией; энциклопедии устарели, так как в них нет замечания ни о знаменитой француженке г-же Кюри, нет ни слова о нашей соотечественнице г-же Столпаковой». [Замятин, 1989: 418]. «Мученица науки» оказывается мнимой: подвиг во имя служения чистой науке зиждется только на страстном обожании сына, которого Варвара Сергеевна любит больше, чем всякая нормальная мать.

Надменность героини, ее кичливость, откровенно грубое отношение к кучеру Якову Бордюгу, «как к хаму», вызывает ответную реакцию: и госпожа Столпакова получает «ироническое» возмездие. Думая, что совершает фиктивный брак по расчету, госпожа Столпакова неожиданно понимает, что сама оказалась в западне. В финале рассказа Варвара Сергеевна говорит Якову: «Ну спасибо, Яков. Ты больше не нужен, иди... Иди к себе на кухню. Но рыжие танки сапог не двигались, новый синий картуз прикрывал глаза, пахло кентавром, потом.

– Иди же, ставь самовар, – сморщилась Варвара Сергеевна. Картуз вдруг соскочил с головы и полетел на кровать Варвары Сергеевны, Яков Бордюг с грохотом сел на стул и сказал:

– Иди ставь сама.

– Молчание. С открытым ртом, онемевший Александр III.

– Ты кто мне теперь, – жана. Ну, так иди и ставь. Слышишь, что я говорю? Самодержавие пало.

Мученица науки пошла ставить самовар». [Замятин, 1989: 428].

Определение «кентавр» здесь далеко не случайное. Яков Бордюг совместил в себе, благодаря поверхностно усвоенным идеям пролетарской революции, качества коня и человека: оставаясь грубым и невежественным по натуре, он получил права «гегемона» и чувствует себя хозяином жизни.

Рассказ Е.И. Замятина «Мученики науки» асимметрично варьирует сюжет повести А.П. Чехова «Барыня», в которой ситуация социального неравенства прямо противоположна описанному Е.И. Замятиным. Барыня Елена Егоровна Стрелкова – душевно грубый человек, считающий крестьян «быдлом». Ее кучер Степан Журкин, наоборот, душевно деликатен, совестлив, верит в Бога и осознает свою греховность. Барыня толкает кучера на преступление, ломает его душу, так как для нее он только «кентавр» – человеко-лошадь, которая используется для увеселительных сексуальных скачек. Не случайно любовные свидания Елена Егоровна устраивает в форме прогулок по степи, когда лошади и Степан «возвращаются в пенс». Кучер Степан противостоит своему отцу и брату, для которых материальная выгода превыше всего. Они такие же «хамы», как «барыня» Елена Егоровна. Степан, переживающий «любовь с барыней» как трагедию, не в силах противостоять напору этих низменных натур: герой погибает.

По убеждению обоих русских писателей, «хамство» определяется не социальным происхождением и положением в обществе, точно также как благородство не дается вместе со «знатной родо-

словной», а связано с натурой человека, его душевными возможностями и устремлениями. Существенную роль в утверждении этой идеи играют образы-символы «лошади» и «кентавра», а также «кучера», взнуздавшего и укротившего животную страсть выходца из «благородного семейства».

Идейно-тематическая близость анализируемых произведений не определяет их стилевую идентичность.

Ирония

Е.И. Замятина в «Мучениках науки» более резкая и едкая.

Поскольку речь идет якобы «о служении науке», о «подвиге», то автор подстраивает свое повествование под научный стиль речи. Применяются обычные приемы оформления научных мыслей. В частности, перечисляются ошибки в «книге жизни» госпожи Столпаковой: «Родителей выбрала крайне непредусмотрительно»; замуж вышла не за «честных тружеников, а за обладателя гвардейских рейтузов». [Замятин, 1989: 418].

Научное определение дается всем предметам и явлениям существующим в художественном пространстве рассказа. Например, груди Варвары Столпаковой: «... Грудь Варвары Сергеевны – это мощный волнолом, выдвинутый вперед в бушующее житейское море для защиты Ростислава». [Замятин, 1989: 419].

Или вот как по-чеховски определяется «сейф антисейсмической конструкции»: «Тогда для хранения ценностей еще не были изобретены сейфы антисейсмической конструкции, как-то: самоварные трубы, ночные туфли, выдолбленные внутри поленья. Поэтому все содержимое сейфа Варвары Сергеевны в октябре было поглощено стихией». [Замятин, 1989: 420].

Научным дефинициям автор подвергает не только конкретные, но и абстрактные объекты: «Варвара Сергеевна усвоила, что талант составляется из ста двадцати частей белка и четырехсот частей углеводов». Жизнь Столпаковой пишется как книга: «День настал свежий, обещающий, как новая глава». [Замятин, 1989: 421].

В «Мучениках науки» Е.И. Замятин часто использует излюбленный прием Чехова-рассказчика: сопряжение неоднородных членов предложения в качестве однородных, что придает юмористический эффект повествованию. («Там уже ждал ее Миша, он сиял счастьем, крахмальным воротничком»). [Замятин, 1989: 427], «Она оглянулась, ее взгляд был императорским, императивным» [Там же]). Сопоставим с чеховским: «Шел дождь и два студента».

Поддерживая мысль исследователя о том, что ирония является основным приемом создания комического в рассказе Е.И. Замятина «Мученики науки», что «она выполняет сюжетобразующую функцию, выступает на передний план при характеристике образов персонажей или же при создании колорита эпохи», добавим, что ирония у Замятина, как и у Чехова – это способ выражения мировидения, а не просто частный стилевой прием. [Шпак, 2000].

Рассмотрев данные новеллы Е.И. Замятина в центре каждой из которых находится женский образ, можно прийти к выводу, что писатель в лучших традициях классики отводит теме русской женщины особое место в жизни и литературе. В рассказах «Чрево», «Письменно», «Сподручница грешных» и «Мученики науки» он изображает типы крестьянки, монашенки и дворянки, показывая их как людей, несущих любовь своим ближним, способных на жертвенность и сострадание. Труня над слабостями своих героинь, показывая забитость и ограниченность Дарьи, излишнее всепрощение и мягкость характера матушки Нафанаилы, страстную материнскую жертвенность госпожи Столпаковой, Е.И. Замятин великолепно перекодирует разработанную А.П. Чеховым систему юмористических средств, использует некоторые чеховские символы, варьирует сюжетные линии его рассказов.

Если в рассмотренных выше новеллах автор романа «Мы» использует чеховский прием совмещения юмористического и драматического, который характерен для раннего периода творчества русского писателя, то в новеллах второй половины 1920-х годов Е.И. Замятин зачастую применяет парадоксальность целого сюжета, на которой строится такой фольклорный жанр, как анекдот. В романе «Мы» есть определение сути парадокса, которое раскрывает нам секрет авторского пристрастия к этому поэтическому приему. Главный герой романа, старатель Интеграла, рассуждая об историческом прогрессе, о том, что человечество все время отбрасывается в своем развитии к «нулевой отметке», записывает следующее: «Что из того, что лишь толщиной ножа отделены мы от другой стороны Нулевого Утеса. Нож – самое прочное, самое бессмертное, самое гениальное из всего, созданного человеком. Нож – был

гильотиной, нож – универсальный способ разрешить все узлы, и по острию ножа идет путь парадоксов – единственно достойный бесстрашного ума путь...». [Замятин, 1989: 275]. Значит, парадокс – это самый эффективный и эффективный способ развенчания ложных, реакционных истин, метод борьбы с заблуждениями человеческого ума.

