

Санкт-Петербургский государственный университет

ВАН Хунюань

Выпускная квалификационная работа

«Живопись» в прозе Е. И. Замятина: теория и практика

Уровень образования: аспирантура

Направление 45.06.01 «Языкознание и литературоведение»

Основная образовательная программа МК.3061.2018 «Литературоведение»

Научный руководитель:
профессор, Кафедра истории русской
литературы,
Сухих Игорь Николаевич

Рецензент:
старший преподаватель,
«НИУ ВШЭ в
Санкт-Петербурге»,
Бреслер Дмитрий Михайлович

Санкт-Петербург
2021

Оглавление

Введение	3
Глава 1. «Живопись» и теория неореализма Е. Замятина	15
1.1. «Неореализм»: в поисках новой реальности и нового видения.....	15
1.2. Литература и наука: способ визуализации.....	25
1.3. «Импрессионизм»: между живописью и литературой	30
1.4. Пейзаж как «интермедия» и статичность сюжетной композиции.....	39
Глава 2. «Живопись» в прозе Е. Замятина	47
2.1. Лейтмотивные визуальные образы	51
2.1.1. Основные типы лейтмотивных образов	52
2.1.2. Центральные и периферийные образы	60
2.1.3. Внутритекстовые и межтекстовые лейтмотивы	63
2.2. Неправдоподобное субъективное видение	68
2.2.1. Искаженное восприятие пространства	69
2.2.2. Ограниченное поле зрения	70
2.2.3. Зеркальное отражение и двойное «я»	71
2.3. Сюжетная функция пейзажа и описания обстановки	73
2.3.1. Пейзаж как звено сюжетной композиции	73
2.3.2. Предмет природы как символическая параллель персонажа, наблюдатель или участник события	76
2.4. Синтетический образ в романе «Мы»: О-90	78
Заключение	93
Список использованной литературы	96

Введение

Е. И. Замятин (1884–1937) — прозаик и драматург, киносценарист, критик и публицист, теоретик неореализма, корабельный инженер. Его новаторская писательская манера и превратная творческая судьба нередко становятся объектами литературоведческого изучения.

Наследие Замятина до сих пор обладает мощной жизненной силой, о чем свидетельствуют выпуск в последние годы пятитомное собрание сочинений¹, выход в свет научного издания романа «Мы»² и его готовящаяся к прокату отечественная экранизация, перевод с английского на русский язык биографии писателя «Англичанин из Лебедяни»³, публикация новых монографий⁴, справочных книг⁵ и сборников статей⁶, представляющих общую картину

¹ См.: *Замятин Е. И.* Собрание сочинений: В 5 т. М.: Русская книга; Дмитрий Сечин; Республика, 2003–2011. (В настоящей работе все цитаты из произведений Замятина приводятся по данному изданию с указанием в скобках после цитаты номера тома римскими цифрами и страницы арабскими цифрами.)

² См.: *Замятин Е. И.* «Мы»: Текст и материалы к творческой истории романа / Сост., подгот. текста, публ., коммент. и статьи М. Любимовой и Дж. Куртис. СПб.: Мирь, 2011. 608 с.

³ См.: *Куртис Дж.* Англичанин из Лебедяни: Жизнь Евгения Замятина (1884–1937) / пер. с англ. Ю. Савиковской. СПб.: Academic Studies Press / БиблиоРоссика, 2020. 448 с.

⁴ См., напр.: *Кольцова Н. З.* Творчество Е. Замятина: Проблемы поэтики. М.: Издательский Дом ЯСК, 2019. 176 с.; *Курносова И. М.* «Язык среды и эпохи» Е. И. Замятина. Лексико-семантические особенности и проблемы лексикографирования. М.: ФЛИНТА, 2019. 176 с.; *Дмитриевская Л. Н.* Образ мира и образ человека: пейзаж, портрет, интерьер в романе Е. Замятина «Мы». М.: ФЛИНТА, 2016. 120 с.; *Хатямова М. А.* Творчество Е. И. Замятина в контексте повествовательных стратегий первой трети XX века: создание авторского мифа. Томск: Изд-во Томского государственного педагогического университета, 2006. 183 с.

⁵ См., напр.: *Давыдова Т. Т.* Замятинская энциклопедия. 2-е изд., стер. М.: ФЛИНТА, 2019. 744 с.; *Курносова И. М.* Диалектно-просторечный словарь языка Евгения Замятина. Елец: ЕГУ им. И. А. Бунина, 2008. 274 с.

⁶ См., напр.: Творческое наследие Е. И. Замятина в новых научных концепциях и

изучения творчества Замятина на сегодняшнем этапе. Эти сборники содержат исследования многочисленных ученых-замятиноведов, таких как М. Ю. Любимова, М. А. Хатямова, Т. Т. Давыдова, И. О. Шайтанов, Л. В. Полякова, В. Н. Евсеев, Е. Б. Скороспелова, Л. Геллер, Р. Гольдт, А. Гильднер, В. Шмид, Н. Н. Комлик и многие другие, которые рассматривают Замятина с точки зрения поэтики, биографии, философии, культурологии и т. п., пытаются определить его роль в современном ему литературном сообществе и русской литературной традиции.

Важно отметить, что в творческое наследие Замятина входят не только художественные произведения, но и воспоминания, публицистические и литературно-критические статьи, а также конспекты лекций по технике художественной прозы, о писательском мастерстве и т. д. Недаром М. А. Хатямова, интересующаяся проблемой литературной саморефлексии в русской литературе 1900–1930-х гг., видит в Замятине «авторитетного теоретика нового искусства»⁷.

Тем более, в его теоретических, философских, часто и саморефлексивных работах наблюдаются индивидуальная, образно-метафорическая манера изложения и междисциплинарные подходы к анализу творческого процесса и эстетических закономерностей литературы. Как риторически спрашивает Л. Геллер: «...не воспринимается ли сегодня выпирающая “инженерия”

гипотезах. К 135-летию со дня рождения писателя: коллективная монография / науч. ред. Л. В. Полякова, Н. Ю. Желтова; предисл. Л. В. Полякова. Тамбов: Принт-Сервис, 2019. 412 с.; Е. И. Замятин: Личность и творчество писателя в оценках отечественных и зарубежных исследователей: Сб. ст. / Сост. О. В. Богданова. СПб.: РХГА, 2015. 484 с.; Е. И. Замятин: pro et contra, антология / сост. О. В. Богдановой, М. Ю. Любимовой. СПб.: РХГА, 2014. 974 с.; Евгений Замятин и культура XX века: Исслед. и публ. / сост. М. Ю. Любимовой. СПб.: Изд-во РНБ, 2002. 475 с.; Новое о Замятине: Сб. Материалов / под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 1997. 328 с.

⁷ См.: Хатямова М. А. Творчество Е. И. Замятина в контексте повествовательных стратегий первой трети XX века: создание авторского мифа. С. 4.

замятинского письма <...> как “обнажение приема”, как авторефлексия, как намек на интертекстуальность, то есть как самая что ни на есть постмодернистская игра?»⁸

Именно замятинская «постмодернистская» авторефлексия окажется в центре нашего внимания. В частности, его акцент на роли читателя и зрителя в эстетическом процессе напоминает нам об идее рецептивной эстетики, а его многократное подчеркивание не менее тесно связанного с воспринимающей стороной синтеза различных форм искусства заставляет нас осознать необходимость пересмотреть его эстетические взгляды и художественные приемы с точки зрения *интермедиальности*.

Хотя феномены взаимодействия, диалога и синтеза разных художественных форм существуют уже давно, понятие «интермедиальность» в современных гуманитарных науках сформировалось лишь во второй половине XX века, а концептуальной базой интермедиального подхода служит «постмодернистская и постструктуралистская методология»⁹. Согласно концепции Клауса Клювера, концептуализация художественной литературы как вербального средства общения и теоретическое обсуждение интермедиальности, связанной с литературой, были в основном сферой деятельности ученых, работающих в Германии и Австрии, а О. А. Ханзен-Леве стал первым, кто использовал термин «Intermedialität» (1983)¹⁰.

По трехуровневому определению Н. В. Тишуниной, «в узком смысле интермедиальность — это особый тип внутритекстовых взаимосвязей в

⁸ Геллер Л. От составителя // Новое о Замятине: Сб. Материалов / под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 1997. С. 4.

⁹ Кулькина В. М. Проблема становления и формирования концепта интермедиальности. (Обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7, Литературоведение, Реферативный журнал. 2018. № 4. С. 22.

¹⁰ См.: Clüver C. *Intermediality and Interarts Studies // Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*. Lund: Intermedia Studies Press, 2007. P. 32.

художественном произведении, основанный на взаимодействии художественных кодов разных видов искусств. В более широком смысле интермедиальность — это создание целостного полихудожественного пространства в системе культуры (или создание художественного «метаязыка» культуры). И, наконец, интермедиальность — это специфическая форма диалога культур, осуществляемая посредством взаимодействия художественных референций»¹¹.

Данное определение не вызывает кардинальных сомнений, но в нем не хватает оперативной четкости. В связи с зонтичностью значения термина устойчивый интерес к рассмотрению интермедиальных конфигураций и интермедиальных исследовательских перспектив в целом все еще отражается в продолжающемся толковании и классификации самих явлений как объектов исследований. В частности, И. О. Раевски предлагает следующие три подкатегории интермедиальности: (1) медиальная транспозиция (*medial transposition*) — трансформация одного медиапродукта в другой (например, экранизация литературного произведения); (2) медиа-комбинация (*media combination*) — объединение по крайней мере двух условно различных медиа (например, опера, театр, фильм); (3) интермедиальные референции (*intermedial references*) — тематизация, воспроизведение или имитация в одном медиапродукте элементов или структур других медиа (например, использование в литературе кинематографических приемов, экфрасис). Как отмечает Раевски, эти подкатегории, не исключаящие друг друга, могут одновременно сосуществовать в одном произведении¹². Данная классификация охватывает основные виды интермедиальности, а проблема синтеза искусства в

¹¹ Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора М. С. Кагана. Серия «Symposium». Вып. 12. СПб., 2001. С. 153.

¹² См.: *Rajewsky I. O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality // Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques. 2005. № 6. С. 51–53.*

художественной литературе, рассматриваемая в нашей работе, исключительно относится к третьей подкатегории.

На этой же основе необходимо еще ознакомиться с предложенным Ханзен-Леве разделением «взаимной трансформации между языками художественных форм» на три уровня: (1) «перенос мотивов» — семантических, нарративных, дескриптивных и дискурсивно-абстрактных — «из одной художественной формы в другую»; (2) «перевод конструктивных принципов»; (3) «проекция концептуальных моделей <...> на художественные, музыкальные или кино-тексты»¹³. Данный способ типизации может рассматриваться как полезное дополнение к элементарной классификации Раевски. Ханзен-Леве не только учитывает «горизонтальные» связи между различными формами искусства, но и включает «вертикальное» проникновение теоретического дискурса в художественную практику (т. е. создание метатекста, метаромана). Позже еще будем возвращаться к этим категориям на конкретных примерах.

В методологическом аспекте интермедиальность можно сопоставить с «интертекстуальностью», которую предложила Ю. Кристева, пересмотревшая идеи М. М. Бахтина о «карнавализации текста» и «диалоге культур»¹⁴.

Как утверждает Э. В. Седых, литературное произведение не только интертекстуально, но и интермедиально, т. е. «состоит из “цитат”, заимствованных из текстов иного рода, созданных на языках других видов искусства», а «текст» в данном отношении понимается широко — это «текст искусства», «текст культуры», «сверхтекст»¹⁵.

¹³ Ханзен-Леве О. А. Интермедиальность в русской культуре: от символизма к авангарду / пер. с нем. Б. М. Скуратова, Е. Ю. Смотрицкого. М.: РГГУ, 2016. С. 19.

¹⁴ См.: Кулькина В. М. Проблема становления и формирования концепта интермедиальности. С. 23.

¹⁵ Седых Э. В. К проблеме интермедиальности // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2008. Вып. 3. Ч. II. С. 210.

Такое понимание текста можно возвести к идеям Ю. М. Лотмана: «Под языком мы будем понимать всякую коммуникационную систему, пользующуюся знаками, упорядоченными особым образом»¹⁶; «...искусство может быть описано как некоторый вторичный язык, а произведение искусства — как текст на этом языке»¹⁷.

Таким образом, интермедиальность можно рассматривать в определенной степени как понятийное расширение интертекстуальности.

Однако, концептуальный переход от «текста» к «медиа» связан с тем, что характерный для структурализма и семиотики имманентный *логоцентризм*, «проецирующий знаковую модель вербальности на все остальные медиа и художественные формы»¹⁸, подвергается сомнению в постмодернистском дискурсе. Поэтому в концепциях интермедиальных исследований существенное значение имеют как раз «частичный отход от логоцентризма» и «обращение к медиа, которые первоочередным образом раскрывают уже не словесный, а “невербальный” знаковый тип, или, во всяком случае, изучают словесные знаки наряду с другими знаковыми носителями (музыка, жестикуляция, мимика)»¹⁹. Данное смещение концептуального фокуса также совпадает с «очередной сменой культурной парадигмы — от “литературоцентризма” к “искусствоцентризму”»²⁰, а также с условным «визуальным поворотом»²¹, пришедшим на смену «лингвистическому повороту» в гуманитарных науках.

¹⁶ Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Анализ поэтического текста. СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. С. 15.

¹⁷ Там же. С. 18.

¹⁸ Ханзен-Леве О. А. Интермедиальность в русской культуре: от символизма к авангарду. С. 19.

¹⁹ Там же. С. 20.

²⁰ Кулькина В. М. Проблема становления и формирования концепта интермедиальности. С. 23.

²¹ Подробно о понятии «визуальный поворот» (the pictorial or visual turn) см.: Mitchell W. J. T. Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago; London: The

Визуальный поворот, как справедливо отмечает У. Дж. Т. Митчелл, является лишь тропом, который уже многократно появлялся в истории с древности. Его можно использовать как диагностический инструмент для анализа конкретных моментов, когда новые медиа, технические изобретения или культурная практика вызывают симптомы паники или эйфории (обычно и то, и другое) в отношении «визуального». Изобретение фотографии, масляной живописи, письма и т. п. — типичные случаи, когда новый способ создания визуальных образов, казалось, знаменовал собой исторический перелом, к лучшему или худшему²².

Замятин жил именно в такое время, когда бурно развивались новые технологии, распространялись новые идеи, рождалось новое видение. Познание времени и пространства также радикально менялось в связи с изобретением средств массовой информации, быстрого транспорта, мгновенной коммуникации на больших расстояниях и т. д. Такую атмосферу можно почувствовать в созданной писателем метафоре: «Все наше удивительное время можно целиком заключить в одно слово: аэроплан <...> С несущегося аэроплана — все в новом, необычном виде: как будто самые глаза стали новыми» (IV, 387–388).

Между тем в сфере искусства и культуры синтез различных видов искусства приобрел новый импульс. Одним из основополагающих достижений модернизма, как пишет Ханзен-Леве, было рассмотрение литературы не только с точки зрения традиции письменности, но и как части «медиа ландшафта», характерного для каждой эпохи: «Благодаря такому подходу, с одной стороны, стал распознаваемым (а также интермедиально эффективным) языковой и текстуальный характер невербальных медиа и художественных форм, с другой стороны, наоборот, медиальный <...> характер литературы и поэзии стал

University of Chicago Press, 1994. P. 11–34.

²² См.: *Mitchell W. J. T. Showing seeing: a critique of visual culture // Journal of Visual Culture. Vol. 1(2). P.173.*

продуктивным и доступным для рефлексии»²³. Помимо данной монографии Ханзен-Леве, плодотворными были исследования М. Рубинс, С. Д. Титаренко, Н. В. Тишуниной, И. А. Азизян, Н. В. Злыдневой, А. В. Игнатенко и многих других, посвященные феномену взаимодействия художественных форм в русской литературе и культуре рубежа веков (хотя термин «интермедиальность» упоминался не всегда)²⁴.

В этом контексте идея «синтетизма» Замятина, в свою очередь, включает в себя не только философскую диалектику и литературное новаторство, но и не менее важный интермедиальный момент.

Ученые уделяли определенное внимание имманентной интермедиальности в прозаических произведениях Замятина, прежде всего в романе-антиутопии «Мы»²⁵. Кроме того, немало исследований были

²³ Ханзен-Леве О. А. Интермедиальность в русской культуре: от символизма к авангарду. С. 28.

²⁴ См., напр.: Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб.: Акад. проект, 2003. 357 с.; Титаренко С. Д. Русский символизм и традиции английских прерафаэлитов: проблемы интермедиальности // Культура и текст. 2015. № 5. С. 42–57; Тишунина Н. В. Западноевропейский символизм и проблема синтеза искусств: опыт интермедиального анализа. СПб., 1998. 160 с.; Азизян И. А. Диалог искусств Серебряного века. М.: Прогресс-Традиция, 2001. 400 с.; Злыднева Н. В. Визуальный нарратив: опыт мифопоэтического прочтения. М.: Индрик, 2013. 360 с.; Игнатенко А. В. Живопись в прозе А. П. Чехова. Дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2020.