Ирония для русских писателей – это своеобразная защита глубоко воспринимающей трагедию общества личности, так как «смех – это знак победы», но это и «ирония неизбежной расплаты».

Сталкивание сиюминутного, временного и вечного, земного и возвышенного парадоксально сопрягается в этом небольшом рассказе Е.И. Замятина, напоминая подобные чеховские тенденции, который всегда в своих юмористических рассказах предлагает читателю игру в парадокс.

По сравнению с А.П. Чеховым, использовавшим завуалированные антиномии, автор «Десятиминутной драмы» намеренно «обнажает» свои излюбленные поэтические приемы, демонстрируя их нарочитую «деланность».

Н.П. Гришечкина верно отмечала близость образов повествователей у анализируемых нами писателей, говоря о сюжете «Десятиминутной драмы»: «Ситуация такого рода весьма характерна для раннего Чехова. В чеховских рассказах 1880-х годов присутствие рассказа, комментирующего событие, – рас пространенное явление. Манера повествователя раскрывает его социальный статус, богатство и бедность духовной жизни. Очевидно, что и Е.И. Замятин, тяготеющий, как и Чехов 1880-х годов, к субъективной манере повествования, подчеркивает игровое начало своей прозы». [Гришечкина, 1997: 113].

Восходит этот прием к ранним рассказам А.П. Чехова. Например, рассказ «О том, как я в законный брак вступил» содержит предварительное ироническое обыгрывание сюжетной ситуации. Отец главного героя, оставляя его наедине с невестой, заявляет: «Не твое дело... Ты, дурак, ничего не понимаешь». [Чехов, 1983: 2, 153]. Герой вынужден объясняться «в нелюбви». Парадоксальность ситуации заключается в том, что, признаваясь в любви к другим и в нелюбви друг к другу, персонажи вынуждены пожениться и «любить с горя». Финал рассказа на первый взгляд тривиален, но за шуточной ситуацией проглядывается трагическая жизненная закономерность: «Сегодня мы празднуем нашу серебряную свадьбу. Четверть столетия вместе прожили! Сначала жутко приходилось. Бранил ее, лупцевал, принимался любить ее с горя... Детей имели с горя... Потом... ничего себе... по привычке... А в настоящий момент стоит она, Зочка, за моей спиной и, положив руки на мои плечи, целует меня в лысину». [Чехов, 1983: 2, 155].

В отличие от А.П. Чехова, Е.И. Замятин «вводит читателя в атмосферу литературного эксперимента», создает ситуацию игры в драму, при которой все персонажи рассказа становятся «авторами» драмы. Например, Замятин пишет: «Кроме автора, никто из присутствовавших не подозревал, что сейчас они станут действующими лицами в моем рассказе, с волнением ожидающими развязки десятиминутной трамвайной драмы». [Замятин, 1989: 477].

Замятин выступает не только как создатель «драмы», но и как ее критик и интерпретатор. Он комментирует сюжет собственного произведения: «Действие открылось возгласом кондуктора... Этот возглас был прологом к драме, в нем уже были налицо необходимые данные для трагического конфликта...». [Замятин, 1989: 477]. Повествователь выполняет роль рассказчика – свидетеля и автора – организатора повествования одновременно.

Герои «Десятиминутной драмы» совмещают в себе, в своей душе «страх и хохот». Страх перед «новой жизнью, где господствует «быдло», и все, кроме пролетариата, ощущают себя «бывшими» («Кондуктор тихо беседовал с бывшим старичком о Боге»). В рассказе сталкивается новое со старым, страх с осмеянием, смехом, то есть победой над страхом. Автор пишет в самом начале: «Действие открылось возгласом кондуктора: Благовещенская площадь, – по-новому площадь Труда! Этот возглас был прологом к драме, в нем уже были налицо необходимые данные для трагического конфликта: с одной стороны – труд, с другой стороны – нетрудовой элемент в виде архангела Гавриила, явившегося Деве Марии». [Замятин, 1989: 256]. Автор явно иронизирует. Он подвергает осмеянию обе стороны трагического конфликта: не только пролетария, но и молодого интеллигентного человека, который живет «в упряжи» старых представлений и предрассудков («... молодой человек покраснел, рванулся в своей упряжи, но сейчас же вспомнил, что ему, архангелу с Благовещенской площади, не подобает связываться с каким-то пьяным мастеровым». [Замятин, 1989: 257]. Здесь отрицательная оценка персонажа, связанная с

его завышенным самомнением, налицо, также, как и в другой фразе автора: «Очки, разумеется, были круглые, американские, с двумя оглоблями, заложенными за уши. В этой упряжи одни, как известно, становятся похожими на доктора Фауста, другие – на беговых жеребцов. Молодой человек принадлежал к последней категории». [Замятин, 1989: 256].

Парадокс во всем: в характеристике образов, в движении сюжета, в разрешении конфликта, в авторской позиции. Такую же систему повествовательных приемов Е.И. Замятин кладет в основу рассказов «Часы», «Икс», «Встреча». Автор-повествователь вновь ведет литературную игру с читателями: предлагает вместе писать произведение. Отсюда авторские разъяснения по ходу повествования о процессе создания того или иного рассказа.

Новелла «Часы» (1934) начинается сразу с повествовательной «игры». Автор пишет: «В этом рассказе не появляются на сцене никакие в Бозе почившие высокие особы. Мой скромный герой Семен Зайцер – или, если угодно, товарищ Зайцер – благополучно здравствует по сей день и проживает все там же, в доме № 7 по Караванной улице в Ленинграде.

И тем не менее этот рассказ исторический...». [Замятин, 1989: 480].

По ходу сюжета автор постоянно подчеркивает, что «игра в литературу» продолжается, старается напомнить читателю, что мир рассказа создается им с помощью воображения, и тут же обращает наше внимание на «историчность» и подлинность фактов. Так, упомянув о золотых часах Зальцера, автор тут же замечает: «Впрочем, раскроем лучше все карты сразу, и не тратя драгоценных строк, скажем прямо...». [Замятин, 1989: 480].

В финале вновь Замятин применяет тот же прием: «Зайцер поспешно отвернулся и вышел, навсегда. Из своего учреждения, из сердца Верочки, из этого рассказа». [Замятин, 1989: 487].

Иронией пропитано изображение деталей нового «революционного быта», которые по сути и не являются новыми, так как человек остался таким же «пещерным», как и был. «Историческое время», в которое происходят описанные Е.И. Замятиным события, это «романтическая эпоха», когда время в России считалось еще на года, а не на пятилетки, когда водка была объявлена буржуазным ядом и жаждущие забвения пили одеколон... когда веселые бандиты отпускали домой прохожих в одном воротничке и галстук, когда лучшим подарком любимой девушке был перевязанный ленточкой фунт сахара...». [Замятин, 1989: 480].

Революционная буря подняла вверх мусор, и ирония автора распространяется на одного из таких людей: «Зальцер был великий человек: он заведовал заготовкой дров для замерзающего Петербурга». [Замятин, 1989: 480]. «Великий человек» – это не гений, внесший значительный вклад в развитие человечества, а бывший подмастерье, ставший чиновником, занимающий выгодный пост, ставший человеком, от которого зависят жизни многих тысяч людей.

Зайцер иронически сопоставляется Е.И. Замятиным с солнцем: «Если вы осмеливались когда-нибудь смотреть на солнце, вы заметили, вероятно, что у него не только сияющий, но как бы несколько ошеломленный своим собственным сиянием вид. Именно такое самоудивление было на лице товарища Зальцера». [Замятин, 1989: 480].

С помощью иронических деталей вырисовывается облик эпохи, которую все считают «исторической», а на самом деле исторического прогресса нет, все осталось по-старому, с той разницей, что теперь у власти стоит необразованный со сниженным интеллектом «ловкач», сумевший вознестись на гребне волны с «пенной» общества к самым вершинам, то есть к рычагам управления этим обществом.

И любовь в этом «историческом рассказе» вызывается в девичьем сердце с помощью золотых часов, которые выступают «в качестве противоядия серебряному кавказскому поясу товарища Кубаса, секретаря коммунистической ячейки». [Замятин, 1989: 480].

Поэтому, когда секретарша Верочка сжала в руке часы, то как будто она тихонько сжала в руке сердце товарища Зайцера. Сердце-часы – эта метафора развенчивается автором, употребляясь и в прямом, и в переносном смысле.

За любовь Верочки соперники сражаются не только «часами-поясами», но и «чинами». Зайцер и Кубас спорят о том, кому должна принадлежать секретарша, бросая громкие «политические упреки» друг другу и подчеркивая важность своих чинов и постов. «Вы срываете работу по политическому воспитанию трудящихся! – кричал Кубас. «А вы суете свою палку в колесо отопления красной столицы!» –

вопит Зайцер. Верочка знала, что именно от нее зависит политическое воспитание трудящихся и отопление красной столицы». [Замятин, 1989: 482].

Сопрягая дутые политические лозунги, Е.И. Замятин с блестящим юмором показывает их лживость и несостоятельность. «Двадцатидюймовые цитаты из Ленина» нужны «революционерам» Зайцеру и Кубасу для осуществления шкурных интересов. И «чтобы не компроментировать себя капиталистическим блеском золота», Зайцер прячет часы в ящик письменного стола. Лицемерная ложь тщательно скрывается. «Победители» ничего не боятся, кроме смеха.

Зайцер в ужасе ждал этого смеха, как в романах Толстого герои ждут взрыва крутящейся бомбы». [Замятин, 1989: 484]. И смех, фактически, убил Зайцера. В глазах Верочки он, несмотря на подвиг «противостояния бандитизму», не смог удержать героический ореол: парадоксальным образом подвиг обернулся грабежом, а великий Зайцер – «маленьким смешным человечком со свирепо вздернутыми бровями». [Замятин, 1989: 487]. Настоящим героем рассказа «Часы» оказался смех, поставивший все на свои места и обнаживший «голую правду».

Парадоксальный сюжет с парадоксальным финалом удивительным образом обнажил сущность целой «исторической эпохи».

Итак, рассказ «Часы» тоже принадлежит к разряду «чеховских». Трагедия замерзающего Петербурга в 1919 году подана в нарочито веселом, юмористическом духе с помощью «чеховского слова».

Обыкновенное любовное соперничество посредством тонкой иронии Е.И. Замятин превращает в сатирическое обличение эпохи, в которую на революционной волне вверх поднялись карьеристы с низким интеллектом и завышенной самооценкой.

«Золотые часы» становятся аналогом сердца, а партийное заседание по вопросам политического воспитания трудящихся и отопления красной столицы – поединком влюбленных соперников. Стенографистка Верочка «лихорадочно стенографировала выстрелы» – иначе нельзя было назвать реплики, которыми обменивались противники.

Примечателен тот факт, что именно в 1920-е годы, когда жизнь и творчество Чехова стали предметом специальных исследований Е.И. Замятина и он принимал участие в подготовке трехтомного издания избранных сочинений Чехова с предисловием и примечаниями, обильно цитируя переписку Чехова разных лет, особое внимание автора романа «Мы» привлекло письмо Чехова А.С. Суворину, где классик отмечал отсутствие в современных пьесах «новых финалов». [Замятин, 1988]. А через тридцать лет в статье «О сегодняшнем и современном» Замятин замечает, что «плохие концовки» – это всеобщая эпидемия», постигшая современную русскую литературу. [Замятин, 1999: 111]. Таким образом, становится ясным, что творческие установки А.П. Чехова были актуальны для Замятина в этот период, как, впрочем, и на «протяжении всей его жизни. Финалы замятинских произведений всегда новы, парадоксальны, по-чеховски свежи и лаконичны.

Неожиданная парадоксальная концовка помимо всего вызывает эффект «драматизации прозы», когда «изобразительное начало усилено, очевидна сюжетная функция диалога: развивается диалог – развивается сюжет. Замятинская проза такого рода приближается к чеховским рассказам-сценкам». [Гришечкина, 1997].

Противопоставление внутреннего и внешнего, временного и бесконечного лежит в основе психологического сюжетного парадокса рассказа Е.И. Замятина «Встреча» (1935).

Рассказ тоже построен на парадоксе: полковник, ожидающий мести со стороны студента-революционера, с которым неожиданно встретился через много лет, получает не пулю в живот, а приглашение сыграть в шахматы. Бывший заключенный, которого полковник заставил с помощью различных ухищрений предать своих, простил своего мучителя, понял, что это было его «профессией», служебным долгом.

Парадоксальность заложена Е.И. Замятым не только на фабульном, но и на образном, семантическом и поэтическом уровнях. Автор с первых строк перемешивает реально существующее и эфемерное, воображаемое, игровое. Первая сцена рассказа, воспроизводящая допрос подсудимого, дается двупланово: изображенная как реальность действительно происшедшего события, она оказывается игрой актеров в театре, осуществляемой для съемок фильма. Причем два главных героя рассказа – жандармский

полковник и революционер Попов – оказываются людьми, играющими в театральном спектакле свои собственные жизненные роли. Несмотря на такое совпадение, эти люди оказываются в реальной жизни и на сцене не настоящими личностями, а «фигурантами», актерами, в которых их превратила драматическая действительность.

Все происходящее маркируется автором как мираж. Люди как будто не живут реальной полноценной жизнью, а «мелькают в дыму»: «Здесь, во сне, никто не удивляется, что нищий принял титул превосходительства как должное». [Замятин, 1989: 496]. Эта горькая фраза заключает в себе оценку постреволюционных событий, происходивших в России. Полковник, ставший нищим после революции, «мыл окна и получал на чай», считая, что ему очень повезло. А теперь везение удвоилось, оттого, что он может играть в театре свою прежнюю жизненную роль, получая за это 100 франков в день.

Жизнь человека осознается как бесконечная смена различных условий игры, исполнения разных неожиданных ролей, которые подбрасывает переменчивая судьба. Чтобы эта авторская мысль была воспринята четче, Е.И. Замятин до кульминационного момента рассказа «Встреча» скрывает от читателя истинную реальность. Происходящее на сцене и в жизни не имеет ясных границ и четких переходов.