²⁵ См., напр.: Дмитриевская Л. Н. Образ мира и образ человека: пейзаж, портрет, интерьер в романе Е. Замятина «Мы». М.: ФЛИНТА, 2016. 120 с.; Шестакова Т. А. Роман Е. Замятина «Мы» в контексте древних музыкально-эстетических учений // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2009. № 10. С. 249–259; Лахузен Т., Максимова Е., Эндрюс Э. О синтетизме, математике и прочем... Роман «Мы» Е. И. Замятина. СПб.: Сударыня, 1994. 116 с.; Hutchings W. Structure and Design in a Soviet Dystopia: H. G. Wells, Constructivism, and Yevgeny Zamyatin's "We" // Journal of Modern Literature. 1981–1982. Vol. 9. № 1. P. 81–102.

сосредоточены на культурно-визуальных кодах²⁶ и особенностях хронотопа, связанных с определенными местностями и временами происхождения действий²⁷. Эти работы являются важными ориентирами для изучения «живописи» в прозе Замятина, но в то же время мы обнаружили, что количество исследований, рассматривающих уровень «перевода конструктивных принципов», пока не очень велико²⁸.

Именно вышесказанное обуславливает **актуальность** и **новизну** нашего исследования: Мы включаем в обсуждение собственную интерпретацию Замятинских приемов художественного синтеза, прежде всего живописных, и, помимо заметных визуальных кодов в его прозе, уделим больше внимания конструктивной функции приемов изобразительных искусств в литературных произведениях. Другими словами, нас интересует, как Замятин-прозаик представляет свой художественный мир, подобно художнику-живописцу.

Материалом исследования служат не только художественная проза Замятина, но и его конспекты лекций, очерки, критические и публицистические статьи.

²⁶ См., напр.: *Попова А. В.* Яблочная образность во флористическом пространстве прозы Е. И. Замятина. Вестник ВГУ, № 2 (3), 82–86; *Комлик, Н. Н.* Дьяволиада Замятина в контексте фольклорных и литературных традиций. Вестник ТГУ. 1999. Вып. 4. С. 30–37; *Комлик Н. Н.* Телесный код в русской литературе и в творчестве Е. Замятина // Е. И. Замятин: pro et contra, антология. СПб.: РХГА, 2014. С. 319–338.

²⁷ См., напр.: *Захарова Е. В.* Пространство среднерусской провинции в прозе Е. Замятина // Е. И. Замятин: pro et contra, антология. СПб.: РХГА, 2014. С. 791–798; *Шишкина Л. И.* Петербург и «петербургский текст» Е. Замятина // Е. И. Замятин: pro et contra, антология. СПб.: РХГА, 2014. С. 653–663.

²⁸ См.: *Гильднер А.* «Русь» Е. Замятина и «Русские типы» Б. Кустодиева.: Экфрасис, диалог искусств или творческое взаимодействие? // Е. И. Замятин: pro et contra, антология. СПб.: РХГА, 2014. С. 799–808; *Шмид В.* Орнаментальный текст и мифологическое мышление в рассказе Е. Замятина «Наводнение» // Е. И. Замятин: pro et contra, антология. СПб.: РХГА, 2014. С. 670–690; *Niero A.* «Симульганнизм» у Замятина: от прозы к кино (на материале повести «Островитяне») // Russian Literature. 2002; № 51 (3). С. 309–319.

Объектом исследования является поэтика прозаического творчества Замятина, а **предметом** — «живописные» коды и изобразительные приемы в его прозе.

«Живопись» в нашей работе рассматривается в широком смысле: *прямая связь* Замятина с живописью заключается в эстетическом диалоге, дружбе и сотрудничестве с художниками (Ю. Анненков, Б. Григориев, Б. Кустодиев и др.), а также в экфрастическом представлении конкретных картин (включая иконы, которые, строго говоря, отличаются от работ чисто изобразительных искусств) в его художественной прозе. Нам важнее *понятийная связь*, проявляющаяся на уровне изобразительных и композиционных приемов. Живопись в этом отношении является медиа воспроизведения зрительного канала коммуникации. Под «живописностью» понимается главным образом *визуальная направленность замятинской поэтики* — создание интегральных зрительных образов в рамках одного произведения или нескольких произведений; визуализация-конкретизация отвлеченного; представление субъективного, часто искаженного оптического восприятия персонажей; подчеркивание сюжетной и тематической функции предметного мира (пейзажа, обстановки, обыденных сцен) в повествовании и т. д.

Кроме того, в нашей работе неизбежно упоминаются архитектура, кино, театр и т. д., но, когда речь идет об этих более «сложных» или «комбинированных» медиа, мы подчеркиваем именно те части из них, которые непосредственно связаны с живописью и визуальным изображением.

Целью работы являются исследование приемов «живописи» в прозе Замятина и выявление новых смыслов, связанных с визуальной направленностью замятинского творчества. Для достижения обозначенной цели предполагается выполнение следующих **задач**:

(1) Рассмотреть концепцию Замятина о неореалистической и синтетической литературе, проанализировать индивидуальную манеру изложения в теоретических работах писателя;

(2) систематизировать принципы и приемы в теории Замятина, касающиеся синтеза литературы с живописью и другими видами искусства, разьяснить значение ключевых понятий;

(3) проанализировать и классифицировать конкретные приемы «живописи» в художественной прозе Замятина на примере разных произведений. Причем, обычно рассматриваемые отдельно, реалистические произведения Замятина и фантастический роман «Мы» понимаются нами как единый текст.

Поставленные задачи определяют **структуру** работы, которая состоит из введения, двух глав и заключения.

В первой главе рассматривается автоинтерпретация Замятиным литературных приемов, проводятся их описание и классификация, разьясняется замятинское толкование эстетических принципов и приемов, связанных с живописью. Вторая глава посвящена анализу конкретных художественных произведений.

Для решения задач применяется комплексный подход, включающий типологический, сравнительный, культурно-исторический, структурно-семантический и семиотический **методы**, проводится интермедиаальный и нарратологический анализ.

Теоретическую и методологическую базу работы составляют труды В. Б. Шкловского, Ю. Н. Тынянова, Б. В. Томашевского, В. М. Жирмунский М. М. Бахтина, Ю. М. Лотмана, В. Шмида, Б. А. Успенского И. Н. Сухих, О. А. Ханзен-Леве и других ученых.

Итак, для ознакомления с каким-либо видом искусства необходимо учитывать его связь с другими видами искусства, а применение интермедиаального подхода дает возможность лучше понимать каждое из взаимопроникающих медиа. Главное значение настоящего исследования состоит в том, что систематизация замятинских «живописных» приемов и

рассмотрение их функции в прозаических произведениях позволят нам глубже понять эстетические и мировоззренческие принципы замятинского творчества.

Глава 1. «Живопись» и теория неореализма Е. Замятина

В данной главе объектом нашего анализа являются нехудожественные работы Замятина: статьи, эссе, конспекты лекций. Мы начнем с обсуждения концепций *неореализма* и *синтетизма* в определенном культурном и социальном контексте, остановимся на тенденции визуализации-конкретизации отвлеченного в стиле теоретического рассуждения Замятина, а затем перейдем к разьяснению конкретных принципов и приемов, которые он трактует. Будут рассмотрены три аспекта замятинских «живописных» приемов: индивидуальная интерпретация «импрессионизма», пейзаж и обстановка как «интермедия», а также статичность сюжетной композиции литературного произведения.

1.1. «Неореализм»: в поисках новой реальности и нового видения

Формирование неореализма в русской литературе происходило на рубеже веков, когда появились новые потребности в переосмыслении соотношения истории и быта, манеры изображения повседневности человека, а также в смене задачи мыслящих писателей-реалистов, в поисках нового видения.

Замятин не был создателем концепции неореализма, чью природу по-разному определяют исследователи. В. А. Келдыш, в частности, определяя два характерных течения в русском реализме рубежа веков как социологическое течение «истории через быт» и неореалистическое течение «бытия через быт»²⁹, рассматривает неореализм как явление «*внутри* реалистического направления», хотя и подчеркивает «художественную открытость» (т. е. возможность воспринимать «импульсы от иных художественных движений его времени»)³⁰ как его приметное качество. А с точки зрения Т. Т. Давыдовой, которая в

²⁹ Келдыш В. А. О «серебряном веке» русской литературы: Общие закономерности. Проблемы прозы. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 176.

³⁰ Там же. С 171.

значительной степени опирается на разработку этой концепции Замятиным, неореализм не ограничен лишь новым шагом развития реализма, а представляет собой «постсимволистское литературное модернистское стилевое течение 1910–1930-х гг.», отличающееся синтезом черт реализма и символизма «при преобладании последних»³¹.

Тем не менее при наличии споров по поводу проницаемости границы литературных направлений общность между разными точками зрения почти неоспорима: понятию «реалии», подлежащей изображению в художественных произведениях, предстоит новая интерпретация. В основе рождения этой новой реалии лежит не только освобождение творящих субъектов, по выражению Келдыша, от «диктата жесткого социального детерминизма, навязанного позитивистской философией»³², но и переключение внимания на маргинализованные (в общественном или географическом смысле) группы людей, иррациональные психологические состояния и другие объекты. Они как будто более стихийные, примитивные, непредсказуемые и неконтролируемые с точки зрения реалистической «закономерности обыденного сознания эпохи»³³.

Эта новая реальность с подчеркиванием темных мест человеческого поведения и психологии, по словам Л. Я. Гинзбург, — «своего рода магма душевной жизни». Она искусно употребляет слово «магма» в смысле того, что «речь идет об иррациональном сплаве, о хаотической синхронности физических ощущений, впечатлений, проходящих образов, сознательных и бессознательных влечений, мельчайших drobных акций»³⁴. Соответственно, задача новой литературы XX века состоит в том, чтобы «пробиться сквозь толщу стереотипов

³¹ Давыдова Т. Т. Русский неореализм: идеология, поэтика, творческая революция. М.: ФЛИНТА, 2016. С. 28.

³² Келдыш В. А. О «серебряном веке» русской литературы: Общие закономерности. Проблемы прозы. С. 177.

³³ Гинзбург Л. Я. Литература в поисках реальности. Л.: Сов. писатель, 1987. С. 11.

³⁴ Там же. С. 46.

к этой первозданной реальности, которую рассудок еще не подверг искусственному и призрачному расчленению»³⁵.

К такой «хаотической синхронности» прибежал также Замятин, который, считавший себя одним из неореалистов ³⁶, излагал и развивал теорию неореализма в своих статьях и лекциях. Эти рассуждения, наряду с его художественным творчеством, стали точкой опоры для изучения русского неореализма в последующих поколениях. Возьмем, к примеру, монографию Т. Т. Давыдовой, где практически отождествляются понятия неореализма и синтетизма и говорится об «импрессионистичности, экспрессионистичности, примитивизации» как трех основных чертах неореалистического стиля.

Как было упомянуто раньше, теоретические работы Замятина сыграли немалую роль в формировании концепции исследовательницы. Отсюда и переходим к вопросу о том, как Замятин понимает новые реалии как материал художественного изображения, а также как атмосферу формирования нового искусства.

Замятин говорит о возможностях нового искусства на основе научного прогресса: «Эйнштейном — сорваны с якорей самое пространство и время. И искусство, выросшее из этой, сегодняшней, реальности — разве может не быть фантастическим, похожим на сон?» (III, 168) При этом все-таки есть обыденные вещи, привычный уклад жизни. Отсюда — сплав нового и старого, фантастического и рутинного.

Между прочим, упомянутый Замятиным здесь же «синтез фантастики с бытом» в новом искусстве напоминает нам о том, как высоко он оценивает

³⁵ Там же.

³⁶ В одной из статей Замятина дается список неореалистов: «К этому литературному течению относятся из поэтов: Клюев, Есенин, Городецкий, Ахматова, Гумилев, Зенкевич, Мандельштам; из прозаиков: Андрей Белый, ногами стоящий еще где-то на платформе символизма, но головою уже вросший в новореализм; в отдельных вещах — Федор Сологуб, Алексей Ремизов, Иван Новиков, Сергеев-Ценский, Михаил Пришвин, Алексей Толстой, Шмелев, Тренев» (V, 302).

приемы «соединение фантастики с реальностью и обоснование фантастики на некотором общепризнанном научном положении» (IV, 401) в романах Г. Уэллса. Цель этих приемов состоит в том, чтобы художественный мир сделался основательным, правдоподобным, чтобы читатель поверил в сказочное. Только здесь, в совсем ином контексте, фантастический вымысел заменен «фантастической» реальностью.

Это совпадение, с одной стороны, в определенной степени подсказывает характер новой реалии: почти все вокруг — не только скорость изменения в технологии и миропонимании человека, но и темп жизни — становится «быстрее, лихорадочней» (V, 309), превосходит пределы воображения. С другой стороны, Замятин в обоих случаях, как и всегда, рассматривает эстетические задачи искусства с учетом особенностей эпохи и восприятия читателей.

Таким образом, черты неореализма, соответствующие представлениям о новой реалии, можно рассматривать в двух аспектах:

С одной стороны, для того чтобы адаптироваться к чрезвычайной быстроте движения жизни, новая литература должна принять *принцип «экономии слов»*, т. е. писать «сжатым, короче, отрывистей, чем это было у реалистов» (V, 310).

Говоря более конкретно, экономии можно добиться следующими способами. Во-первых, неореалист *показывает, а не рассказывает*. В частности, при отображении психологического склада и внешности персонажей предпочтительно не концептуальное описание, а изображение какого-то действия, которое в непосредственном показе способствует более богатой интерпретации.

Во-вторых, неореалист передает образы «одним каким-нибудь особенно *характерным впечатлением»* (V, 312), верит в субъективное впечатление от вещи как настоящую реальность, и нередко, для передачи скрытой за поверхностью жизни «подлинной реальности» (в отличие от «кажущейся, видимой простым глазом реальности» у реалистов), стремится к *преувеличенности, уродливости, фантастике*.

С другой стороны, по мнению Замятина, потребность в крупномасштабном промышленном производстве лишает городскую жизнь многообразия, так что многие неореалисты обращаются «в глушь, в провинцию, в деревню, на окраины», чтобы найти быт «сконцентрированный, устоявшийся веками, крепчайший, 90-градусный» (V, 308–309). Более того, такой быт изображается неореалистами с помощью стилизованного народного языка, что также отвечает вышеупомянутому принципу «экономии слов».

Конечно, следует оговорить, что поиски насыщенного быта не обязательно обращены в захолустье. Если многие ранние произведения Замятина отличались именно стилизованным изображением русской глубинки, то его повесть «Островитяне» стала свидетельством его отхода от предыдущего творчества. Как пишет Дж. Куртис, «его проза теряет ранее свойственную его стилю “народность”»: теперь из-под его пера выходят сказки о городе, где языковые средства используются более экономно, а в организации повествования видны элементы модернизма»³⁷.

Между тем новой манеры изображения требует не только новая природа реалии. С точки зрения литературной традиции и эволюции, неореализм как литературное течение и как совокупность художественных методов для Замятина — очередная спиральная единица на диалектическом пути развития литературы: *тезис — реализм, антитезис — символизм, синтез — неореализм*: «Материал для творчества у новореалистов³⁸ тот же, что у реалистов: жизнь, земля, камень — все, имеющее меру и вес. Но, пользуясь этим материалом, новореалисты изображают главным образом то, что пытались изобразить символисты, дают обобщения, символы» (V, 309).

³⁷ Куртис Дж. Англичанин из Лебедяни: Жизнь Евгения Замятина (1884–1937). СПб.: Academic Studies Press / БиблиоРоссика, 2020. С. 97.

³⁸ Для обозначения представителя нового течения в русской литературе Замятин употребляет и слово «неореалист», и «новореалист». Мы не обнаружили существенной разницы между значениями этих двух слов.

Замятинская идея напоминает нам о Л. Н. Андрееве, который писал М. Горькому в 1912 г.: «Кто я? Для благороднорожденных декадентов — презренный реалист; для наследственных реалистов — подозрительный символист»³⁹.

Видимо, Андреев тоже был одним из стилевых искателей, современных Замятину, а в его прозе мы видим мощную красочную концентрацию и усиление зрительной выразительности повествования. Неслучайно К. Чуковский видел в произведениях Андреева яркую «плакатность» (или «афишность»): «Для очень обычной, банальной мысли абсурдное, эксцентричное выражение. У Андреева это система»; «...и любую отвлеченную, философскую мысль умеет превратить Андреев в такой эксцентрический, парадоксальный, эффектно-афишный образ»⁴⁰. Более того, уже в ранних рассказах Андреева наблюдается прием «повторяющихся лейтмотивов», т. е. многократные, иногда и градационные намеки на психические ощущения и изменение с помощью детальных «показаний», в результате чего настроение персонажа само собой очевидно сквозь эти повторяющиеся предметные детали, а дополнительного объяснения не требуется.