Во время театральной игры или «подлинной жизни» Попов узнал полковника. Сцена допроса завершена, а поход актеров в буфет преподносится автором как продолжение игры или подлинной жизни, что не имеет принципиального значения: «Раньше времени зазвенел звонок: перерыв. Продолжение заседания суда было отложено. Судьи, сверкая генеральскими эполетами, встали, задвигались. Все торопились в буфет, чтобы успеть там проглотить чаю или кофе. Последними вышли из зала краснолицый извозчик и лысый нищий, тоже вызванные в качестве свидетелей по делу». [Замятин, 1989: 496].

Е. Замятин намеренно не раскрывает основное правило игры с читателем: не поясняет, где театр, а где жизнь. Зал – это одновременно и зал суда, и зал зрительный, театральный. Буфет тоже становится залом, где игра продолжается.

Только в следующих эпизодах рассказа становится понятным, что первые эпизоды описывали съемки фильма. Появляется режиссер, который хвалит полковника за превосходную игру. После этой разгадки действие вновь запутывается: игра продолжается в жизни, а жизнь вторгается в игру.

Так, скрываясь от «мести» Попова, полковник «... не закурив, молча исчез в фантастической толпе цыган, солдат, мужиков». [Замятин, 1989: 497].

После того, как страх смерти полностью овладел полковником, он ощутил, что «... в голове у него, как в театре, мгновенно развернулся какой-то занавес – и он вспомнил, даже увидел с какой-то испугавшей его самой ясностью» свою прежнюю жизнь жандармского полковника. [Замятин, 1989: 497].

Относительность пространства и времени рассказа «Встреча» также парадоксальна. Герои живут сразу в двух измерениях: в прошлом и настоящем, причем прошлое время оказывается реальным, а настоящее эфемерным. Но и прошлое расслаивается надвое, и границей служит революционное крушение привычного старого уклада жизни.

Условность бытия подчеркивается мотивом шахматной игры, которая связует оба мира. Уничтоженные полковником в тюрьме шахматы, сделанные Поповым из хлеба, (символ спасения, «хлеба настоящего»), возвращаются в финале в качестве того же символа спасения от смерти. В результате вместо мести следует прощение: вместо револьвера революционер Попов достает из кармана шахматы: «Целится...» – мелькнуло в голове, и, не выдержав, полковник открыл глаза. «Попов стоял перед ним, вытянув руку. В руке у него была карманная шахматная доска. «Сыграем?» – сказал он и, не дожидаясь ответа, сел напротив полковника». [Замятин, 1989: 500].

Игра в жизнь продолжается. И полковник почувствовал, что его обыграли, так как добро побеждает всегда зло. Разыгранная на фоне спектакля невидимая для окружающих жизненная драма не окончена.

Н.П. Гришечкина усматривает «усугубление скрытого драматизма новеллы «Встреча» карнавальностью атмосферой»: «Карнавальность ситуации подчеркнута тем, что Замятин без объяснений

вводит читателя в атмосферу съемок фильма, где и встречаются два противника. Жизнь – прошлая ссора – входят в театральную канву и нарушают правдивость изображаемого». [Гришечкина, 1997: 114]. Драматизм рассказа усиливается за счет ожидания главным героем трагической развязки. То есть Е.И. Замятин использует ту же парадоксальность ситуации, что и А.П. Чехов в большинстве своих юмористических рассказов.

Он применяет чеховский парадокс, который всегда зиждется на противоречии: ожидал одного, оказалось другое. «Парадокс чеховской мысли в том, что из образа вырастает антиобраз. Это глубинная природа чеховского парадокса. Заметим, что философская его природа определяется как формально-логический конфликт. Есть и внешние признаки парадокса. Самая очевидная – столкновение разномастных явлений, зачастую это полярные масштабы: мелочь и судьба. На этой антитезе и строится чеховский юмор». [Гришечкина, 1997: 116].

Е.И. Замятин, бесспорно, наследует чеховские традиции. В его рассказах трагические или драматические конфликты разрешаются в юмористическом ключе, но в отличие от Чехова такие развязки коллизий не заканчиваются смертью, а наоборот, завершаются всегда подчеркнутым умиротворением героев («Десятиминутная драма», «Часы», «Встреча», «Видение», «Икс»).

Та или иная нелепая парадоксальная история, когда волей случая человек превратился из героя, отразившего нападение бандита, в невольного грабителя или нелепого каскадера, когда смех разрушил героизм и низвел героя до клоуна, всегда становится у Е.И. Замятина поводом для разговора о всепобеждающей силе чувств, прорывающейся в людях, несмотря на неблагоприятную политическую и нравственную обстановку в стране.

Мягкий лиризм и романтизм описаний, присутствующий в рассказах «Часы», «Десятиминутная драма», «Встреча» отражает новую грань чеховской традиции, воспринятой Замятиным и плодотворно им усвоенной в собственном художественном творчестве.

Рассказ-анекдот «Видение» построен на том же парадоксе реального и эфемерного, кажущегося. Напившиеся «до чертиков» Иванов и Куколь вошли в азарт и продолжали пир, пока не увидели белого слона. Галлюцинация оказалась мнимой, а слон – нормальным животным, которого переправляли в зоопарк. Ключевой фразой рассказа является, на наш взгляд, следующая: «В голове у обоих был такой же фантастический туман, какой сейчас, перед рассветом, накрыл всю Москву... Кремлевские башни превратились в бесконечность». [Замятин, 1989: 487 – 488]. Призрачность, относительность человеческого бытия, невозможность укрыться от «фактических» событий символизирует и «беззубый маленький человек, который сидел на буфете под самым потолком, кричал, что он воробей, и вил себе гнездо из газет». [Замятин, 1989: 487].

Человек не уверен ни в чем, даже в собственных видениях. Люди не верят своим глазам, считая свою историческую эпоху чем-то фантастическим – так художественно Е. Замятин характеризует сложное, кризисное время, в которое он живет. Поэтому когда герои увидели настоящего слона, сбегавшего из зоопарка, они не поверили своим глазам, а предпочли искать причины необычного видения в собственном душевном и физическом состоянии.

Сюжетная ситуация рассказа «Лев» также фантастична: «Великолепный царь зверей, лев, оказался вдребезги пьяным... Лев обучался в Ленинградском университете и одновременно служил балетным статистом в театре». [Замятин, 1989: 491].

Заменив льва решил влюбленный в «женщину-милиционерку» Петя Исебянин, так как милиционерка Катя была согласна выйти замуж только за такого человека, «чтобы стихи сочинял, или был актер: чтоб вышел и ему весь театр заплодировал...». [Замятин, 1989: 494]. И снова, как и в других новеллах Е.И. Замятина, «смех» убил «величественное», героическое, на котором обязательно зиждется любовь советского человека. «Хохот зала, последовавший в качестве зрительской реакции на перекрестившегося льва, «как смертельный снаряд», убил надежду на взаимную любовь Пети и Кати. Финал построен на внутренней антитезе: милиционерка Катя плачет от смеха, а «убитый лев» плачет от глубокого горя, но его всхлипывания похожи на смех.

Понял ли Петя, что нельзя «приказать сердцу» любить за какие-то доблестные общественные дела или нет, но чувства его к хохочущей милиционерке, очевидно, изменятся.

Юмористическая ситуация оборачивается драматической коллизией. На таком же приеме построены рассказы Антоши Чехонте «Раз в год», «Кое-что», «Кот», «Закуска», «О том, как я в законный брак вступал», «Герой-барыня» и другие.

Не только смех-горе, смех-крушение, но и смех-презрение становятся темами и героями рассказов и повестей

Е.И. Замятина, написанных в чеховском ключе. Яркий пример такого произведения – рассказ «Икс» (1926), который драматизирован и даже стилизован под драму еще в большей степени, чем анализируемые ранее замятинские произведения. Здесь также сохранена «литературная игра» с воображаемым читателем, как в рассказах «Встреча», «Десятиминутная драма», «Мученики науки».

Вновь берется «исторически точное время», послереволюционная эпоха. Е.И. Замятин в самом начале подчеркивает: «Революция и сирень – в полном цвету, откуда с известной степенью достоверности можно сделать вывод, что год 1919-й, а месяц май». [Замятин, 1989: 428].

Таким образом, объясняет для читателей автор, становится ясно, что «две основные линии повествования – красная и лиловая подавляют золотую»: «город полон куполов», но «духовные особы размахивают не кадилами, а метлами, что переносит все действие из плана религии в план революции: это – просто нетрудовой элемент, отбывающий трудовую повинность на пользу народа. Вместо молитв, вздымаются к небу облака пыли...». [Замятин, 1989: 428].

«Данный рассказ имеет двойственную природу. Его можно рассматривать как сатиру на современное автору время, однако кроме внешней доминирующей насмешки здесь чувствуется разочарование, боль за современность и предостережение». [Мануйленко, 2000]. Одновременно показана трагедия духовенства, вынужденного или погибнуть, или «публично покаяться в обмане народа». Автор наблюдает, как идет процесс очищения от людей не истинно верующих, примкнувших к церкви по меркантильным соображениям.

Икс – это символ неопределенного будущего всего советского народа, но это и неизвестность дальнейшей судьбы дьякона Индикоплева, перестроившегося срочно на революционно-атеистический лад; а также знак «столкновения в некоей человеческой точке двух враждующих линий спектра – красной и золотой, революционной и купольной». [Замятин, 1989: 431].

Выстраивая в один ряд приметы быта, политики, социальных потрясений, вызвавших изменение людской психологии, Е.И. Замятин тем самым низводит революцию до обычного бандитского погрома. Дьякон и товарищ Стерлигов из УИКа «оба глядели на поплавки, на золото-красно-лиловую воду и беседовали о головнях, о вождах революции, о свекольной патоке, о сбежавшем эсере Перепечко, об акулах империализма». [Замятин, 1989: 429]. Люди, замахнувшись на великое, занимаются мелочным, так как великое – утопия, оторванная от реальной жизни.

Несмотря на «перевороты», человек не изменился, а только приспособился к «новой» жизни. Люди по-прежнему мелки, продажны, завистливы, похотливы, легко отказываются от своих убеждений и предают друг друга. Писатель горько смеется над нищетой граждан, готовых ради получения прозодежды рвать друг другу глотки; потешается над дьяконом, который отказался публично от веры, признавшись, что десятки лет обманывал народ, чем сразу приобрел доверие властей; насмехается над красавицей Марфой, которая очень своеобразно толкует фразу Евангелия о снятии для ближнего последней рубашки.

«Некий убегающий икс» – это отсутствие полного и глубокого осознания происшедших в обществе перемен. Как оказалось, «проклятое наследие капитализма – собственнический инстинкт» неискореним в человеке. Этот «икс» нельзя «догнать и уничтожить». Он цветет махровым цветом в послереволюционные времена.

Пересекающаяся литературная ассоциативность, особенно с ранними рассказами А.П. Чехова ощущается в совмещении социальных сатирических разоблачений с романтическими или юмористическими описаниями любовных томлений героев: любовь движет миром в любые исторические времена. Кроме перечисленных автором трех цветов, определяющих сюжетные линии рассказа, в «Иксе» посто-

янно присутствует символика розового цвета, знаменующего – любовь. В новелле «Лев» влюбленный Петя видит даже ружье в руках «милиционерки Кати» окрашенным в розовый цвет. «Естественно, поэтому, что для Алешки прозодежда воплощалась в брючный обрез, но она же для красавицы Марфы расцветала в розовую майскую шляпу, а для бывшего дьякона уплотнялась в сапоге – и так далее». [Замятин, 1989: 430].

У дома Марфы забор выкрашен «нежнейшей сиренево-розовой краской», голос Марфы «розовый». Но «в тихий революционный вечер», «когда нежно татакал пулемет, призывая самку», судьба пустила в ход «красный цвет, каким окрашиваются все перевороты в истории». [Замятин, 1989: 434]. И любовь дьякона, его «служение Марфизму» остались не востребованными.

В ироническом «Иксе», которым обозначил «бытие» своих персонажей Е.И. Замятин, заключается убеждение автора в том, что в целом революция отбросила русское общество назад, в варварские времена, в которые главным для человека было выживание. Эта мысль сквозит в том определении, которое дает автор иксу-прозодежде, раздача которой вызвала такой переполох среди героев рассказа: «Словом, прозодеж-

да – это явно нечто, подобное протоплазме, первичной материи, из которой выросло все: и баобабы, и агнцы, и тигры, и шляпы, и эсеры, и сапоги, и пролетарии, и нераскаянные буржуи, и раскаявшийся дьякон Индикоплев». [Замятин, 1989: 430]. Примитивизм мышления порождает примитивизм общественных отношений. «Некий убегающий икс» – это невозможность осознания абсурда бытия людьми, живущими «внутри икса»: «На кладбище звонили ко всеобщей, за углом солдаты пели Интернационал – и невозможно, чтоб это все было вместе, надо скорее распутать..., ей-богу же, – никакого бога нет, а есть... а есть... Что, ну – что есть, что?». [Замятин, 1989: 439].

Этот «икс» внутри бывшего дьякона существует в каждом человеке, ощущающем вокруг себя абсурд. «Так, Пузырев – тот самый, какой два года пропадал в немецком плену», пытается понять, почему в стране победившего пролетариата нет хлеба: «Хлеба больше нету? А если так, то спрашивается: за что же я, например, пропал без вести? Граждане, бей его!». [Замятин, 1989: 440]. Абсурдность «исторической» ситуации как нельзя лучше выявляется с помощью парадоксального сюжета.

Е.И. Замятин, как показывает сопоставительный анализ художественных текстов, достаточно глубоко и плодотворно усвоил и реализовал в своем творчестве сатирические образы и мотивы Чехова, а также чеховскую юмористическую традицию изображения действительности, воплощенную им в ранних рассказах.

На наш взгляд, «чеховским» в большей степени пронизаны юмористические произведения Е.И. Замятина, созданные им в 1920 – 30-х годах «Лев», «Часы», «Встреча», «Десятиминутная дрема», «Мученики науки». В них с блеском используются, разрабатываются и углубляются излюбленные приемы чеховской поэтики: сквозная символика детали, использование подтекста, алогизма ситуации, парадоксальность сюжета, намеренное запутывание читателей, подчеркнутая «простота» повествования в сочетании с динамичностью развития сюжета, сказовостью и внезапностью концовки.