Сходный прием «повторяющихся лейтмотивов» Замятин замечает у Чехова, который, по его мнению, является опорой в созвездии русских реалистов и новатором, впервые использовавшим импрессионистские приемы, характеризующие неореализм. (Импрессионистские приемы мы будем обсуждать потом, в отдельном разделе.) Замятин настойчиво отмечает, что «от Чехова до современного нам нового реализма — прямая линия, кратчайшее расстояние» (III, 38). По этому же поводу справедливо замечает Келдыш: «Творчество Чехова (в чем уже почти не сомневается сегодняшняя наука о нем и что стало едва ли не общим местом) — огромного значения переходное явление,

³⁹ Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка. М.: Наука, 1965. С. 351.

⁴⁰ Чуковский К. И. О Леониде Андрееве // Речь. 1910. URL: <http://www.chukfamily.ru/kornei/prosa/kritika/o-leonide-andreeve> [Дата обращения: 30.09.2019.]

завершавшее классический русский реализм, вобрав в себя многое из лучших его достояний, и начинавшее новую художественную эпоху, прокладывая в том числе дорогу модернистскому движению»⁴¹.

Согласно Замятину, с синтезом реализма и символизма связано еще неореалистское возвращение к жизни: «Реалисты жили в жизни; символисты имели мужество *уйти от жизни*; новореалисты имели мужество *вернуться к жизни*» (V, 304).

Писатель считает, что ирония и религия — два способа преодолеть трагедию жизни, и неореалисты выбрали первый, они вернулись со смехом. Их ирония и смех тесно связаны с вышеупомянутой преувеличенностью, уродливостью, а также с гротеском. С точки зрения Замятина, смех неореалистов содержит в себе менталитет победителя: «Мы слышим смех в произведениях новореалистов, и это говорит нам, что они как-то одолели, переварили вечного врага — жизнь» (V, 304).

Однако здесь доминирует не враждебность, страх или злоба к жизни, а радость и возрождающая сила: «Юмор, смех — свойство живого, здорового человека, имеющего мужество и силу жить. В этом свойстве — радость прежних реалистов и новореалистов — и отличие новореалистов от писателей-символистов: у символистов вы увидите улыбку — презрительную улыбку по адресу презренной земли, но никогда не услышите у них смеха» (V, 304). Иначе говоря, отрицание неореалистов, по сути, возникает во имя улучшения жизни, имеет активный характер.

В связи с этим вспомним идею М. М. Бахтина о существенном различии между «народно-праздничным смехом» и «чисто сатирическим смехом нового времени»: отрицательно смеющийся ставит себя вне осмеиваемой ситуации, а

⁴¹ Келдыш В. А. О «серебряном веке» русской литературы: Общие закономерности. Проблемы прозы. С. 204.

народный смех направлен на высшее, «выражает точку зрения становящегося целого мира, куда входит и сам смеющийся»⁴².

Замятинскому смеху, видимо, также свойственны некоторые элементы народной смеховой культуры, такие как пафос обновления, карнавальное веселье, положительное отношение к материально-телесной стихии и т. д. Другими словами, этот смех исходит не от равнодушного постороннего наблюдателя, а от скептика, который находится в данном положении и бросает изнутри вызов существующему порядку и устаревшим идеям.

Мало того, Замятин относится к своим «уродливым» персонажам с большой нежностью: «Я помню отлично: когда я писал “Уездное”, я был влюблен в Барыбу, в Чеботариху — как они ни уродливы, ни безобразны. Но есть — может быть — красота в безобразии, в уродливости» (V, 317).

Как отмечает Н. Н. Комлик, «скорбющим оком взирает писатель на дикую, убогую, звериную российскую действительность, одновременно любя и ненавидя ее (амбивалентная эмоция). В его произведениях слишком много любви к “озябшим” душою героям уездной России, чтобы назвать их чисто сатирическими»⁴³.

Кроме того, неореалисты не только заменяют «презрительную улыбку» символистов активным смехом, но и заменяют «намеренную неясность и смутность изображения» символистов притягивающими взгляды образами: «действующие лица — преувеличенно — выпуклы, скулурны; краски — преувеличенно — режущие ярки» (V, 308).

При всех заявлениях о преодолении и отхода от символизма, подчеркивание Замятинским эстетической независимости искусства и его акцент на технике художественного творчества имеют существенное отношение к

⁴² Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М.: Худож. лит., 1990. С. 17.

⁴³ Комлик Н. Н. Творческое наследие Е. И. Замятина в контексте традиций русской народной культуры. Елец: ЕГПИ, 2000. С. 47.

наследию символистов, которые «выдвинули рассмотрение вопросов метрики и ритмики, словесной инструментовки (т. е. звукового состава слов), строения и ритма образов, с точки зрения художественного воздействия на восприятие слушателя»⁴⁴, что было исключительно важно для возросшего в то время интереса к литературной технике. А молодые поэты (акмеисты), по выражению В. М. Жирмунского, «преодолевшие символизм», сохраняя символистское отношение к художественному языку, больше подчеркивает «живописную, графическую четкость образов»⁴⁵, их поэзия «скорее живописна, чем музыкальна»⁴⁶. У акмеистов выходит на первый план наполненный чувствительными впечатлениями внешний мир, и недаром Жирмунский видит в идеале этих «гиперборейцев» совпадение с неореализмом, «понимая под художественным реализмом точную, мало искаженную субъективным душевным и эстетическим опытом передачу отдельных и отчетливых впечатлений преимущественно внешней жизни, а также и жизни душевной, воспринимаемой с внешней, наиболее отдельной и отчетливой стороны»⁴⁷. Конечно, как и рассуждает Жирмунский, абсолютно объективной поэзии нет и не должно быть, подчеркнутые здесь у акмеистов и неореалистов забота о четкости языка и устремление к внешнему, предметному миру имеют для нас немаловажное значение.

Итак, неореализм, по толкованию Замятина, обращается к постоянно меняющимся реалиям, синтезирует быт с фантастикой, реалистическую основу с символистским подходом, и может считаться синонимичным термину «синтетизм», когда речь идет о доминирующем эстетическом принципе новой литературы.

⁴⁴ Жирмунский В. М. Преодолевшие символизм // Жирмунский В. М. Вопросы теории литературы. Л.: Academia, 1928. С. 284.

⁴⁵ Там же. С. 285.

⁴⁶ Там же. С. 284.

⁴⁷ Там же. С. 317.

Однако исследователи понимают «синтетизм» и более широко, уделяя внимание философским размышлениям и разным уровням поэтики художественного произведения. Как обобщает М. Ю. Любимова, замятинская теория «философского синтетизма» включает в себя не только «философское и эстетическое обоснование нового художественного течения “неореализма”», но и «оригинальную систему взаимодействия различных видов искусств, концепцию творческой личности, вопросы психологии творчества и вопросы восприятия читателем литературного произведения»⁴⁸.

Подобным образом, М. А. Хатямова видит в замятинском синтезе «неизбежный результат диалектического развития жизни <...> и диалогической природы культуры и ее языка», а диалогичность осуществляется на трех уровнях — это «диалог разных культурных языков в авторском языке для продуцирования новых смыслов», «сотворчество автора и реципиента», а также «диалог разных искусств в языке прозы»⁴⁹.

Следует повторно подчеркнуть, что замятинская рефлексия о взаимном проникании и интеграции разных форм искусств по сути соответствует общей тенденции в литературе и культуре его времен. Как отмечает О. А. Ханзен-Леве в монографии, посвященной проблеме интермедиальности в культуре русского модернизма, «русский символизм и авангардные течения 1910–1930-х гг. часто предлагают совершенно новые и единственные в своем роде теоретические концепции, конкретные анализы системы художественных форм, исходя из центрального для всего (русского) модернизма положения, что ни одну художественную форму невозможно создавать и воспринимать саму по себе, изолированно и автономно, но всегда — во взаимодействии ее материально-физических, концептуально-теоретических, тематико-мотивных

⁴⁸ Любимова М. Ю. Философские взгляды и культурологические воззрения Е. Замятина. С.244.

⁴⁹ Хатямова М. А. Концепция синтетизма Е. И. Замятина // Вестник ТГПУ. 2005. № 6. С. 39.

и — что было особенно важным для авангарда — структурно-конструктивных аспектов»⁵⁰.

Вышеизложенные аспекты дают нам основание предлагать, что синтез искусств имеет ключевое значение для анализа взглядов Замятина-неореалиста на литературное творчество.

Соответственно, далее мы попробуем разобраться в разных «живописных» теориях, представленных Замятиным в лекциях и статьях. Некоторые принципы и приемы, которые будут обсуждаться в следующих разделах, могут частично совпадать с общим описанием неореалистической манеры, представленным выше, но мы проведем более конкретные объяснения и расширенные обсуждения. Но сначала кратко остановимся на формулировках Замятина, в которых проявляется особая предметная, визуальная тенденция.

1.2. Литература и наука: способ визуализации

Первый рассказ Замятина был написан и напечатан в 1908 году. В том же году он окончил кораблестроительный факультет Политехнического института и стал преподавателем кафедры корабельной архитектуры. Совпадение времени напоминает нам о параллельном сосуществовании литературы и техники в жизни писателя. Подобно А. П. Чехову, который описывает отношения медицины и литературы как своей жены и любовницы, Замятин в статье «О моих женах, о ледоколах и о России», не стесняясь признаться в «легкости нравов» (IV, 348), называет технику и литературу своими двумя женами.

Хотя биографическая сторона жизни писателя не должна быть связана с его творческой деятельностью, нам нельзя игнорировать, что его «база знаний» неизбежно отражается в его эстетических высказываниях.

⁵⁰ Ханзен-Леве О. А. Интермедиальность в русской культуре: от символизма к авангарду. С. 15.

С одной стороны, Замятин-инженер рассматривает ледоколы через теплое гуманитарное видение, принимая их за многозначные культурные символы, воплощение человеческого характера и национального менталитета. А с другой стороны, Замятин в качестве гуманитария и стилиста нередко обращается к терминам и законам естественных наук — физики, химии, биологии и др. Они в дискурсе Замятина обычно употребляются как необыкновенные, любопытные метафоры для объяснения разных литературных явлений.

Например, в лекции «О сюжете и фабуле» (V, 321–333) Замятин разграничивает «индуктивный» и «дедуктивный» пути развития сюжета. Описывая первый случай, при котором импульсом писателя к творчеству является какое-нибудь мелкое событие или человек, Замятин сравнивает этот процесс с *кристаллизацией раствора*: «В насыщенный раствор достаточно бросить последнюю щепотку соли — и весь раствор начнет отвердевать, кристалл нарастает на кристалл — создается целая прихотливая постройка из кристаллов. Так и здесь: такой импульс играет роль последней щепотки; ассоциации — роль связующего цемента между отдельными кристаллами мысли. Углубляющая весь сюжет идея, обобщение, символ — является уже после, когда большая часть сюжета окристаллизовалась» (V, 323–324).

При анализе чеховской драматургии Замятин сравнивает человеческую душу с движением малых частиц и назвал психологическую драму Чехова «*молекулярной драмой*», где «обычные, внешние, сценические эффекты отсутствуют, где вся драма происходит под поверхностью жизни — в душе человека» (II, 494). Молекулы, прямое экспериментальное подтверждение существования которых было получено еще в 1906 г.⁵¹, находятся «в вечном, невидимом для глаза движении» (V, 402). Можно сказать, что кажущаяся статичность и внутренняя динамичность в чеховских пьесах хорошо переданы Замятиным через эту аналогию.

⁵¹ См.: Новаковская Ю. В. Молекула // Большая российская энциклопедия. Т. 20. М., 2012. С. 658–660.

Если кристаллизация раствора в первом примере еще является явлением, видимым невооруженным глазом, то молекулярное движение, похоже, выходит за рамки того, что мы называем «зрением» в повседневной жизни. Однако, как уже говорилось ранее, новая реальность должна включать в себя расширение (благодаря научно-технологическому прогрессу) границ человеческого познания и возможности «видеть».

Русский философ В. С. Степин указывает на ключевые моменты изменений картины мира в области физики: «Переход от механической к электродинамической (последняя четверть XIX в.), а затем к квантово-релятивистской картине физической реальности (первая половина XX в.) сопровождался изменением системы онтологических принципов физики»⁵². Эти открытия и изменения явно выходили за пределы физики, влияя на общее миропонимание людей, взаимодействуя с философскими размышлениями данного времени. Принципы относительности и бесконечности заменил веру в абсолютность и управляемость мирового устройства, а также были пересмотрены отношения между человеком и окружающим вещественным миром. В этом же отношении любопытны слова Замятина о коже под микроскопом: «То, что увидите, будет очень мало похоже на привычный вид человеческой кожи и покажется неправдоподобным, кошмарным»; «настоящее, реальнее — вот эта самая неправдоподобная кожа, какую мы видим через микроскоп» (V, 305). И только что упомянутое молекулярное движение, как реальная деятельность обычно «невидимых» частиц, также относится к этой «неправдоподобной» реальности.

Бывает и так, что Замятин применяет «невидимые» законы естествознания к «видимым» социальным явлениям, достигая более сильной образности для выражения собственной позиции. Смысловая сложность научной терминологии, употребляемой Замятиным, затрудняет наше понимание, но и одновременно

⁵² *Степин В. С.* История и философия науки. М.: Академический Проект; Трикста, 2011. С. 238.

обогащает его. Одним из наиболее ярких примеров является понятие «энтропия».

В статье «О литературе, революции, энтропии и о прочем» Замятин почти равняет энтропию и «вырождение энергии» (III, 173): «Когда пламенно-кипящая сфера (в науке, религии, социальной жизни, искусстве) остывает, огненная магма покрывается догмой — твердой, окостенелой, неподвижной корой. Догматизация в науке, религии, социальной жизни, искусстве — энтропия мысли» (III, 175). Хотя в рассуждениях Замятина о различных культурных и религиозных вопросах есть место диалектическому пониманию, неизменным в его ценностях является бесспорное критическое отношение к «энтропии». Н. Ю. Желтова замечает: «Отсюда проистекали его злые насмешки и едкая ирония в адрес всего, что перестало быть истиной и превратилось в догму, а также объявления божественным того, что по сути имеет земное происхождение на уровне бытовой необходимости»⁵³.

Действительно, согласно второму началу термодинамики, «для адиабатически изолированной системы при необратимых процессах энтропия возрастает»⁵⁴, охлаждение предмета связано с возрастанием энтропии системы. Горячий предмет, находящийся в более прохладной среде, естественным путем раздает тепло, приближая собственную температуру к окружающей среде. После достижения данного состояния покоя в системе больше нет стремления к прогрессу или борьбе, остается лишь инерция бездеятельности.

Однако, с точки зрения теории динамических систем понятие «энтропия» обычно используется для характеристики «степени хаотичности и

⁵³ Желтова Н. Ю. «Сподручница грешных» Е. Замятина: к вопросу об иконоцентризме русского искусства первой трети XX в. // Е. И. Замятин: Личность и творчество писателя в оценках отечественных и зарубежных исследователей: Сб. ст. СПб.: РХГА, 2015. С. 331.

⁵⁴ Башкиров А. Г. Второе начало термодинамики // Большая российская энциклопедия. Т. 6. М., 2006. С. 80–81.

неустойчивости»⁵⁵, а у Замятина, наоборот, состояние энтропии чаще всего является результатом канонизации, догматизации, унификации и т. д.

Л. Геллер при анализе романа «Мы» справедливо отмечает: «Замятин пользуется термином по-своему: беспорядочность, хаос, неорганизованность означают у него *энергию*. А порядок, строй, гармония — это атрибуты энтропического Единого Государства. Он как бы говорит, нарушая закон тождества: порядок есть беспорядок»⁵⁶. По мнению ученого, одновременно употребляя термин в «правильном» и «ложном» значениях, Замятин как раз показывает энтропию разных типов на разных уровнях: «“Тоталитарная Система” у него жизнеспособна, несмотря на очень высокую социальную и психологическую энтропию, пока существует энергия на ее политическом и организационно-экономическом уровне. Эта модель очень точна»⁵⁷.

Замятин, конечно, был не единственным, кто пытался соединить естественнонаучные знания и гуманитарный дискурс. По мнению М. Ю. Любимовой, «в поэзии, прозе конца XIX – начала XX в., литературной и художественной критике отразились различные естественнонаучные теории и открытия»⁵⁸, и, почти симметрично, «с начала 1900-х гг. на страницах научных и научно-популярных изданий широко обсуждалось использование достижений математики в поэтическом творчестве, а также художественных критериев — в науке и технике»⁵⁹.

Следует иметь в виду, что Замятин как инженер по образованию стремится к уточнению и обобщению разных переживаний и явлений, а терминология

⁵⁵ Рудой Ю. Г. Энтропия // Большая российская энциклопедия. Т. 35. М., 2017, С. 397.

⁵⁶ Геллер Л. Апология беспорядка. Е. И. Замятин и постмодернистские теории хаоса // Евгений Замятин и культура XX века. СПб.: РНБ, 2002. С. 162.

⁵⁷ Там же. С. 162–163.

⁵⁸ Любимова М. Ю. Евгений Замятин — автор романа «Мы» // Замятин Е. И. «Мы»: Текст и материалы к творческой истории романа. СПб.: Мирь, 2011. С. 127.

⁵⁹ Там же. С. 128.

естественных наук нередко служит для него посредником для понимания и интерпретации самых разных литературных явлений и приемов.

Включение материальных вещей, естественных законов в эстетический дискурс отражает открытость, восприимчивость и адаптивность Замятина к визуальному расширению, вызванному современной технологией. Более того, аналогия этих явлений и изменений с процессом создания произведений искусства, кажется, изощренным образом напоминает о присущей самой эстетике внутренней закономерности.

1.3. «Импрессионизм»: между живописью и литературой

Постоянно предлагая читателям выпуклые зрительные образы в художественной прозе, Замятин подчеркивает «полную параллель между новыми течениями живописи и художественного слова» (V, 354) и чувствует особую близость к французским импрессионистам. Он заимствует из живописи термин «импрессионизм» как одно из центральных понятий для характеристики нового литературного течения — неореализма, поясняет соответствующие живописным техникам приемы в художественной литературе.

Под термином «импрессионизм» Замятин понимает в основном два принципа художественной прозы.

Первый из них, исходя из основного значения слова «impression» — впечатления, делает упор на субъективную точку зрения повествования, чтобы образ становился «смелей, дерзче, выпуклей» (V, 307). Вера в свое впечатление, по толкованию Замятина, служит одним из важнейших принципов творчества неореалистов в русской литературе. Данный принцип мы в настоящей работе условно назовем «*принципом впечатления*» (в отличие от общей категории «приемов импрессионизма»).

Импрессионистским считает Замятин также «*принцип совместной творческой работы автора и читателя*» (V, 351), по которому художественное произведение пропущенными деталями или незаконченным эстетическим выражением предоставляет воспринимающей стороне делать свое дополнение.

На каждом из этих принципов основан ряд технических приемов художественной прозы.

«Приемы впечатления», в первую очередь, тесно связаны с неконвенциональной художественной практикой французских живописцев. В конспекте лекции «О языке», которая включена в серию лекций по технике художественной прозы, прочитанных Замятиным в 1920–1921 гг. в Доме искусств, излагаются следующие черты импрессионизма в живописи:

- (1) Обращение только к основному — деталям, зрителю — в рисунке.
- (2) Рисование на пленэре, т. е. на открытом воздухе, с натуры.
- (3) Воспроизведение мгновенных впечатлений художника.

Замятина восхищает выход импрессионистов из мрака мастерской на вольный воздух, поскольку естественный уличный свет в сравнении с искусственным, изолированным освещением представляет гораздо больше оттенков, что освобождает глаз художника от установившихся норм салонно-академической живописи, дает возможность принять в качестве критериев субъективное восприятие и мимолетное оптическое изображение.

Притом для Замятина живописный импрессионизм представляет не только новые глаза, но и целую философию: «Мир, как мое представление⁶⁰. Никакой Ding an und für sich⁶¹ — нет» (V, 355). Иначе говоря, нет объекта без познающего субъекта, а мир перед нами является лишь наше созерцание.

Центральное место здесь занимает именно первичный внутренний опыт и эстетическое переживание личности: «Впечатление от вещи — и есть вещь» (V, 355). Исходя из этого, с точки зрения Замятина, «прежнее описание», т. е. последовательное, развернутое описание всех признаков, также устарело, поскольку оно не соответствует тому, как у людей на самом деле воспринимается мир и складывается впечатление от вещей.

⁶⁰ «Мир — мое представление» — центральное положение Артура Шопенгауэра в работе «Мир как воля и представление» (1818).

⁶¹ «Ding an und für sich» — кантовское понятие «вещь в себе и для себя» (нем.).

Таким образом, учитывая психологический процесс восприятия, в художественной прозе можно использовать следующие «приемы впечатления»:

- (1) Раздробленное описание.
- (2) Повторение синтетических признаков.
- (3) Показывание в действии.

Нетрудно согласиться, что первые два приема справедливо учитывают психологический процесс восприятия, которое часто не сразу приходит к целостной картине, а начинается с отдельных частей, фрагментов, деталей. Даже если мы получаем некое «общее впечатление» на первый взгляд, внимание наше неизбежно привлекают некоторые из наиболее заметных признаков, а эти эксплицитные черты по мере углубления нашего познания взаимодействуют с имплицитными характеристиками объекта восприятия.

Далее, с развитием сюжета, необходимо «повторение основных зрительных образов, чтобы читатель все время видел действующих лиц: золотые зубы; черви; футбольные круглые головы; рыжие вихры» (V, 378).

В этом же заключается один из самых ярких черт замятинского творчества: «...Определенная характеристика, нечто вроде развернутого эпитета, сопровождает героя через всю вещь, он показывается читателю только с этой стороны»⁶². К подробной манере относится также раньше упомянутый прием «повторяющихся лейтмотивов», который Замятин высоко оценивает у Чехова и Андреева.

Однако авторский отбор внешних черт образа никак не является особым феноменом даже у многих писателей-реалистов до Замятина. Л. Толстой, например, по наблюдению Л. Гинзбург, «обычно не закреплял внешний мир развернутыми описаниями, — он работал отдельными резкими штрихами». Уже в ранних дневниках Толстой пишет о том, что «человека нельзя описать —

⁶² Шкловский В. Б. Потолок Евгения Замятина // Шкловский В. Б. Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914–1933). М.: Советский писатель, 1990. С. 246.

получается непохоже»⁶³. Для него же характерно использование «свободных деталей» — кажущихся необязательными подробностей, которые фактически имеют «прямое отношение к теме эпизода в целом»⁶⁴.

Но Замятин в этом отношении явно идет дальше. Толстой, неожиданным образом изменяя фокус описания, не оторван от так называемой «объективной реальности», а в «приемах впечатления» Замятина уже доминирует более смелая субъективность и допускаются преувеличение, искажение, деформация, «неправдоподобное» представление о мире. Иногда даже излишнее описание может быть вмешательством, так что лучше намекать на характеристики персонажей прямо в повествовании, действии, сюжетной динамике. Отсюда и третий прием впечатления, который своим образом отвечает требованиям неореализма к сжатости языка повествования.

Для того чтобы проиллюстрировать реализацию вышеупомянутых приемов в прозе Замятина, остановимся на одном из любимых примеров писателя из его повести «Уездное»:

«Лик у Семена Семеныча был тощий, темный, иконописный какой-то. Глазищи — огромные, чернищие. <...> И моргал ими он постоянно: Морг, морг, — будто совестился глаз своих. Да это что — глаза. Он и весь как-то подмаргивал, Семен-то Семеныч. Как пойдет по улице, да начнет на левую ногу припадать — ну, как есть, весь, всем своим существом, подмаргивает» (I, 118).

Здесь Замятин предлагает читателям обратить внимание на то, что автор не использует простое сравнение с союзами «как», «как будто», «словно» и др., а прямо «верит» в том, что адвокат по имени Семен Семеныч Моргунов весь подмаргивал. (Его фамилия, кстати, также укрепляет связь между этим человеком и его привычкой.) Кроме того, по словам Замятина, «тут ни слова о хитрости, составляющей сущности характера Моргунова — тут дано действие, и в действии сразу, кратко — весь Моргунов, как живой» (V, 310).

⁶³ Гинзбург Л. Я. Литература в поисках реальности. С. 24.

⁶⁴ Там же, С. 23.

Стремясь к краткости языка и передаче субъективного впечатления, автор также оставляет пробел, или, по выражению Замятина, «пустые, незаполненные промежутки между вежами» (V, 351), что заставляет читателя стать соучастником творчества.

Теперь переходим к приемам, относящимся к «принципу совместной творческой работы автора и читателя»:

- (1) Незаконченные фразы.
- (2) Ложные отрицания и утверждения.
- (3) Пропущенные ассоциации.
- (4) Реминисценции.
- (5) Отраженное изображение.

По функции эти приемы являются изобразительными методами «пропущенных психологических линий незаконченного психологического рисунка, намеков» (V, 351). Большинство из них не требует дополнительного объяснения. С одной стороны, автор произведения будто отказывается от всеведущей и всемогущей позиции повествования, представляя читателю отрывочные диалоги, намеренное заблуждение, отсутствующие центральные мысли и т. д., и в результате дает читателю свободу дополнять и интерпретировать.

С другой же стороны, он использует повторяющиеся детали или визуальные образы в качестве путеводной нити, напоминания, поскольку тончайшие художественные приемы, прежде всего, рассчитаны на «сообщения мысли читателя определенных ассоциаций, необходимых для достижения известного, задуманного автором эффекта» (V, 321).

Итак, выше представлены основные приемы импрессионизма по толкованию Замятина. Однако, хотя писатель неоднократно подчеркивал тесную связь вышеперечисленных приемов с импрессионистской живописью, употребление им термина «импрессионизм» нуждается в дополнительных комментариях. Если мы тщательно сопоставим эстетические взгляды и

практические приемы двух сторон, то обнаружим, что понятие «впечатление» у импрессионистов и у Замятина во многом не совпадает.

Проблема здесь не в том, сопоставимы ли живопись и литература. Нельзя отрицать, что диалог и интеграция искусств имеют достаточно условный характер, некоторые различия просто непреодолимы.

Например, в статье Ю. Н. Тынянова «Иллюстрации», где обсуждаются отношения изобразительного и словесного искусств, подчеркнута существенное различие между ними. Во-первых, «специфическая конкретность поэзии прямо противоположна живописной конкретности», «основной прием конкретизации слова — сравнение, метафора — бессмыслен для живописи».

Во-вторых, в иллюстрации можно показать только фабульную деталь, а никогда не сюжетную. Для Тынянова существенны лишь два случая «законного сожительства» графики со словом: это использование графики либо как чисто предметного орнамента, либо как «эквивалента слова»⁶⁵.

Тем не менее нельзя игнорировать значение интермедийного подхода.

Во-первых, появление и распространение новых медиа способствуют эстетическому обновлению уже существующих художественных форм. Вспомним книгу С. Сонтаг «О фотографии», где говорится о возможном влиянии фотографии на эстетическую направленность живописи.

«Фотографический способ фиксации внешнего мира открыл для художников новые схемы композиции и новые сюжеты, пробудив интерес к фрагменту, краткому эпизоду простой жизни, к быстротечности движения и световым эффектам. Живопись не столько обратилась к абстракции, сколько освоилась со взглядом камеры, сделавшись (по выражению Марио Праца) телескопической, микроскопической и фотоскопической по своей структуре»⁶⁶.

⁶⁵ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 316.

⁶⁶ Сонтаг С. О фотографии / пер. с англ. В. П. Гольшева. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 193.

Во-вторых, многие аналогии приемов в разных видах искусства проводились не без основания. Как примеры, можно привести теорию полифонии М. М. Бахтина, изучение о структурной общности в живописи и литературе Б. А. Успенского и, в частности, исследования Л. Г. Андреева об импрессионизме в литературе.

Л. Г. Андреев задает такой вопрос: «Есть ли импрессионизм в словесном искусстве, столь же очевидный, как в искусстве живописи?» Существует мнение, что «заданность» (или «сконструированность») в словесном искусстве, которая противоречит принципам живописного импрессионизма, делает это отождествление невозможным. С точки зрения Андреева, не следует преувеличивать значение этого противоречия, так как импрессионизм сам не исключает «заданность», он же умеет преодолеть «сконструированность» в литературе и «достаточно полно реализоваться в поэзии, даже в драматургии и литературной критике, формируя особые, импрессионистические жанры»⁶⁷.

Хотя мы не полностью разделяем мнение ученого о том, что в литературе особенно близка импрессионизму символистская тенденция, стоит сказать, что при анализе конкретных текстов он проводит убедительные аналогии, представляет особые импрессионистские приемы, например, у Поля Верлена, такие как «раскованное, несистематизированное повествование» и преобладание существительных по отношению к глаголам, а также его «краткие фразы, которые ложатся, как мазки в живописи, как прикосновение кисти художника-импрессиониста»⁶⁸.

Почему же мы предполагаем, что в импрессионизме Замятина есть существенное отклонение от первоначального значения заимствованного термина? Мы не будем останавливаться на «принципе совместной работы», поскольку сам писатель признается, что данный принцип действует и в последующих живописных течениях, таких как «пуантилизм, интимизм, ташизм,

⁶⁷ Андреев Л. Г. Импрессионизм. М.: Изд-во МГУ, 1980. С. 35.

⁶⁸ Там же. С. 58–59, 89.

лучизм» (V, 354). Сосредоточимся на «принципе впечатления», на визуальных образах его произведений.

Импрессионизм в живописи, как отмечали многие ученые, представляет настоящее освобождение зрения и «развитие от тактильных ценностей к оптическим ценностям»⁶⁹. Значение «впечатления» в физиологическом аспекте состоит в том, что сетчатка получает информацию непосредственно из внешнего мира. Здесь сетчатка в значительной степени становится метафорой восприятия мира, которое как будто не доходит до интеллектуальной рефлексии. Импрессионисты растворяют предметы в свете и цветах, а автономность последних освобождает объект восприятия от всяких эмпирических ограничений. Во временном аспекте «впечатление», мимолетный взгляд — это акцент на сиюминутность и эфемерность (в смысле субъективных ощущений и особенностей культуры). Двухмерность изображения, игнорирование глубины пространства и отсутствие фокуса в картине также предполагают интенсивность текучего момента.

Неслучайно русский формалист В. Б. Шкловский приводит в качестве примера импрессионизм при обсуждении проблемы формы и содержания: «...Импрессионисты рисовали вещи, как будто они видели их, не понимая, что это за вещи, а видя в них только красочные пятна»⁷⁰. Такое отношение к вещам легко напоминает «остранение» формализма, которое касается именно оппозиции так называемых видения и узнавания.

В этом же отношении О. А. Ханзен-Леве, обсуждая «вещизм» у формалистов, проводит различие между понятиями «вещь» и «предмет». По его толкованию, «вещь» — феномен внешнего мира, «пребывающий еще до трансформации (“переработки”) в предмет практического или, во всяком случае,

⁶⁹ См.: Müller L. The Beauty of the Metropolis: Toward an Aesthetic Urbanism in Turn-of-the-Century Berlin // Berlin: Culture and Metropolis. New York, 1991. P. 47.

⁷⁰ Шкловский В. Б. Кинематограф, как искусство // Жизнь искусства. 1919. № 139–140. С. 2.

культурного порядка», а «предметы» — это феномены, «уже включенные в формы мышления и восприятия, сконструированные и ориентированные на некий порядок, некую систему»⁷¹.

В случае Замятина, хотя он также подчеркивает текучесть современной жизни и мгновенность изображаемого, представление о субъективном впечатлении уже совершенно другое. Оно не существует без памяти, опыта, ассоциативной обработки и т. д. Отдельные предметы всегда включаются в предметную систему, лишаясь чистой «вещности».

Более того, как отмечает Д. С. Мирский, манера Замятина характеризуется «сложной системой метафор и сравнений, выразительной ценностью многозначительной детали»; его энтузиазм к выразительности и образности настолько силен, что «избыточное богатство выразительных средств часто нарушает течение рассказа, превращая его в простую мозаику деталей»⁷².

С этой точки зрения, как отмечает Н. З. Кольцова⁷³, стилю Замятина в определенной степени близок не импрессионизм, а «синтетизм» Поля Гогена, который выставлялся с импрессионистами до 1886 года, но не разделял их пренебрежения к четким формам и композиционным элементам. Он пытался избежать непосредственных впечатлений, синтезировать внешние стимулы с субъективными эмоциями. Таким образом, синтетисты приняли новый декоративный стиль, основанный на гладких областях цвета, четких контурных линиях и почти двухмерной композиции картины. Минимум линий, максимум чувств, эмоции, интенсивности образа — это как раз то, что ищет Замятин.

Следует учесть еще один факт. Как известно, замятинский «синтетизм» не синонимичен гогеновскому пониманию в живописи. Объектов синтеза у

⁷¹ Ханзен-Леве О. А. Интермедиальность в русской культуре: от символизма к авангарду. С. 230.

⁷² Мирский Д. С. Замятин // Мирский Д. С. История русской литературы с древнейших времен до 1925 года / пер. с англ. Р. Зерновой. Лондон: Overseas Publications Interchange Ltd., 1992. С. 800.

⁷³ См.: Кольцова Н. З. Творчество Е. Замятина: Проблемы поэтики. С. 163–165.

Замятина, скорее всего, гораздо больше. В конце его статьи «Новая русская проза» сказано так: «Если искать какого-нибудь слова для определения той точки, в которой движется сейчас литература, я выбрал бы слово *синтетизм*: синтетического характера формальные эксперименты, синтетический образ в символике, синтезированный быт, синтез фантастики и быта, опыт художественно-философского синтеза. И диалектически: реализм — тезис, символизм — антитез, и сейчас — новое, третье, синтез, где будет одновременно и микроскоп реализма, и телескопические, уводящие к бесконечностям, стекла символизма» (III, 139).

Кроме того, по словам Замятина, из современных ему русских художников наиболее близок к его литературному стилю Борис Григорьев, который является «синтезом Запада и России» (IV, 342); а представительный художник «синтетизма» — Юрий Анненков, чьи портреты — «экстракты из лиц, из людей, и каждый из них — биография человека, эпохи» (III, 172).

Нетрудно увидеть огромную разницу между работами этих двух художников и картинами импрессионистов, и также нетрудно заметить, что визуальные образы у Замятина, его субъективное, даже гротескное искажение реалий явно противоположны импрессионистскому подчеркиванию чисто оптического феномена.