Рассказы «Икс», «Встреча», «Лев», «Часы», «Десятиминутная драма», «Слово предоставляется товарищу Чурыгину» и другие являются замечательными примерами того, как совершенствовалась стилистическая форма у Е.И. Замятина. Повествовательная манера в данных произведениях четко ориентирована на стилизованную устную речь. Их повествователь – это советский человек, обладающий литературным даром и образным мышлением, обращающийся к своим соотечественникам, таким же, как и он. Новым, отличным от чеховского «текста» было, по нашему убеждению, использование самопародии, которая по сути и является перекодированной чеховской иронией, используемой в «играх с читателем».

Заключение

Исследование литературного наследия Е.И. Замятина в аспекте его интертекстуальности (понимаемой как совокупность синхронных и диахронных сближений и отталкиваний, следований, совпадений, переосмыслений «чужих» художественных текстов, экстраполяции и рецепции символов, тем, идей, об-

разов, сюжетов и других видов «чужого слова», перекодировки поэтики чужого произведения в собственных художественных целях), на примере интертекста русской классической литературы (Н.В. Гоголя, М.Е. Салтыкова-Щедрина и Ф.М. Достоевского, А.П. Чехова) показывает его доминирующую значимость.

Многофункциональное применение литературных знаков и кодов Е.И. Замятиным свидетельствует о том, что интертекстуальность является важнейшим компонентом поэтической системы художника.

В основе замятинского воплощения литературных знаков лежит принцип их сатиризации. Исключение составляют случаи использования прозаиком интертекста Ф.М. Достоевского, где на первый план выходит желание эстетической фиксации первоисточника идеи, созвучной авторскому мироощущению. Творческое преломление художественных кодов Замятиным отличается их усилением или контрастностью.

Анализ бытования «гоголевского слова» в творчестве Е.И. Замятина 1910-х годов (в повестях «Уездное», «На куличках», «Чрево», «Алатырь», «Куны», «Кряжи», «Чудеса»), позволяет осознать, что писатель, осуществляя симметричное варьирование тем, идей, образов, сюжетов не только произведений социально-обличительной направленности, но и религиозно-мистической, сделал гоголевские темы «абсурдизации бытия, оторванного от Бога», «родительской вины», «мечты и существенности» сквозными темами своего раннего творчества, ощутив их актуальность в предреволюционную и послереволюционную эпоху.

Опора на гоголевский «текст», как на авторитетное свидетельство познания национального русского характера, осуществляемая через многообразные средства интертекстуальности (реминисценции, скрытые и явные цитаты, аллюзии, антономасии, символы, гротескные приемы, зооморфичность и «метаморфозность» образов, принцип циклизации произведений и т.д.) помогала прозаику XX столетия, по убеждению автора, «прорвать скептицизм» и узреть сквозь «полузвериную Россию харь и морд» лик народной христиански-милосердной России.

Плодотворное воздействие «интертекста» Салтыкова-Щедрина особенно сильно ощущалось в сатирических произведениях 1914 – 20-х годов (циклы «Большим детям сказки», «Сказки про Фиту», «Тулумбас», роман «Мы», пьеса «История одного города»), когда писатель настойчиво формулировал, воплощенные в его творениях, принципы нового метода неореализма, синтезировавшего лучшие черты романтизма, символизма, экспрессионизма, импрессионизма и реализма.

Е.И. Замятин, с одной стороны, следует классическим принципам поэтики сатирического жанра, с другой стороны, новаторски «синтезирует» интегральные сатирические образы, в которых нет «ни одной второстепенной детали, ни одной лишней черты: только суть, экстракт, синтез, открываемый глазу в сотую долю секунды», когда по мельчайшим деталям читатель должен восстановить намеренно пропущенный эпизод, угадать оборванные мысли и чуть намеченные одним штрихом характеры персонажей.

Система художественных антиномий, жанровый синтез, антропологические гротески, символическая гиперболизация, сочетание исповеди и сатиры, скрытые метафоры, метафоризация глаголов, гротескные метафоры, вывернутость сказочных сюжетных линий, иронический сказ, стилизация – становятся важнейшими средствами передачи авторской оценки, а авторский голос почти полностью замещается сказом. Сатирическое повествование с помощью интертекста у Салтыкова-Щедрина то выражает обывательское отношение к жизни, то возрастает до трагических философских обобщений, связанных с судьбой России и ее ролью в будущем развитии человечества.

С помощью симметричных (цитаты скрытые и явные, аллюзии, реминисценции), варьированных (сюжетные повторы, образные интерпретации, архетипы, алломотивы) и антисимметричных (ироническое или гротескное переосмысление, повторы с противоположным смыслом, стилизации, инсценировки) средств выражения интертекстуальности Замятин в своих произведениях создает оригинальную концепцию художественного отражения русской жизни своей эпохи.

Особо значимым интертекстом для художественного мира прозаика XX века был роман Салтыкова-Щедрина «История одного города», идеи которого «перевоплощены» в различных жанровых формах (сказки, чудеса, сатиры, пьесы, инсценировки).

Широта использования интертекстуальных связей с творчеством классика XIX столетия в произведениях Замятина в 1914 – 20-е годы позволяет, на наш взгляд, говорить о сатире Салтыкова-Щедрина как о своеобразной системе-прототипе эстетической концепции Замятина в этот период.

Через понимание особенностей интерпретаций идей Ф.М. Достоевского, по нашему убеждению, лежит путь постижения специфики мировидения и эстетического восприятия действительности Е.И. Замятиным. Проблемы, мучавшие Достоевского, – психологии веры, борьбы христианских идеалов смирения, милосердия и своевольной гордыни, страстной и жертвенной любви, роли женственного начала в будущем преображении человечества, антиномии человеческой свободы, «богочеловечества и человекобожества», двойничества становятся главными и для писателя XX века, который решает их, исходя из социально-этической, философской парадигмы своей атеистической эпохи, наиболее ярко среди своих современников отражая ее противоречия, достоинства и недостатки.

Сквозные мотивы, перечисленные выше, Замятин воплощает в своих произведениях, широко используя библейскую, фольклорную, мифологическую символику, преломленную в творческом сознании Достоевского (лунарная, солнечная, водная символика; зерно, кровь, паук (насекомое), глина, медведь, вино, дитя и т.д.), разрабатывая, дополняя или по-новому интерпретируя ее. Причем Замятин-художник двигался по пути усиления мифического и естественно-научного, «классического» и «неореалистического» постижения мира («Рассказ о самом главном», «Наводнение», «Мы», «Огни Святого Доминика», «Бич Божий»), синтез традиционного понимания как «тождество объединяющих словесных стихий».

Роман Е.И. Замятина «Мы», повести «Островитяне», «Алатырь», «Непутевый» и «Рассказ о самом главном» содержат творческую полемику с философской концепцией Ф.М. Достоевского, выраженной в «Записках из подполья», «Бесах» и «Братьях Карамазовых» и осуществленную через переключку образов, сюжетных интерпретаций, мотивных параллелей и т.д.

Настойчиво развивая во всем своем творчестве убеждение Ф.М. Достоевского о возможности преображения человечества Е.И. Замятин раскрывает эту идею применительно к периоду русской революции и гражданской войны, учитывая опыт русской философской мысли (К. Леонтьев, В. Соловьев, В. Розанов, Н. Бердяев, А. Флоренский), для которой воскресение духовности было слито с древней верой в Богородицу-мать сыру Землю.