Итак, если импрессионисты ценят естественное «видение» и уравнивают *объекты* и *фон*, то Замятин учитывает «узнавание» и подчеркивает изобразительный фокус, когда некий преувеличенный, даже уродливый образ оказывается в центре картины, выделяясь своей «искаженностью». Искажение, конечно, неправдоподобно, но для Замятина это и есть «новая реальность».

1.4. Пейзаж как «интермедия» и статичность сюжетной композиции

В этом параграфе речь пойдет о театральном искусстве, основным элементом которого также является зрительное восприятие. Содержание параграфа основывается, прежде всего, на следующем тезисе Замятина:

«Эпическое произведение, то есть нормальный образец художественной прозы — есть театр, игра; писатель — актер» (V, 335).

Перед тем как начать рассматривать, какие из театральных понятий заимствуются Замятиным и какую роль играет в них «живопись», стоит заметить, что отмеченное писателем тождество прозы и театра имеет важное значение для изучения поэтики Замятина.

Это, в первую очередь, связано с тем, что работа над драмой и в театре была одной из важных сфер деятельности Замятина в 1920-е годы. Д. И. Золотницкий, перечисляя пять «полнометражных» замятинских пьес — «Огни св. Доминика» (1920), «Блоха» (1924), «Общество Почетных Звонарей» (1924), «Атилла» (1927) и «Африканский гость» (1929–1930), отмечает, что «драматургия в разных, порой неожиданных формах чем дальше, тем больше привлекала к себе писателя»⁷⁴. Хотя, как указывает исследователь, многие из драматургических работ Замятина «возникали как инсценировки уже напечатанных рассказов и повестей: собственных <...> или “заемных”». В этом смысле «проза неизменно стояла у Замятина на первом месте. Драма была лишь ее разновидностью, такой же непокорной системой «острых углов, из которых складывается причудливый облик», как писал Замятин об Андрее Белом <...>, много значившем для него»⁷⁵.

Конечно, изучение драматических работ Замятина уже выходит за рамки нашей работы, но практические знания Замятина как драматурга, разумеется, лежат в основе его подходы к приемам прозаического творчества, впитывающие в себя театральные элементы, и делают их более обоснованными.

Для нас также важны статьи и интервью Замятина, посвященные театральному искусству, такие как «Народный театр», «Будущее театра», «Современный русский театр», «Москва — Петербург». Хотя они были

⁷⁴ Золотницкий Д. И. Е. Замятин — драматург // Е. И. Замятин: pro et contra, антология. СПб.: РХГА, 2014. С. 809.

⁷⁵ Там же. С. 810.

написаны во второй половине 1920-х и в первой половине 1930-х гг. после отъезда писателя из СССР, его наблюдения и размышления начали накапливаться достаточно рано. Таким образом, в поздних работах нередко найдутся либо совпадения, либо идейные связи с его лекциями о технике художественной прозы, прочитанными еще в первые годы после революции. Именно в этих лекциях Замятин заимствовал многие концепции из театрального искусства и считал, что такие психологические законы драмы — закон единства действия, единства действующих лиц и закон «эмоциональной экономии» (V, 330) — играют в прозе не менее значимую роль.

Из *закона единства действующих лиц*, по мнению Замятина, вытекает требование делать эпизодических лиц «необходимыми в фабуле, в развитии сюжета», чтобы не нарушить «архитектурной стройности» (V, 329) произведения. Более того, данное требование «неэпизодичности» распространяется Замятиным также на неодушевленные объекты, играющие важную роль в представленном художественном мире. Это касается уже приема реминисценций, согласно принципу «совместного творчества автора и читателя» и «повторяющихся лейтмотивов», о которых речь шла в предыдущей части данной главы.

Сосредоточимся на *законе эмоциональной экономии*, учитывающем понижение психологической восприимчивости и чуткости читателя к эмоциональному раздражителю. Согласно данному закону, нужно переносить сильнейшие напряжения в конец произведения, или вставлять *интермедии* в ходе романа, повестей или большого рассказа, так как от очень короткого рассказа «внимание читателя еще не успеет устать» (V, 330).

Понятие «интермедия» в драматическом искусстве — это «дивертисмент, <...>, представляемый в антрактах пьесы»⁷⁶, или, точнее, «комические сцены, иногда одноактная комическая опера, балет, пантомима, или музыкальные

⁷⁶ Пави П. Интермедия // Пави П. Словарь театра: Пер. с фр. М.: Прогресс, 1991. С. 123.

номера, вставляемые между действиями основной пьесы спектакля»⁷⁷. История интермедии восходит к средневековой Европе, где «вошло в обычай в промежутках между актами серьезной духовной или исторической драмы, с целью доставить зрителям отдых и развлечение, разыгрывать шутливые сценки в стиле фарсов»⁷⁸.

Употребление термина Замятиным в сфере художественной прозы, можно сказать, уже лишается первоначальной «комичности» театральной интермедии, выдвигая на первый план «отдых» внимания воспринимающей стороны. При этом интермедии не должны ни нарушать архитектурную стройность произведения, ни отвлекать внимание читателя от основной фабулы. Именно в этом отношении, на взгляд Замятина, недостаточно удовлетворительно выполняют свои задачи такие *приемы интермедии*, как «эпизодические вставки», несвязанные или мало связанные с развитием фабулы, «лирические отступления» и «авторские ремарки» (V, 330). Особенно лишними считается Замятиным авторские ремарки, «рассказывающие о тех ощущениях героев, которые уже показаны в действии» (V, 331).

По сравнению с этими «дурными» приемами, по мнению писателя, допустимым решением может служить *пейзаж или описание обстановки*, как уже хорошо понимал и практиковал Чехов. Сам Чехов трактовал функцию пейзажа как «музыки в мелодекламации»: описания природы уместны тогда, «когда они кстати, когда они помогают Вам сообщить читателю то или другое настроение»⁷⁹. Такая описательная, «живописная» интермедия, связанная с фабулой и с переживаниями персонажей по признаку сходства или контраста,

⁷⁷ Соболев Ю. Интермедия // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. Т. 1. А–П. С. 298.

⁷⁸ Там же.

⁷⁹ Чехов А. П. Письмо Жиркевичу А. В., 2 апреля 1895 г. Мелихово // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. Т. 6. Письма. Январь 1895 – май 1897. М.: Наука, 1978. С. 47.

согласно толкованию Замятина, еще и вводит читателя в последующие события, способствует достижению художественной экономии.

Наконец, самый искусный и эффективный прием интермедии, отличающийся технической сложностью, Замятин видит в приеме *«переплетающейся фабулы»*. Примером применения данного приема может служить его повесть *«Островитяне»*, где фокус повествования неоднократно меняется между разными группами персонажей: мистер и миссис Дьюли — Кембл — Диди — О'Келли. *«Все связаны между собой неразрывными нитями»* (V, 332). Сразу обнаружим, что этот прием может удовлетворить оба требования Замятина, так как он не только избегает лишних вставок, нарушающего эстетической целостности произведения, но и заставляет читателя переключать свое внимание.

Кроме того, указывая на недостаток, свойственный *«большинству русских писателей, включая самых крупных мастеров художественного слова»* новейшего периода, — *«бедность фабулы»* (V, 332), Замятин обращает внимание на три приема *«повышения интереса читателя к фабуле»*:

- (1) Фабулистическая пауза (при переплетении фабулы).
- (2) Задержание перипетий.
- (3) Намеренное запутывание фабулы.

В основе этих приемов лежит то, что Замятин считает несправедливым связывать акцент на фабульных приемах с так называемой *«третьестепенной»*, даже *«бульварной»* литературой, поскольку фабула имеет такую же значимость, как и другие аспекты художественного творчества, привлекающие больше внимания русских писателей того времени, такие как *«усовершенствование формы, языка, углубление психологических деталей, разработка общественных вопросов»* (V, 332) и другие.

Однако здесь возникает вопрос. При обсуждении приемов интермедии и способов организации событий в прозе Замятин постоянно употребляет термин *«фабула»*, что может противоречить нашему представлению об этом понятии. Если эти приемы касаются *«фабулы»*, то что значит *«сюжет»*?

Для решения данного вопроса остановимся на дискуссионных понятиях «сюжет» и «фабула», которыми озаглавлена выше цитированная лекция («О сюжете и фабуле»). Замятин не отождествляет эти два понятия, иначе он не разделял бы данную лекцию на две отдельные части под названиями «О сюжете» и «О фабуле».

С точки зрения формалистов, которые четко определили фабулу как коррелят сюжета, оппозиция этих понятий, по сути, соответствует дихотомическому делению «материал — прием»: «На самом деле фабула есть лишь материал для сюжетного оформления»⁸⁰. В этом же духе Б. В. Томашевский, основываясь на понятии «мотив», выдвигает следующее положение: «Мотивы, сочетаясь между собой, образует тематическую связь произведения. С этой точки зрения фабулой является совокупность мотивов в их логической причинно-временной связи, сюжетом — совокупность тех же мотивов в той же последовательности и связи, в какой они даны в произведении <...> Фабулой может служить и действительное происшествие, не выдуманное автором. Сюжет есть всецело художественная конструкция»⁸¹.

Судя по лекции Замятина, его разграничение этих двух концепций основано на иных отличительных чертах, чем у формалистов. Например, представляя процесс построения сюжета, Замятин упоминает, что писателю следует как минимум два раза переписать работу и «непрерывно прочитывать себе вслух», чтобы использовать «музыку слова», «исправить все неблагозвучия» и устранить «ритмические ошибки» (V, 326).

Сразу обнаружим, что для Замятина сюжет в основном связан с конкретизацией художественного мира, с детализацией изобразительных

⁸⁰ Шкловский В. Б. Пародийный роман. «Тристам Шенди» Стерна // Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. С. 204.

⁸¹ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие. М.: Аспект Пресс, 1996. С. 182–183.

способов художественного языка, а фабула — быстрый набросок действия, схематическое изложение событий и т. п.

Таким образом, замятинское понимание сюжета и фабулы может найти совпадение в толковании А. Н. Островского: «Под сюжетом часто разумеется уж совсем готовое содержание, то есть сценарий со всеми подробностями, а фабула есть краткий рассказ о каком-нибудь происшествии, случае, рассказ, лишенный всяких красок»⁸². И. Н. Сухих отмечает, что определения Островского применимо и за рамками драматических жанров; «разграничительным признаком здесь оказывается не хронология, а полнота, объем, степень подробности излагаемых событий»⁸³.

В качестве дополнения процитируем изложение П. Пави о двух противоположных значениях данной концепции. Это «фабула как материал, предшествующий композиции пьесы» и фабула «как нарративная структура рассказа»⁸⁴. Замятин явно склоняется к последнему значению. Для него материалом является сама жизнь; и сюжет, и фабула имеет эстетическое значение в построении художественного произведения.

Наконец, стоит добавить еще один ключевой момент. В ранее упомянутой нами статье «Иллюстрация» Тынянов замечает, что в иллюстрации представлена только фабульная деталь, поскольку «фабула — это статическая цепь отношений, связей, вещей, отвлеченная от словесной динамики произведения. Сюжет — это те же связи и отношения в словесной динамике»⁸⁵.

Замятин же, видя в литературе «вершину пирамиды», включающую в себя элементы остальных видов искусства, также разделяет изобразительные приемы

⁸² *Островский А. Н.* Проект «Правил о премиях» Дирекции императорских театров за драматические произведения // *Островский А. Н.* Полное собрание сочинений в 12 томах. Т. 10. М.: Искусство, 1978. С. 276–277.

⁸³ *Сухих И. Н.* Структура и смысл: теория литературы для всех. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. С. 184.

⁸⁴ *Пави П.* Фабула // *Пави П.* Словарь театра. С. 398.

⁸⁵ *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. С. 317.

в литературе на статические и динамические. А такие приемы, по его мнению, касающиеся «архитектуры слова», т. е. «постройки сюжета», «пропорциональности частей», введение «интермедии в развитие сюжета» и др., относятся к статическим приемам.

Динамическими он считает другие приемы, связанные с «звукообразами, областью музыки слова» (V, 360–361). Таким образом, если мы составляем визуализированную схему (или своего рода «архитектурный» чертеж) сюжетной композиции, она также приобретает свою «графичность», даже «живописность», если в произведении более сложная, многоплановая конструкция.

Итак, замятинская аналогия прозы с театром подчеркивает качество и целостность эстетического восприятия читателя-зрителя, для обеспечения которых эффективно действуют описательные компоненты. «Живопись» здесь служит лишь семантическим или дескриптивным мотивом (по разделению Ханзен-Леве), а не конструктивным принципом (как «импрессионизм» в предыдущем разделе). Кроме того, любопытно заметить, что сюжетная структура, которая обычно относится к динамическому, временному измерению прозаического произведения, в представлении Замятина имеет статический характер. Обсуждение концепции фабулы и сюжета еще раз подтверждает наше положение о том, что художественное мышление Замятина обладает такой важной особенностью, как визуальная направленность.

Глава 2. «Живопись» в прозе Е. Замятина

В предыдущей главе мы показали, какую важную роль играет теоретическая интерпретация Замятиным «неореализма». Говоря о подчеркнутом писателем синтезе классики реализма и новаторской эстетики символизма, необходимо отметить характерную для его прозы *орнаментальность*.

Если, по мнению Л. Силард, слово в «романной прозе» стремится подчиниться закону «информативности», обусловленному развитой фабулой произведения, в определенной степени жертвуя увеличением «многозначности словесного знака», то орнаментальная проза «строит словесную ткань лейтмотивов, используя большинство приемов, разработанных поэзией, особенно символической, для повышения семантической многократности текста»⁸⁶.

Активное использование таких поэтических приемов, как «метафорика и метонимия, оксюморонные, плеонастические сочетания и катахреза», при сохранении прозаического качества самих слов «позволяет орнаментальной прозе жить самой максимальной эксплуатацией противоположно направленных устремлений романного слова»⁸⁷.

По соотношениям между «сюжетно-персонажным уровнем текста и его мотивной структурой» Силард замечает два полюса орнаментальной прозы 1920-х гг. Один полюс — сохранение прагматики сюжета, однако мотивная структура в семантической и общей смысловой значимости не уступает судьбам персонажей.

Другой полюс — «чистая орнаментальность», где отбрасываются сюжетные связи, раньше доминирующие в повествовательной прозе,

⁸⁶ Силард Л. Орнаментальность/орнаментализм // Russian Literature. 1986. Vol. 19. P. 70.

⁸⁷ Там же. (Принятое написание слова «эксплоатация» — «эксплуатация».)

«персонажи с фрагментами их судеб становятся всего лишь “детальями” мотивного орнамента, охватывающего целое текста»⁸⁸.

В значительной степени можно сказать, что на использовании судеб персонажей в качестве декоративных деталей строится «Русь» Замятина. Произведение представляет собой небольшой лирико-эпический рассказ, написанный Замятиным по приглашению издательства «Аквилон» по мотивам цикла картин «Русские типы» Б. Кустодиева. Замятин собрал в рассказе не только героев картин Кустодиева, но и жанровые визуальные мотивы в творчестве художника⁸⁹. Общий тон рассказа определяется некой тоской по ушедшей идиллической утопии «былой» Руси, а монтажный показ жанровых, праздничных сценок и бытовых предметов также полон нежной ностальгии.

Хотя здесь рассказывается история о любовном треугольнике, данный сюжет, как и беглое перечисление в начале рассказа исторических событий, которые «видал» бор в цикличные «синие зимние дни» и «желтые летние дни» (II, 47), напоминает лишь еще один декоративный узор, входящий в длинный живописный свиток под названием «Русь».

Время, как в сказке, словно бесконечно циркулирует вне законов исторической изменчивости: «Так неспешно идет жизнь — и всю жизнь, как крепкий строевой лес, сидят на одном месте, корневищами ушедши глубоко в землю. Дни, вечера, ночи, праздники, будни» (II, 51). Желание, интрига и смерть, лишённые психологической мотивации и внутренних переживаний персонажей, растворяются в циклической смене времен года, праздников и будней, в живой и гармоничной картине повседневной жизни.

⁸⁸ Там же.

⁸⁹ А. Гильднер перечисляет, на какие работы Кустодиева можно найти прямые ссылки в рассказе Замятина. См.: *Гильднер А. «Русь» Е. Замятина и «Русские типы» Б. Кустодиева.: Экфрасис, диалог искусств или творческое взаимодействие? // Е. И. Замятин: pro et contra, антология. СПб.: РХГА, 2014. С. 801.*

Но, конечно, мы не можем назвать замятинскую прозу чисто орнаментальной. В. Шмид, в частности, видит в произведениях Чехова, Бабея и Замятина «сложную интерференцию поэтического и нарративного потенциала»: «Эти писатели создали гибридную прозу, в которой, смешиваясь, сосуществуют событийные и орнаментальные структуры, т. е. прозу, подвергающую несобытийный мир мифа и его внеперспективное и внепсихологическое мировосприятие воздействию нарративной сюжетности, перспективизации и психологической мотивировки»⁹⁰. Но тем не менее исследователь справедливо считает Замятина «мастером “орнаментальной” прозы»⁹¹.

Кроме того, заслуживает внимания обсуждение Шмидом *мифического мышления* в орнаментальной прозе: «Основным признаком, объединяющим орнаментальную прозу и мифическое мышление, является тенденция к нарушению закона немотивированности, произвольности знака. Слово, в реалистическом мире рассматриваемое как чисто условный символ, в мире мифического мышления становится иконическим знаком, материальным образом своего значения. Принципиальная иконичность, которую проза наследует от трансформирующей ее поэзии, соответствует магическому началу слова в мире, где связь между словом-именем и вещью лишена какой бы то ни было условности и даже отношения репрезентации. Имя — это не знак, обозначающий вещь или указывающий на нее, имя совпадает с вещью». Таким образом, в орнаментальной прозе наблюдается размывание границ между внутренним и внешним, образа и вещи, которое реализуется «как в

⁹⁰ Шмид В. Нарратология. 2-е изд., испр. и доп. М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 254.

⁹¹ Шмид В. Орнаментальный текст и мифологическое мышление в рассказе Е. Замятина «Наводнение» // Е. И. Замятин: pro et contra, антология. СПб.: РХГА, 2014. С. 670.

иконичности повествовательного текста, так и в сюжетных развертываниях речевых фигур, таких как сравнение и метафора»⁹².

В то же время одной из отличительных черт мифического мира является его *повторяемость* (отсюда же лейтмотивность и эквивалентность). Силард подчеркивает музыкальность лейтмотивного характера орнаментальной прозы, а Шмид, также подтверждая типичное для орнаментальности «наложение на повествовательный текст “языкового мышления” поэзии»⁹³, напоминает о значении корня термина «орнамент» в визуальном, прежде всего графическом искусстве: «...для орнамента конститутивным является повтор тех или иных образных мотивов, стилизованных деталей образного целого»⁹⁴. Этот момент подчеркивает близость орнаментальной прозы к искусству декоративной живописи в плане конструктивных принципов.

Но одной декоративной эстетики недостаточно для орнаментальной прозы. Четкое (но не исчерпывающее) описание ее основных черт было представлено Н. А. Кожевниковой: «Орнаментальная проза ассоциативна и синтетична. В ней ничто не существует обособленно, само по себе, все стремится отразиться в другом, слиться с ним, перевоплотиться в него, все связано, переплетено, объединено по ассоциации, иногда лежащей на поверхности, иногда очень далекой. В орнаментальной прозе нарушены пропорции объективного видения мира, все сдвинуто со своих мест, смещено — часть вытесняет целое, неподвижное изображается как движущееся, меняются местами субъект и объект действия, низкое поэтизируется, высокое снижается и т. д.»⁹⁵.

Исходя из этого, рассмотрим живописные элементы в прозе Замятина.

⁹² Шмид В. Нарратология. С. 251–252.

⁹³ Там же. С. 248.

⁹⁴ Там же. С. 252.

⁹⁵ Кожевникова Н. А. Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой // Известия АН СССР: Серия литературы и языка. 1976. Т. 35. № 1. С. 58.

2.1. Лейтмотивные визуальные образы

Повторяемость иконичного характера в орнаментальной прозе мы найдем прежде всего в замятинской «импрессионистской» зрительной лейтмотивности. Лейтмотивное повторение некоторых визуальных образов и ассоциативное развитие окружающих образов составляют основу художественной прозы Замятина. По словам писателя, «каждый такой зрительный лейтмотив — то же, что фокус лучей в оптике: здесь в одной точке пересекаются образы, связанные с одним человеком» (III, 195).

В статье «Потолок Евгения Замятина»⁹⁶ В. Б. Шкловский дает достаточно развернутый анализ данной техники Замятина на примере повестей «Островитяне», «Ловец человеков» и «Мы». Хотя из названия статьи и краткой критики некоторых замятинских произведений («Пещера», «Мамай» и др.) видно, что Шкловский склоняется к негативной оценке творческого потенциала Замятина, его наблюдения и обобщения все же стоят нашего внимания.

Шкловский отмечает «широкое использование сопутствующего образа с канонизацией этого приема» у Андрея Белого, а Замятин, идущий по стопам Белого, «отдал этому приему главенствующее место и на его основе строит все произведение»⁹⁷.

Как пишет Шкловский, Замятин с помощью метафоры или метонимии фиксирует сопутствующие характеристики персонажей. Эти постоянные образы, служащие характеристиками (вроде «развернутого эпитета» или «сопровождающего мотива») часто заменяют самих персонажей, обретая самостоятельную жизнь. «Если нужно изменить героя, то изменение представляется в плане той же первоначальной характеристики»⁹⁸.

⁹⁶ См.: Шкловский В. Б. Потолок Евгения Замятина // Шкловский В. Б. Гамбургский счет: Статьи, воспоминания, эссе (1914–1933). М.: Советский писатель, 1990. С. 240–259.

⁹⁷ Там же. С. 244–245.

⁹⁸ Там же. С. 246.

Нам нет необходимости повторять здесь подробный анализ Шкловского, достаточно остановиться на одном примере «атрибута» персонажа — *пенсне* миссис Дьюли в повести «Островитяне». Прежде всего, пенсне является символом «нормального строя жизни», его потеря — поворотный момент психического состояния миссис Дьюли и ее послушания правилам мужа. Кроме того, надевание пенсне и его отсутствие также имеет фиксированную связь с эмоциями миссис Дьюли: первое означает ревность, а второе — любовь и раскаяние. Шкловский также не без похвалы пишет: «Все построение чрезвычайно остроумно, Замятин знает свои инструменты. Автор делает свою атрибутивную характеристику и ее изменения не только случайным спутником изменения характера действующего лица, но и как бы ее причиной»⁹⁹.

Обобщение Шкловского точное, но мы не можем согласиться с его выводом о том, что у Замятина умение однобоко, что он «не умеет строить мир вне своих рядов»¹⁰⁰. Для нас важно то, как замятинский прием разнообразно и жизнеспособно варьируется в произведениях разных тематик, показывая свой эстетический потенциал.

2.1.1. Основные типы лейтмотивных образов

Живописная выразительность, характеризующая образы персонажей в прозе Замятина, во многом обусловлена их отходом от обычного человеческого облика. В «словесном рисунке» (Ш, 196) Замятина мы видим заострение гротескных черт и усиление эмоциональную напряженность, характерных для экспрессионистской живописи.

В основе этих повторяющихся элементов лежит комбинированное использование метафоры и метонимии, но они производят дополнительное впечатление как по бросающейся в глаза яркости, так и по динамической интенсивности на протяжении всего текста.

⁹⁹ Там же. С. 250.

¹⁰⁰ Там же. С. 259.

Писатель преимущественно выстраивает следующие три типа связей:

1. Между портретом и натюрмортом.

В случаях, когда *метафора* играет главную роль, изображение внешнего облика персонажа практически заменяет зарисовка повседневных продуктов, одежды и других принадлежностей по принципу сходства. Например, чревоугодная Чеботариха в «Уездном» изображена в виде «сладкого и жаркого теста» (I, 87), а в «Севере» есть хозяин лавки Кортома и жена Кортомиха: Надменный муж похож на блестящий самовар, а нарядная, неохотно радующаяся жена — на пустую перчатку. Благодаря выпуклой, импрессионистской (по замятинскому пониманию) зрительной выразительности такие персонажи часто оставляют сильное впечатление, даже если они «второстепенны» по сюжетной функции.

Выбор предметов зависит от их материалов, форм, функций и ситуаций использования, так что выбранные предметы обычно хорошо сочетаются с обстановкой, в которой они находятся. Это производит на читателя впечатление, что персонаж в определенной степени создан именно окружающей материальной средой, в которой он/она живет, а в повседневной жизни и всегда есть предметы, которые соответствуют его/ее характеру и естественным образом становятся частью его/ее тела.

Например, в рассказе «Африка» постоянно сопровождающее Федора Волкова телодвижение — мотать «головой-колгушкой» (I, 323) — хорошо соответствует упрямству и растерянности героя, а «колгушка» в качестве хозяйственной посуды для жидкости как раз контрастирует с огромным объемом воды в окружающем море. На этой основе формируется и оппозиция между романтическими иллюзиями, ограниченными банальной жизнью, и искушающей, безграничной неизвестностью. Мотание «головой-колгушкой» может еще напоминать качку китобойного судна в море — их объединяют бесконечные подъемы и спады, а также неопределенность места назначения.

А в случаях, когда преобладает *метонимия* (синекдоха), часть тела персонажа или предмет, который он/она носит, становится заместителем человека, показателем изменений его/ее состояния. Если здесь не использована метафора совместно, то повторяющиеся детали сами по себе обычно являются причиной некоего «диссонанса». Рассмотренное Шкловским пенсне у миссис Дьюли в повести «Островитяне» можно причислить к этому ряду.

Но иногда диссонанс присущ персонажу. Атрибуты главного героя рассказа «Землемер» — «большая, прекрасная, с длинными черными волосами» голова и «бабьими полусапожками на высоких каблуках» (I, 458). С одной стороны, женственная внешность хорошо сочетается с нежным характером землемера, его нерешительностью и глубокой, но безвыходной любовью к дворянке Лизавете Петровне. С другой стороны, длинные волосы и высокие каблуки напоминают о барочном стиле мужской аристократической одежды. Таким образом, конфликт между личными симпатиями и общественными требованиями виден уже во внешности героя.

2. Между человеком и животным / растением.

Существует мнение о том, что замятинское установление связи между людьми и природными существами имеет половое различие. Е. Н. Селезнева перечисляет некоторые примеры «природных, живописных или растительных двойников» женских персонажей: «В “Наводнении” Ганька — кошка, Софья — птица; Таля в “Рассказе о самом главном” постоянно соотносится с кустом сирени; в “Алатыре” Глафира — спелая рожь, а Варвара-собачья — волчица, собака; образ беременной Афимьи в “Чреве” дается на фоне спелых яблок; Леди-Яблоко фигурирует в “Ловце человеков”; Пелька из “Севера” — “Олень золотая”; Маруся в повести “На куличках” — милая пушистая зверушка»¹⁰¹. Исследовательница указывает, что эти образы флоры и фауны сближают

¹⁰¹ Селезнева Е. Н. Синтез богородичных и языческих мотивов к характеристике женских образов Е. И. Замятина // Вестник ТГУ. 2007. № 7. С. 160.

героинь с природой, также они приобретают некоторые сверхъестественные качества.

К данному перечню можно добавить, например, что в повести «На куличках» используются еще больше животных образов для описания лица Маруси при первой встрече Андрея Иваныча с ней: «Узкая, шаловливая мордочка, не то тебе мышонка, не то — милой дикой козы. Узкие и длинные, наискось немного, глаза» (I, 147).

В «Севере» также подчеркивается тесная связь Пельки с землей: «Перед прилавком, закинула рыжую голову, прямая, как из земли зеленая былка, и не щербатый пол под ногами — земля и мох, и белые корни — босые ноги — крепко в земле» (I, 512).

Кроме того, строго говоря, яблочный фон в «Чреве» в нашей работе следует отнести к категории «предмет природы как символическая параллель персонажа», о которой речь пойдет позже, но прямое сравнение молодой женщины с яблоком можно найти у героини рассказа «Руси» — «атласной, пышной, розовой, белой, круглой» (II, 50–51) Дарьи, чье замужество сравнивается с пересадкой яблони. Как отмечает А. В. Попова, яблочная символика раскрывает представление Замятина о «сущности женской натуры»¹⁰².

Тем не менее Селезнева отмечает, что «при всей живописности женских образов для мужчин у писателя, кстати, не нашлось природных поэтических параллелей»¹⁰³. Трудно согласиться с этим мнением. Связь с природой мы видим также во многих мужских персонажах.

Например, разговорчивый и болезненный Тимоша в «Уездном» неоднократно описывается как воробей; Иван Коныч в «Старшине» ассоциируется с быком и медведем; старец Арсюша в «Знамении» —

¹⁰² Попова А. В. Яблочная образность во флористическом пространстве прозы Е. И. Замятина. Вестник ВГУ. 2010. № 2 (3), С. 86.

¹⁰³ Там же.

«мохнатый, согбенный — был он как малый зверь какой-то: встал ласковый зверь на задние лапы, а совсем не выпрямится, сейчас опустится на передние и от мятежных людей в лес убежит» (I, 446).

Конечно, связь с природой не всегда дана в положительном смысле. Например, в «Уездном» в противовес образу Тимоши-воробья выступает присущий Барыбе-недочеловеку «звериный» характер.

А в повести «На куличках» осмысление и критика звериной природы персонажей становится ключевым аспектом темы произведения. Жизнь, которой Андрей Иваныч сначала сопротивляется, но в конце вольно или невольно подчиняется, — именно оцепеневшее животноподобие, стремящееся в основном к удовлетворению физических потребностей, к энтропии. Вот как Андрей Иваныч воспринимает одно из их «собраний»: «Человечьи кусочки плавали, двигались, существовали в рыжем тумане самодовлеюще — как рыбы в стеклянной клетке какого-то бредового аквариума» (I, 155). В такой одурманенной атмосфере Тихмень и Шмит, несовместимые со своим окружением, один за другим покончили жизнь самоубийством, а Маруся, единственное воплощение истины, любви и красоты, навсегда покинула это место, исчезла неизвестно куда.

Особенно иронично то, что капитан Нечеса, обладающий только «скотолечебными» навыками, выступает в роли врача для людей и в повести возникает следующая ремарка: «...Что ж, правда, велика ли разница? Устройство одно, что у человека, что у скотины» (I, 184).

Кроме того, в повести русский солдат по имени Аржаной за панты убил «манзу», и оказалось, что он не только завладел пантами, но и был освобожден «милостивым» генералом от серьезного наказания. «Манзы» — китайское население в уссурийском крае¹⁰⁴. Защищаясь, убийца пренебрежительно

¹⁰⁴ О «манзах» историк В. К. Арсеньев писал: «Первыми китайцами, прибывшими в Уссурийский край, были искатели женьшеня», а позднее они были «или преступники, которые спасались от наказаний и бежали из своего государства, или такие, которые не

говорит: «Ваше превосхо... Да ведь они — манзы. Нешь, они человеки? Так, знычть, вроде куро́птей больших. За их и Бог-то не взыщет» (I, 175).

Сравнение Аржаным китайцев с птицей куро́паткой вызвало у генерала большую радость, что противоположно унижительному, льстивому отношению русских к французской делегации, перед которой случайно появившийся грязный солдат был ложно назван «находчивым» Молочком «местным инородцем» (I, 193). По этой «цепи презрения» выясняется самоощущение некоторых персонажей.

3. Между персонажем и мифическим существом.

Н. Н. Комлик замечает, что в повести «На куличках» изображено болото, в котором собирается много нечистой силы. Болотная тема отражена, прежде всего, в «густом, лохматом» тумане, встречающем главного героя на «крае света» (I, 137), и понижает характеристики ряда персонажей. Во главе этого болотного царства стоит генерал с «голою, пучеглазой, лягушачьей головой»: «И весь разлтый, растопыренный, лягва огромная, — может, под платьем-то и пузо даже пестрое, бело-зелеными пятнами» (I, 138). Кроме того, «здесь и весь покрытый бородавками, как водяной, поручик Молочко, и “болотная семья” капитана Нечесы с его восемью оборванными “ведьмятами”, обличьем своим напоминающих тех самых “хохликов”, о которых ведут беседу отец Петр с “дворянином Иваном Павлычем” из “Алатыря”»¹⁰⁵.

Еще одно место скопления языческих нечистых существ, отмеченное исследовательницей, — это монастырь в «Уездном», который должен служить местом христианской святости. Стена монастыря «зубчатая, позаросшая

хотели подчиняться законам империи и желали жить в полнейшей свободе, на воле». Арсеньев предполагал, что в этом смысл из названия — «полный или свободный сын». (Арсеньев В. К., Хансен Ф. Китайцы в Уссурийском крае. В страну Будущего. М.: Издательство «Крафт+», 2004. С. 66–67.)

¹⁰⁵ Комлик Н. Н. Дьяволиада Замятина в контексте фольклорных и литературных традиций // Вестник ТГУ. 1999. Вып. 4. С. 31.

мохом» (I, 102), напоминающая «прибежище всякой лесной нечисти», а во внешности отца Евсея проявляются приметы лешего, в то время как отец Иннокентий — «баба с усами» — похож на бабу-ягу. Комлик утверждают, что подобную тенденцию изображения нельзя однозначно интерпретировать как неприятие Замятиным христианской веры. Это, скорее всего, художественное отражение взглядов народа на духовенство. Между тем Замятин также участвовал в дискуссиях о церковном кризисе, который «в первой четверти XX века обозначился особенно остро»¹⁰⁶.

В повести «Полуденница» образы мифологических существ выдвинуты на первый план. В образе Маринки мы видим сочетание полуденницы и русалки. В самом деле, смешение этих двух духов можно найти в народных верованиях. Полуденницу «можно увидеть на межах в период цветения ржи и созревания хлебов»¹⁰⁷, а Русальная неделя — «время пребывания и активной деятельности русалок на земле»¹⁰⁸ как раз совпадает с периодом появления полуденницы. Внешне они также могут быть похожи, недаром в поверьях полуденница «иногда смешивается с русалками, которые также появляются в поле в белых рубахах во время цветения хлебов и щекочут встретившихся им людей»¹⁰⁹.