Синтезирование традиции Ф.М. Достоевского в творчестве Е.И. Замятина происходило преимущественно в идейно-философском, семантическом планах. Наиболее близок прозаик XX века автору «Преступления и наказания» в духовном аспекте, хотя в творчестве Е.И. Замятина есть видимые переключки и в поэтическом плане (двойники, символика имен, цветовая символика и т.д.).

Выполненный в чеховской манере новеллы и анекдотические рассказы «Слово предоставляется товарищу Чурыгину», «Лев», «Встреча», «Часы» и другие ярко отражают новаторские достижения автора: так, мастерское владение Е.И. Замятиным сказовой формой, с помощью которой достигается эффект «игры с читателем», является, по сути, самопародией и «самокритикой», которая будет широко использоваться в художественных текстах постмодернистской литературы второй половины XX века.

Особенная близость идейно-эстетических позиций к А.П. Чехову выявляется у Е.И. Замятина в его повестях «На куличках», рассказе «Землемер» и романе «Мы». Постановка проблемы противостояния личности миру пошлости, восходящей к проблеме исторической судьбы России, в этих произведениях, также как в прозе 1890-х годов у А.П. Чехова, связана с темами одиночества, богооставленности человечества, с невозможностью для многих осилить зло и пошлость, возродиться в любви. В целом осмысление жизни и творчества А.П. Чехова в художественном мире Замятина сыграло существенную роль в формировании этого яркого художника.

Таким образом, Е.И. Замятин проявил мастерское умение с помощью различных форм воплощения феноменов прецедентности передать личностное, неповторимое, через призму художественных знаков и кодов по-своему взглянуть на мир, обогатив его новыми эстетическими открытиями и глубинными смыслами, тем самым, проложив пути к художественным открытиям в литературе конца XX века.

Вопросы для самостоятельного осмысления

- 1 Какая смысловая разница может быть установлена между терминами: интертекстуальность, «чужое слово», феномен прецедентности, межтекстовые связи, открытость текста, традиция?
- 2 Каким образом можно доказать, что интертекстуальность – характерная черта литературы XX века?
- 3 Почему интертекстуальность может быть писательской критикой?
- 4 Какие функции выполняет «чужое слово» у писателей-реалистов, модернистов, постмодернистов. В чем заключается существенное различие?
- 5 Могут ли быть интертекстуальные связи типологическими, генетическими, контактными?
- 6 Назовите основные черты литературного процесса первой половины XX века.
- 7 Какие законы культурного развития действуют в литературе?
- 8 Каковы основные черты художественной системы реализма? Модернизма? Постмодернизма?
- 9 Что такое социокультурная ситуация?
- 10 Какие гоголевские культурные коды и знаки использует Е.И. Замятин? Каковы их функции?
- 11 Причины обращения Е.И. Замятина к интертексту Салтыкова-Щедрина.
- 12 Что общего во взглядах на свободу личности у Достоевского и Замятина?
- 13 Почему Е.И. Замятин подвергал перекодировке образы, ситуации, сюжеты А.П. Чехова?
- 14 В каких формах воплощался интертекст русской классики в произведениях Замятина?
- 15 Почему ранний Чехов интересовал позднего Замятина, а раннего Замятина вдохновляли идеи позднего Чехова?
- 16 Каковы особенности цитирования классики у Е.И. Замятина?
- 17 Назовите излюбленные (доминирующие) типы интертекстуальности у Е.И. Замятина.
- 18 Проанализируйте функции интертекста у других писателей «серебряного» века (по выбору: А. Блока, Н. Гумилева, А. Белого, О. Мандельштама, А. Ахматовой, М. Цветаевой и др.).

Литературные источники

- 1 Категории поэтики в смене литературных эпох / С.С. Аверинцев, М.Л. Андреев, Н.Л. Гаспаров, Л.А. Гринцер, А.В. Михайлов // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1994. – С. 3 – 39.

- 2 Андреев, Д. Роза Мира / Д. Андреев. М., 1993. – 197 с.
- 3 Арнольд, И.В. / И.В. Арнольд. Проблемы диалогизма, интертекстуальности. СПб., 1995. – 217 с.
- 4 Бахтин, М.М. К методологии литературоведения / М.М. Бахтин // Контекст 1974. – М.: Наука, 1976. – С. 29 – 47.
- 5 Бердяев Н.А. Философия свободного духа. М.: Республика, 1994.
- 6 Блок А. Собр. сочинений. В восьми томах. М.-Л., 1962. Т. 5. С. 335.
- 7 Бобринская, Е.А. Концептуализм / Е.А. Бобринская. – М., 1994. – 272 с.
- 8 Булгаков, С.Н. Русская трагедия / С.Н. Булгаков // О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли 1881 – 1931 годов. – М.: Книга, 1990. – С. 196.
- 9 Бушмин, А.С. Салтыков-Щедрин. Искусство сатиры / А.С. Бушмин. – М.: Современник, 1976. – С. 110 – 116.
- 10 Бютор Мишель, Роман как искание / Мишель Бютор. – М., 1996. – 321 с.
- 11 Вайль, Генес. 60-е. Мир советского человека / Генес Вайль. – М., 1996. – С. 11 – 15.
- 12 Виноградов, В.В. Поэтика русской литературы / В.В. Виноградов. – М.: Наука, 1976, – С. 5 – 44.
- 13 Виноградов, В.В. О языке художественной прозы / В.В. Виноградов. – М.: Наука, 1980. – С. 231 – 232.
- 14 Волошин, М. Жизнь – бесконечное познание. Стихотворения и поэтическая проза. Воспоминания современников. Посвящения / М. Волошин. – М., 1995. – 289 с.
- 15 Волошин, М. Стихотворения и поэмы / М. Волошин. – Екатеринбург, 1932. – 385 с.
- 16 Воронский, А. Искусство видеть мир. Портреты. Статьи / А. Воронский. – М.: Советский писатель, 1987 – 106 с.
- 17 Галушкин, А. Комментарий к пьесе Е. Замятина «История одного города» / А. Галушкин // Странник. – 1991. – № 1. – 29 с.
- 18 Гаспаров, Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века / Б.М. Гаспаров. – М.: Наука, 1994. – 428 с.
- 19 Геллер, Л. Слово – мера мира. Статьи о русской литературе XX века / Л. Геллер. – М., 1994. – 268 с.
- 20 Генес, А. «Серapiоны»: опыт модернизации русской прозы / А. Генес // Звезда. – 1996. – № 12. – С. 201 – 210.
- 21 Гоголь, Н.В. Собр. соч. В 7 т. / Н.В. Гоголь. – М.: Худож. литература, 1976. – Т. 2. – 331 с.
- 22 Голубков, С.А. Комическое в романе Е. Замятина «Мы» / С.А. Голубков. – Самара: СГУ, 1993. – 262 с.
- 23 Гришечкина, Н.П. Парадокс в художественном мире А.П. Чехова и Е. Замятина / Н.П. Гришечкина // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. Научные доклады, статьи, очерки, занятия, тезисы. – Кн. 4. – Тамбов: ТГУ им. Г.Р. Державина, 1997. – С. 112 – 116.
- 24 Достоевский, Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. – Л., 1973. – Т. 5. 405 с.
- 25 Есаулов, И.А. Категория соборности в русской литературе / И.А. Есаулов. – Петрозаводск: ПГУ, 1995. – С. 248.
- 26 Женетт, Ж. Палимпсесты: Литературное и чужое слово / Ж. Женетт. – Париж, 1982. – 476 с.
- 27 Жолковский, А.К. Блуждающие сны и другие работы / А.К. Жолковский. – М.: Наука – Восточная литература, 1994. – 230 с.
- 28 Зайцева, А. Эстетика русского литературного андеграунда / А. Зайцева // Поэтика русской прозы XX века. – Уфа, 1995. – С. 36 – 57.