Центральный конфликт романа возникает между христианским аскетизмом и языческой телесной любовью. Маринка, как воплощение последней позиции, живет полной жизнью, гордо поет и танцует, соединяя в себе свет и жару палящего летнего солнца, «становится сама полуденной» (I, 341). Ее любовь к отцу Виктору настолько сильна, что она видит на иконе голову Виктора вместо образа Спасителя.

¹⁰⁶ Там же. С. 32.

¹⁰⁷ Славянская мифология. Энциклопедический словарь. Изд. 2-е. М.: Международные отношения, 2002. С. 377.

¹⁰⁸ *Мадлевская Е. Л.* Русская мифология. Энциклопедия. СПб.: МИДГАРД, 2005. С. 348.

¹⁰⁹ Славянская мифология. Энциклопедический словарь. С. 377.

Остановимся подробнее на эстетических особенностях иконописи как визуального искусства. М. Рубинс отмечает сознательный отказ от «реалистического» стиля изображения в средневековом христианском искусстве: «...Христианские художники Средних веков сознательно выбрали иной, нереалистический, путь для того, чтобы лучше подчеркнуть идеальную, богоподобную суть человека, таящуюся за знакомым физическим обликом»¹¹⁰. По мнению исследовательницы, именно поэтому пропорции лица на византийских, русских, болгарских и некоторых западноевропейских иконах обычно изменены, и в результате получаются преувеличенные глаза, длинные носы и уменьшенные губы.

М. Рубинс ссылается на А. Ф. Лосева: «Средневековый иконописец мало интересовался реальными пропорциями человеческого тела, поскольку тело было для него только носителем духа; гармония тела заключалась для него скорее в аскетической обрисовке, в плоскостном отражении на нем сверхтелесного мира»¹¹¹.

С. Н. Булгаков также подчеркивал отсутствие в православной иконе трех измерений и глубины, поскольку именно формальностью, абстрактностью и схематичностью «достигается устранение чувственности и господство формы и краски с их символикой»¹¹².

Вместо этого Маринка видит объект своего пылающего желания на аскетической картине, в ее сознании всегда преобладают эмоции, вызванные инстинктами. В соответствии с этим, хотя Замятин не изображает саму икону, визуальный образ Маринки явно контрастирует со стилем иконописи. Особенно подчеркнутой деталью образа Маринки как раз является ее широко

¹¹⁰ *Рубинс М.* Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб.: Акад. проект, 2003. С. 38.

¹¹¹ *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. Исторический смысл эстетики Возрождения. М.: Мысль, 1998. С. 49.

¹¹² *Булгаков С. Н.* Православие: Очерки учения православной церкви. 3-е изд. Paris: YMCA-press, 1989. С. 306.

раскрытые губы, которые символизируют огненное, полуденное желание: «Разве не страшна красногубая, жадная женщина?» (I, 341) А ночью безответная страсть у Маринки превращается в меланхолию, связанную с образом русалки: «Месяц мертвый вылез. Стало зелено, сыро, прохладно, как на дне, в русалочьем царстве» (I, 340).

Для отца Виктора, живущего памятью о своей умершей жене, женское желание — в редком случае искушение (женщина как русалка), а чаще всего ужас (женщина как полуденница). Здесь любопытно отметить, что любовь Маринка к отцу Виктору не только «девичья», но и «материнская», а отец Виктор неоднократно описывается как «ребенок малый». В народных обычаях полуденницей часто пугают детей: «В заговорах полуденница (как и полунощница) — детская бессонница, болезнь, сопровождающаяся беспокойством и криком»¹¹³. В конце романа эта угроза приближается непосредственно к месту поклонения, и сюжет резко завершается в самый напряженный момент, оставляя возможности для безграничного воображения.

2.1.2. Центральные и периферийные образы

Перечисляя вышеупомянутые типы образов, мы можем обнаружить, что сложность зрительных лейтмотивов связана с местом персонажей в произведении. Есть существенная разница между главными и периферийными персонажами, между образом отдельного персонажа и групповым образом.

Зрительные лейтмотивы, сопровождающие центральных героев, обычно дополняются и расширяются по мере развития сюжета, а также скрываются или показываются по необходимости. Для иллюстрации еще раз обратимся к «Уездному».

Образ четырехугольной уютной железной головы Барыбы устанавливается в самом начале повести: «Тяжкие железные челюсти,

¹¹³ Власова М. Русские суевия: энциклопедический словарь. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. С. 538.

широченный; четырехугольный рот и узенький лоб: как есть утюг, носиком кверху» (I, 80).

Далее этот образ (вместе с таким же тяжелым образом камня) развивается многократно: «И начнет Барыба на потеху ребятам грызть камушки, размалывать их железными своими давилками» (I, 81); «Барыба заговорил — одно за другим стал откалывать, как камни, слова — тяжкие, редкие» (I, 81); «Разгрыз какой-то камень, вот тут с Полькой, с апельсином этим — и полегчало сразу» (I, 94); «Непривычно было Барыбе так много молоть своим жерновом, томили Тимошины мудреные слова. Но слушал — тяжелой телегой тащился за Тимошей» (I, 95) и др.

Но затем эти черты немного отходит на задний план и проявляется лишь эпизодически. С движением Барыбы к «высшему» обществу железно-каменная личность как бы смягчается, хотя он все еще сохраняет свое тяжелое, крепкое, звериное тело, самые примитивные его черты временно скрываются. При этом сама «каменная» черта не полностью исчезает, а используется и трансформируется в процессе ее социализации, так как каменная тупость и упрямство становятся мощным оружием, помогающим Барыбе спокойно лгать в суде.

Только в конце повести, когда Барыба, получивший должность урядника и вновь изгнанный отцом, теряет самообладание в трактире, его (почти забытая) связь с камнем и железом, будто пробуждаясь, вновь выходит на первый план: «Глаза у него заплыли, щерился злой четырехугольный рот, напряглись жевательные железные желваки» (I, 134).

Знакомый образ в этот раз приобретает небывалую эмоциональную интенсивность и культурный смысл: «Покачиваясь, огромный, четырехугольный, давящий, он встал и, громыхая, задвигался к приказчикам. Будто и не человек шел, а старая воскресшая курганная баба, нелепая русская каменная баба» (I, 135).

С. А. Тузков и И. В. Тузкова отмечают смысловую насыщенность этой концовки: «В целом замятинское повествование, несмотря на сказовую форму,

объективировано, бесстрастно, что соответствует эмоциональной тупости Барыбы. Но в концовке повести бесстрастность повествования нарушается, авторскую позицию выражает гротескное сравнение антигероя с воскресшей русской курганной бабой <...> Барыба-урядник побеждает в себе человека»¹¹⁴.

Что касается второстепенных и периферийных персонажей, при редком появлении они наделяются раз и навсегда фиксированными признаками или чертами с минимальными изменениями. А выбор сопровождающего образа привязан к его сюжетной функции — так бывает с мифологическими образами: прозаический персонаж играет роль, соответствующую закрепленным атрибутам мифологического персонажа. Например, имя странника Гавриила, предсказавшего за три года японскую войну в «Старшине», прямо указывает на архангела, по христианской традиции открывающего тайное знание Бога.

В рассказе «Три дня» пассажирский корабль задерживается в порту, где происходит бунт. У старика-механика, который активно помогает в получении информации, борода «седая, длинная, как у Моисея-пророка», а Моисей как раз был спасен из воды.

Иногда образ выбирается таким образом, чтобы ярко отразить культурную атмосферу (местные легенды или религиозные праздники). Например, в «Африке» капитан китобойного судна без улыбки в глазах сравнивается с морским зверем Индриком. А Индрик-зверь — отец всех зверей¹¹⁵.

В «Землемере» Мать-ключница гостиницы, которая ест просфору в приятной праздничной атмосфере, сама похожа на просфору. Ее комфортная беззаботность контрастирует с тяжелым настроением Землемера и Лизаветы Петровны в данный момент, но в то же время этот персонаж функционирует и как декоративный компонент вне ее сюжетной функции.

¹¹⁴ Тузков С. А., Тузкова И. В. Неореализм: Жанрово-стилевые поиски в русской литературе конца XIX – начала XX века: учеб. пособие. М.: Флинта; Наука, 2009. С. 264.

¹¹⁵ См.: Власова М. Русские суеверия: энциклопедический словарь. С. 303.

Декоративная функция периферийных персонажей напоминает нам толкование Б. А. Успенским приема «изображения в изображении» (или «картины в картине») в живописи и его параллели в литературе: «...Очень часто изображение фона в живописном произведении может быть понято как своего рода картина в картине, т. е. самостоятельное изображение, построенное по своим специальным закономерностям. При этом изображение фона в большей степени, чем изображение фигур на основном плане, подчиняется чисто декоративным задачам, можно сказать, что здесь часто изображается не самый мир, но декорация этого мира, т. е. представлено не само изображение, а изображение этого изображения»¹¹⁶.

Второстепенным фигурам, относящимся к фону изображения, Успенский придает роль «статистов». Сходным образом, эти «статисты» в литературе также «обычно изображаются с применением композиционных приемов, в принципе противоположных тем, которые используются при описании героев данного произведения», и, в частности, «их поведение дается обычно в плане подчеркнуто внешнего описания»¹¹⁷.

Хотя в произведениях Замятина и передний, и задний план наделены декоративными задачами, тенденция, описанная Успенским, здесь также существует: «Центральные фигуры противопоставляются второстепенным как менее знаковые (условные) и, следовательно, более близкие к жизни»¹¹⁸.

2.1.3. Внутритекстовые и межтекстовые лейтмотивы

Понятие «интегральный образ» лежит в основе творческой манеры Замятина. «Если я верю в образ твердо — он неминуемо родит целую систему производных образов, он прорастет корнями через абзацы, страницы. В

¹¹⁶ Успенский Б. А. Семиотика искусства. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. С. 195–196.

¹¹⁷ Там же. С. 198–199.

¹¹⁸ Там же. С. 202.

небольшом рассказе образ может стать интегральным — распространиться на всю вещь от начала до конца. Шестиэтажный огнеглазый дом на темной, пустынной, отражающей эхо выстрелов улице 19-го года, — мне увиделся, как корабль в океане. Я поверил в это совершенно — и интегральный образ корабля определил собою всю систему образов в рассказе “Мамай”. То же самое — в рассказе “Пещера”. И более сложный случай — в «Наводнении»: здесь интегральный образ наводнения проходит через рассказ в двух планах, реальное петербургское наводнение отражено в наводнении душевном — и в их общее русло вливаются все основные образы рассказов» (III, 195).

Подобным выражением Замятин определяет наблюдаемый у О’Генри прием: «Особенного эффекта О’Генри достигает, пользуясь тем приемом, которому правильнее всего было бы дать определение *интегрирующего образа* (в анализе художественной прозы — терминологию приходится создавать заново). Так, в рассказе «Город побежден» мисс Алиса Ван-дер-Пул — “холодна, бела и неприступна, как Юнгфрау”. Юнгфрау — основной образ — в дальнейшем растет, разветвляется и широко, интегрально, охватывает почти весь рассказ». Далее Замятин перечисляет ряд связанных с Юнгфрау выражений, таких как «Социальные Альпы», «альпийская палка» и «градусник» (III, 112). Все вместе они образуют сеть метафорических образов, которая охватывает весь текст.

Обратим внимание на рассказ «Пещера», который был первым произведением Замятина, представленным в Китае (1931 г.). Как и многие другие произведения русской литературы, он был переведен Лу Синем с японского перевода на китайский язык и опубликован в «Восточном журнале». Можно сказать, что рассказ очень рано стал известен на Востоке как яркий пример интегрального образа Замятина.

В «Потолке Евгения Замятина» Шкловский указывает, что в «Пещере» несостоятельна «бытовая мотивировка конфликта»¹¹⁹, но если конфликт в

¹¹⁹ Шкловский В. Б. Потолок Евгения Замятина. С. 247.

произведении главным образом считается психологическим и символическим, предметы рассматриваются как метафоры, то решения и действия персонажей можно понять скорее с точки зрения «психологически реального», не требуя практической рациональности.

Символическая образная система «пещеры» напоминает об интерпретации Л. Г. Андреевым названия сборника стихотворений Метерлинка «Теплица»: «Теплица — символический и в то же время конкретный, природный образ, одновременно служащий характеристике и внешнего и внутреннего мира. Теплица совмещает оба этих мира. Возникает характерный пейзаж одновременно души и природы, объективированного внутреннего состояния и субъективированного внешнего мира. Метерлинк пишет о “листве сердца”, об “унынии” как о “теплице уныния”, и это состояние уныния имеет цвет, в то время как “лунный свет рыдает”. “Уныние” уподобляется “теплице”, а поэтому чувство, переживание, настроение обретают вид картины: видны “глубокие зеленые витражи, покрытые стеклом и лунным светом”»¹²⁰.

В пещере мы также можем видеть в конкретных объектах или персонажах отвлеченные значения, которые они представляют. Например, прикованная к постели жена Маша (и ее голос) связана с «бессмертными» теплыми воспоминаниями о прошлом. Она, как и воспоминания, является сверхценным объектом, который Мартин Мартиныч пытается защитить, но и одновременно истощает его. А мамонты, которые бродят в скалах пещеры, обладают свойствами смертельно холодного ветра и в то же время, кажется, подразумевает некую тираническую социальную силу, которая готова что-то разрушить.

Наконец, есть образы, которые не имеют интегрального значения в одном произведении, но неоднократно появляются в разных произведениях Замятина и не всегда вызывают одни и те же ассоциации.

¹²⁰ Андреев Л. Г. Импрессионизм. М.: Изд-во МГУ, 1980. С. 101.

Помимо упомянутого выше символа яблока, наше внимание привлекают /поменял порядок слов / *синие глаза*, а также *пауки* и *паутины*.

Значение синих глаз относительно единообразно. Синие глаза есть у «младень-богатыря» Марея в «Севере», у Федора Волкова в «Африке», у Лизаветы Петровны в «Землемере», у О-90 в романе «Мы» и т. д. Во многих случаях они являются лишь одной из черт идеального облика женского персонажа, но они также нередко ассоциируются с чистосердечностью персонажа или прекрасной душой, а в произведениях на религиозные темы синий цвет часто понимается в значении святости (например, синие глаза у матери Нафанаила в «Сподручнице грешных»).

Образы пауков и паутины имеют разные значения в разных произведениях, таких как «Девушка», «На куличках», «Уездное», «Чудеса», «Землемер» и «Мы». В одних случаях они оставляют впечатление в основном по визуальному эффекту, а в других они вызывают у нас мифологические, религиозные ассоциации.

Прежде всего, пауки и паутина вызывают прямые ассоциации со значением *оков* и *ловушки*. Например, в рассказе «Девушка» Вера живет с матерью в старом доме, где к вечеру «все оплетается тревожной сумеречной паутиной» (I, 71), и этот темный, безрадостный дом для Веры является тюрьмой, из которой трудно выбраться.

В рассказе «Ловец человеков» Мистер Краггс дарит Миссис Лори «белые и нежно-розовые шелковые комбинации, и что-то невообразимо кружевное, и паутинные чулки», которые наглядно показывают его «целомудренные взгляды» (I, 486).

В противоположность аскетизму, русалочья страсть в «Полуденнице» также изображается в виде паутины с помощью образа луны: «Одна надежда на куны: закружатся парни в кунных кругах, завихрят их девки, запутает в серебряную паутину паук-месяц: может попадет какой по ошибке в русалочий хоровод» (I, 343).

Еще более ловушечная жажда представлена в повести «Уездное», где с пауком ассоциируется образ Чеботарихи: женщина с «жадным, зияющим, пьющим ртом» в темноте «облепила, как паук» (I, 100). С. А. Тузков и И. В. Тузкова видят в этом гротескном образе паучиху, или «черную вдову», которая «пожирает самца после спаривания»¹²¹.

Но, с другой стороны, способ, которым паук добывает себе пищу, в определенном смысле имеет пассивный и бессильный характер. В «Землемере» главный герой после вынужденного прощания с любимой Лизаветой Петровной сидит один на вокзале, пьет водку и вдруг на графинчике видит себя, «каким был бы раздетый: громадная голова — и тоненькие кривые ножки — как паук» (I, 468).

Любопытно отметить, что железнодорожные пути тоже напоминает огромную паутину, которая покрывает территорию страны, быстро распространяясь повсюду, как и новые общественные изменения. Именно по этой паутине землемер выполняет свою задачу по уничтожению старого порядка в пользу нового строя. Несомненно, эта паутина несет катастрофу аристократам, в том числе и Лизавете Петровне, а землемер неспособен ее спасти. Он, напуганный собственным паучьим отражением, в этот момент так одинок и беспомощен.