- 29 Замятин, Е.И. О языке / Е.И. Замятин // Русская речь. – 1993. – № 1. – С. 23 – 35.
- 30 Замятин, Е.И. Современная русская литература: (Публ. лекция, прочитанная 08.09.1918) / Е.И. Замятин // Сочинения: В 4 т. – Мюнхен, 1988. – Т. 4. – 355 с.
- 31 Замятин, Е.И. Избранные произведения / Е.И. Замятин. – М.: Сов. пис., 1989. – С. 437 – 452.
- 32 Замятин, Е.И. Избранные произведения / Е.И. Замятин. – М.: Сов. пис., 1999. – 428 с.
- 33 Зотов, Ю.П. Проблемы смысловой диалогической конвергенции текста / Ю.П. Зотов // М.М. Бахтин и гуманитарное мышление на пороге XIX века: Тез. III Саранских междунар. Бахтинских чтений: В 2-х ч. – Саранск, 1995. – Ч. 1. – С. 19 – 20.
- 34 Келдыш, В.А. Избранные произведения / В.А. Келдыш, Е.И. Замятин. – М., 1989. – С. 26 – 39.
- 35 Кормилов, С. Теоретическая система г.Н. Пospelова и проблема современной системы теоретико-литературоведческих понятий / С. Кормилов // Вестник Моск. ун-та. – Сер. 9. Филология. – 1995. – № 3. – С. 5 – 19.
- 36 Kristeva J. Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman // Gritique. – P., 1967, № 23. – P. 443 – 492.
- 37 Кричевская, Ю.Р. Модернизм в русской литературе: эпоха середины века / Ю.Р. Кричевская. – М., 1994. – 364 с.
- 38 Лейдерман, Н.Л. Современная русская литература / Н.Л. Лейдерман, М.А. Липовецкий. – М., 2001, Кн. 3. – 159 с.
- 39 Лотман, Ю.М. Статьи по типологии культуры / Ю.М. Лотман. – Тарту: Тарт. гос. ун-т, 1973. – 498 с.
- 40 Лушникова, Г.И. Интертекстуальность художественного произведения / Г.И. Лушникова. – Кемерово: Кемер. гос. ун-т, 1995. – 82 с.
- 41 Манн, Ю. Проза и драматургия второй половины 20 – 30-х годов / Ю. Манн // История всемирной литературы: В 9 т. – М.: Наука, 1989. – Т. 6. – 379 с.
- 42 Мануйленко, Е.Н. Образ женщины в прозе Е.И. Замятина (к постановке проблемы) / Е.Н. Мануйленко // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Статьи, очерки, заметки, библиография. – Тамбов: Изд-во ТГУ, 2003. – Кн. XI. – С. 62 – 68.
- 43 Мережковский, Д.С. Пророк русской революции / Д.С. Мережковский // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881 – 1931 годов. – М.: Книга, 1990. – С. 115 – 132.
- 44 Мочульский, К. Духовный путь Гоголя / К. Мочульский. – Париж: ИМКА-ПРЕСС, 1996. – 487 с.
- 45 Муценко, Е.Г. ... И я был большевиком... / Е.Г. Муценко // Подъем. – 1987. – № 7. – С. 131 – 134.
- 46 Недзвецкий, В.А. Благо и Благодетель в романе Е. Замятина «Мы». (О литературно-философских истоках произведения) / В.А. Недзвецкий // Известия АН. Сер. Литературы и языка. – 1992. – Т. 5. – С. 26 – 29.
- 47 Неизвестный Горький. Исследования и материалы. – М.: Наследие, – 1994. – Вып. 3. – 312 с.
- 48 Паперный, В.М. В поисках нового Гоголя / В.М. Паперный // Связь времен. Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX – начала XX веков. – М.: Наследие, 1992. – С. 27 – 112.
- 49 Резун, М.А. Малая проза Е.И. Замятина. Проблема поэтики / М.А. Резун. Дисс. ... канд. филол. наук. – Томск. – 1993. – 165 с.
- 50 Ремизов, А.М. Первое произведение. Ни за нюх табаку. Пьеса Е. Замятина «Огни Святого Доминика». Автограф / А.М. Ремизов // ЦГАЛИ, Ф. 420, Оп. 1, ед. хр. 38.
- 51 Рикф, П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / П. Рикф. – М.: Медиум, 1995. – 121 с.
- 52 Руднев, В. Энциклопедический словарь культуры XX века / В. Руднев. – М.: Аграф, 2001. – 599 с.
- 53 Салтыков-Щедрин, М.Е. Собр. соч.: В 20 т. – М.: Худож. литература, 1969. – Т. 8. – 394 с.

- 54 Саморукова, И.В. Дискурс. Художественное высказывание. Литературное произведение / И.В. Саморукова. – Самара: Самарский ун-т, 2002. – Т. 1. – 203 с.
- 55 Сваровская, А.С. Тема материнства в прозе Е.И. Замятина 1910-20-х годов / А.С. Сваровская // Творчество Е.И. Замятина. Проблемы изучения и преподавания. – Тамбов, 1992. – С. 34 – 37.
- 56 Солженицын, А. Публицистика / А. Солженицын. Соч.: В 3 т. – Ярославль, 1997. – Т. 1. – 217 с.
- 57 Тынянов, Ю.Н. Литературный факт / Ю.Н. Тынянов. – М.: Высшая школа, 1993. – 245 с.
- 58 Тынянов, Ю.Н. Поэтика. История литературы / Ю.Н. Тынянов. – М.: Наука, 1977. – 574 с.
- 59 Федин, К. Собр. соч.: В 9 т. – М., 1962. – Т. 9. – 227 с.
- 60 Фридендер, Г.М. Реализм Достоевского / Г.М. Фридендер. – М.-Л.: Наука, 1964. – 285 с.
- 61 Фроловский, Г. Метафизические предпосылки утопизма / Г. Фроловский // Путь. Орган русской религиозной мысли. – М., 1992. – Кн. 1. – С. 418 – 422.
- 62 Фроловский, Г.В. Религиозные темы Достоевского / Г.В. Фроловский // О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли. – М.: Книга, 1990. – С. 386 – 394.
- 63 Чехов, А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. / А.П. Чехов. – М., 1983. – Т. 1. – 606 с.
- 64 Шеншин, В. Традиции Ф.М. Достоевского и советский роман 20-х годов / В. Шеншин. – Красноярск, 1988. – 392 с.
- 65 Шкловский, В. Потолок Е. Замятина / В. Шкловский // Гамбургский счет. – М.: Сов. писатель, 1990. – С. 143 – 259.
- 66 Шпак, В.П. Особенности метафоризации отдельных элементов по этике в романе антиутопии Е.И. Замятина «Мы» / В.П. Шпак // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Научные доклады, статьи, очерки, заметки, тезисы. – Тамбов, 1997. – Кн. 5. – С. 140 – 148.