Наконец, в христианстве паутина ассоциируется с Богородицей, приобретая священный смысл. В повести «На куличках» паутинка на небе — «Богородицына пряжа» — сопровождает образ Маруси. И. М. Попова видит в этой паутине идею «связи небесного и земного, вечного и временного, воплощенную в Богородице-Матери сырой Земле»¹²². По мнению М. А. Резун, «использование мифа о деве Марии, ее полной изъятости из общечеловеческой

¹²¹ Тузков С. А., Тузкова И. В. Неореализм: Жанрово-стилевые поиски в русской литературе конца XIX – начала XX века: учеб. пособие. С. 259.

¹²² Попова И. М. Женственное в творчестве Е. И. Замятина и Ф. М. Достоевского // Вестник ТГУ. 1997. № 1. С. 55.

общественной греховности говорит о стремлении победить любовью нелепый и страшный мир, но оказывается эфемерным и непрочным, как паутинка»¹²³.

2.2. Неправдоподобное субъективное видение

Замятин умело вставляет в свои произведения крайне субъективные, искаженные, даже деформированные картины, и нередко строит на таких искажениях целые произведения.

В этом отношении Н. А. Кожевникова справедливо пишет: «Особенность орнаментальной прозы в том, что она не стремится к адекватности изображаемой действительности. Она отражает мир подобий, соответствий, взаимных переходов одного в другое. Писатели-орнаменталисты постоянно “удваивали” мир в поисках соответствий между предметами внешнего мира, между внутренним состоянием человека и предметом, между миром природы и человека и т. д.»¹²⁴.

М. А. Резун при анализе рассказа «Куны» отмечает, что во многих произведениях Замятина представляется одноголосое повествование, и связывает это с живописным началом: «Как и в ранних стилизованных рассказах, повествование в “Кунах” одноголосое, не осложнено вмешательством других точек зрения, отличных от точки зрения повествователя (= автора), и в этом нет необходимости, потому что задача повествователя здесь близка к задаче живописца, его слово — “изображающее” слово. Поэтому повествователь прибегает к изобразительным эффектам»¹²⁵.

¹²³ Резун М. А. Малая проза Е. И. Замятина. Проблемы поэтики: Дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. Томск, 1993. С. 124. (Цит. по: Попова И. М. Женственное в творчестве Е. И. Замятина и Ф. М. Достоевского. С. 55.)

¹²⁴ Кожевникова Н. А. Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой. С. 58.

¹²⁵ Резун М. А. Орнаментальная проза Е. И. Замятина // Культура и текст. № 2, 1997. С. 25.

Далее мы проанализируем три характерных для Замятина приема субъективного визуального представления.

2.2.1. Искаженное восприятие пространства

Искаженное восприятие пространства — экстернализированное проявление психологической боли. Уже в дебютном, совсем малоизученном рассказе «Один» (1908) мы видим тщательное мастерство Замятина в изображении психики через «реконструкцию» ее окружения. Основанный на реальном жизненном опыте автора в заключении (1905–1906), рассказ посвящен внутренней борьбе одинокого молодого человека Белова после ареста, его тщетной тяге к любви и отчаянной смерти.

В рассказе есть два сосуществующих пространства, одно из которых — реальное пространство тюремной камеры, а другое — пространство черного кошмара. Когда Белов спокоен и счастлив, камера может пропитываться теплой житейской атмосферой внешнего мира, а когда он печален и отчаян, чувство изоляции от внешнего мира страшно усиливается. Повторяются предложения с измученным тоном: «Пустой гроб внизу. Немые стены кругом» (I, 32). При страхе Белова происходит пространственное искажение, характеризующееся в основном смещением «верх — низ» в противоположных направлениях: «Точно заглянул в бездну. Дна не было, и смотрело на него оттуда пустое, жутко-бесконечное, как небо в осенний ветреный вечер» (I, 39); «...звук были совсем слабые, точно выходили из глубины земли, чуть заметны были — как утонувшая в небе, птица» (I, 44). Небо и бездна отождествляются. А пространство сновидения туманное, ассоциируется со смертью. Его центральным образом является растущая глыба льда — воплощение ужаса. В финале рассказа, когда Белов заглядывает вниз в реальную ночную тьму, «вдруг вырезался из тьмы весь его вчерашний сон» (I, 65). Таким образом, эти два пространства смешиваются перед самоубийством Белова.

Рассказ относительно слаб в идейной стороне, и не так насыщен культурными ассоциациями, как более поздние произведения Замятина, но столь

компактная история оставляет у читателя чувство вовлеченности в действие с помощью богатой образности и точных психологических деталей (например, внезапная «глухота» Белова в утро визита тюремных надзирателей, а также то, как Белов чувствует дрожь, распространяющуюся по его телу).

В общем, способ экстернализации эмоций с помощью искаженного пространства кажется знакомым, поскольку все это время от времени напоминает Д-503 в романе «Мы», который также растерянно теряет нормальную внутреннюю ориентацию, как будто мир перевернулся с ног на голову: «Глаз нельзя было поднять, все время шел в диком, перевернутом вниз головой — мире...» (II, 269)

В рассказе также знакомое для читателя романа признание Белова в любви: «Весь во власти этого, и как слепой, как раб — идет за ней, за богиней, и целует следы ее ног. И этого — мало, хочется чего-нибудь еще более рабского, еще более унижающего» (I, 46). Психология главного героя в стеклянной утопии «Мы» уже приобрела первые очертания в камере рассказа «Один».

2.2.2. Ограниченное поле зрения

В прозе Замятина преобладает повествование от третьего лица. Исключение составляют «Три дня», где повествование ведется от первого лица, и «Глаза», где ведется повествование от второго лица.

В рассказе «Три дня» используется точка зрения пассажира корабля, что хорошо подходит для того, чтобы показать первичную реакцию обычного человека при возникновении чрезвычайной ситуации. В рассказе «Глаза» используется точка зрения собаки, но при этом в повествовании существует и рассказ от имени «я», а также неоднократно подчеркивается, что у этой собаки мудрые, прекрасные глаза, похожие на человеческие.

Подробнее рассмотрим эпизод из другого раннего рассказа Замятина «Девочка» (1910):

Изогнувшись, отпрянула Вера в угол дивана, словно сжалась под ударом и

смотрит.

Кто-то встает с дивана. Из темной полосы переходит в светлую. Красный отблеск свечи на пуговицах тужурки, на губах, на подбородке. Медленно идет, опирается руками о стену. Скрипнула дверь. (I, 78)

Сюжет этого эпизода разворачивается в контексте того, что героиня Вера наконец-то приводит любимого молодого человека домой, но ее слепая мать слышит шум и выходит из комнаты со свечой.

Первое предложение сообщает нам о том, что субъектом взгляда является Вера. Но краткое зрительное описание, которое следует за ним, оказывается любопытным. С одной стороны, поле зрения здесь ограничено, вместо простой фразы вроде «Молодой человек ушел» — фрагментарное визуальное изображение остраненного характера. Смотрящий человек полагается только на слабый свет свечи, пытаясь собрать фрагменты и воссоздать целостную, но все еще размытую картину движения. С другой стороны, в описании появляется неопределенное личное местоимение «кто-то», которое подразумевает, что субъект акта «смотреть» не знает, кем является человек, появляющийся в поле зрения.

Оба эти момента указывают на то, что субъектом видения здесь является мать. Но мать, в принципе, слепа. И судя по дальнейшему действию рассказа, она, скорее всего, ничего не видит. Единственное логичное объяснение заключается в том, что это небольшое описание — сцена, которую Вера представляла себе, *что* ее мать может увидеть в худшем случае. Таким образом, почти вводящее в заблуждение визуальное изображение, опирающееся на несуществующую ограниченную перспективу матери, раскрывает психологическое состояние Веры в самый напряженный момент.

2.2.3. Зеркальное отражение и двойное «я»

Персонажи в произведениях Замятина часто сталкиваются с зеркальными отражениями в буквальном или метафорическом смысле. Когда персонаж

(например, Мартин Мартиныч в «Пещере») находится в психологической борьбе, появляются двойники с разными точками зрения. Когда персонаж (например, Афимья в «Чреве») переживает экстремальные события, двойники появляются как участник и сторонний наблюдатель. Когда один персонаж объективирует другого (например, князь и Глафира в «Алатыре»), последний также существует в сознании первого в виде своего двойника, отличного от него/нее в реальности.

Примером такого двойного «я» служит Софья в повести «Наводнение». Весь процесс убийства Ганьки сопровождается расставанием и соединением Софьи с самой собой.

В качестве примера возьмем начальный эпизод: «Софья увидела глазами, что держит топор в руке. “Господи, Господи, что ж это я?” — отчаянно крикнула внутри одна Софья, а другая в ту же секунду обухом топора ударила Ганьку в висок, в челку» (II, 170). Условно говоря, далее ее сознание время от времени соединяется с глазами и покидает ее руки, которые непрерывно двигаются, а при отсутствии сознания именно ее *подсознание* заставляет ее продолжать действовать.

С реалистичной точки зрения, такое изображение психического состояния во время преступления очень точно отражает человеческую психику в экстремальных ситуациях. С другой стороны, В. Шмид видит в этом подсознании, а также в смерти и рождении, «своеобразную мифическую логику»¹²⁶.

Нетрудно заметить, что фрагментарное представление процесс преступления сопровождается относительно четким повествованием о Смоленском поле, и существует явное совпадение между этим фрагментом реальности и сном Софии в начале романа. По мнению Шмида, «имеющиеся в сновидении более или менее прямые предвосхищения будущего действия указывают на то, что поступки Софьи, прежде чем они

¹²⁶ Шмид В. Орнаментальный текст и мифологическое мышление в рассказе Е. Замятина «Наводнение». С. 682.

реалистически-психологическим образом мотивируются ревностью, даже прежде чем жертва убийства входит в поле зрения, уже predetermined. Таким образом, дело не в том, что ревность к молодой девушке — согласно с реалистическими правилами психологической мотивировки — вызвала мысль об убийстве. Наоборот, поступок, требуемый жизнью в целях ее сохранения, с самого начала predetermined. Убийца ищет себе только объект и мотивировку»¹²⁷.

Мифическая интерпретация, несомненно, придает «двойнику» еще один глубокий смысл в дополнение к реально-психологическому значению.

2.3. Сюжетная функция пейзажа и описания обстановки

Замятин в теоретической трактовке подчеркивает эффективность пейзажа и описания обстановки как приема «интермедии», что мы уже рассматривали в первой главе. В этом параграфе мы рассмотрим способы функционирования пейзажа как приема на конкретных примерах.

2.3.1. Пейзаж как звено сюжетной композиции

Наиболее распространенный случай — использование пейзажа в качестве прелюдии к событию или атмосфере. Например, в рассказе «Непутевый» свежий снег, как белая бумага, создает основу для мрачного финала, в повести «Уездное» мирная пасхальная сцена приводит к резкому повороту судьбы Тимоши. Иногда один и тот же пейзаж появляется вновь, как в рассказе «Письменно», а героиня Дарья находится в новом состоянии и принимает новые решения.

Кроме того, Замятин очень хорошо использует пейзажные детали, чтобы визуальным образом показать течение времени. Один из лучших примеров — описание крайне короткой летней ночи в самом начале повести «Север»:

¹²⁷ Там же. С. 683.

Происходит так: солнце летит все медленнее, медленнее, повисло неподвижно. И все стоит закованное, залитое навек в зеленоватое стекло. Недалеко от берега на черном камне чайка распластала крылья, присела для взлета — и всегда будет сидеть на черном камне. Над трубой салогрейного завода закаленел, повис клубок дыма. Белоголовый мальчишка-зуюк перегнулся через борт сполоснуть руки в воде — остался так, застыл.

Минуту все стоит стеклянное, эта минута — ночь. И вот чуть приметно шевельнулось солнце. Напружилось — еще чуть — стронуло, и все — вдребезги: брызнули в море разноцветные верешки; чайка оторвалась от камня, и откуда-то их сразу сотни розовых, пронзительных; оранжевый дым летит; белоголовый зуюк испуганно вынырнул из даденькиных сапог — и скорей за работу. (I, 506)

В первом абзаце все, что находится в движении, кажется, приходит к моменту неподвижности. Выбранные Замятиным глаголы (повиснуть, закаленеть, застыть), причастия (закованный, залитый) и наречия (неподвижно, навек, всегда) будто изображают сказочный момент, навсегда запечатленный в пейзажной картине или стеклянной скульптуре.

Но сразу же загадка разгадана: стеклянная минута оказывается чрезмерно короткой ночью. Внезапно движение сменяется неподвижностью, поле зрения наполняется всевозможными красками, а далее перед глазами читателя разворачивается обыденной жизни персонажей повести.

В «Землемере» внимание повествователя обращается на изменение теней деревьев для того, чтобы показать, как быстро проходит время: «Тени от лип быстро длиннели, налегали все тяжелей» (I, 459).

В рассказе «О том, как исцелен был инок Еразм», годы взросления Еразма кратко представлены с помощью изображения циклических изменений в пейзаже: «После того много раз солнце вставало над обителью и сеяло золотое семя свое в синий снег и в черные весенние недра, вздымалось стеблие трав и, совершив заповеданное, вновь клонилось долу» (I, 575).

Кроме пейзажа, течение времени изображается Замятиным с помощью упоминания народно-религиозных праздников и описания праздничных сценок.

Праздники участвуют в формировании ритма чередования труда и отдыха в народной, особенно деревенской жизни, а благополучное празднование отражает стабильность жизни и материальное изобилие. Даже те, кто скептически относится к религиозным верованиям, не могут не проникнуться этой атмосферой. Например, главный герой повести «Колумб» в канун Рождества говорит: «Глупое же это, ненастоящее, ненужное, а вот же — хорошо, значит... А, ч-черт» (I, 370). Поэтому можно сказать, что праздники прежде всего выполняют функцию формирования повседневных обычаев, они так же цикличны, как изменения в природе, и удобны для использования в качестве временной шкалы.

Выбирая для пейзажей и быденных сценок живописный колорит, Замятин следит, чтобы он соответствовал общему стилю и теме произведения. В работах, посвященных религиозной тематике, колорит пейзажей схож с иконописью.

В рассказе «Сподручница грешных», например, Замятин сознательно придумал заглавие, которое лишь одной буквой отличается от названия настоящей иконы «Споручница грешных». Анализируя эту важную деталь, Желтова заявляет: «Паронима “споручница” в тексте нет, но он постоянно подразумевается, витает в художественном пространстве всего рассказа, присутствует в подсознании читателя. Алогизм здесь нужен и для того, чтобы актуализировать истинный смысл ставшего привычным канонического изображения Божьей Матери. Аллюзией на ее образ в названии рассказа открывает Замятин диалог с читателями, который продолжается на всем протяжении повествования»¹²⁸.

Более того, в своей реинтерпретации образа Богородицы, Замятин обращается к цветовой гамме этой ни разу не упомянутой иконописи. Как

¹²⁸ Желтова Н. Ю. «Сподручница грешных» Е. Замятина: к вопросу об иконоцентризме русского искусства первой трети XX в. С. 333.

обобщает Желтова: «Особенность “живописи” рассказа состоит в том, что она преобладающе “иконописная”. В ней присутствуют только определенные краски. Нет нечетких переходов, полутонов. Характерны точность, яркость, выразительность словесных “линий”, соблюдается символика цвета, правила и каноны изображения. Цветовая гамма, касающаяся непосредственно образа матери Нафанаилы, повторяет цветовую палитру иконы “Споручница грешных”»¹²⁹.

Таким образом, Замятин как будто создает свою икону в словах. Он заимствует цвета и стиль из классической иконописи, но строит новый сюжет в соответствии с «неклассическими» взглядами о вере и истине.

2.3.2. Предмет природы как символическая параллель персонажа, наблюдатель или участник события

В творчестве Замятина мы часто наблюдаем единство внутреннего психологического мира и внешнего мира природы. Например, в «Чреве» проводится параллель между слезами женщин и летними дождями: «Бабы слезы — что дождь летний: приголубил, пригрел пожарче — и высохли» (I, 291); «Брызнули у Афимьи слезы из глаз — как дождь давно жданный летний, Брызнули — и высохли в ту пору ж: радость высушила» (I, 293)

Это также соответствует народным мифическим мышлениям, в которых символическое значение природных стихий именно направляется на внутренние состояния человека. Здесь можно еще раз сослаться на Шмида: «В мифическом мышлении человек и природа, внешний мир и мир внутренний реагируют одинаковым образом, однако не на основе причинных связей или же вследствие взаимного влияния, а по принципу симультанного участия, партиципации в общем порядке мира. Благодаря одинаковой и симультанной

¹²⁹ Там же. С. 341.

партиципации между частями единого целого в мифическом мышлении ставится знак равенства»¹³⁰.

Другая характерная черта пейзажа в прозе Замятина заключается в том, что субъектами «смотреть» могут быть всякие неодушевленные вещи, особенно природные, а персонажи становятся, наоборот, пассивно осматриваемый объект.

Уже в первом рассказе «Один» встречаются такие выражения: «Недвижное, безмолвное смотрит вниз небо» (I, 33); «Месяц смотрит бледными глазами и молчит» (I, 60).

В «Чреве» месяц первоначально оказывает на Афимью успокаивающее действие, «как знахарь» (I, 291). Потом месяц становится постоянным наблюдателем, когда героиня убивает своего мужа, избавляется от тела и впоследствии испытывает беспокойство и страх. На самом деле, воображаемое наблюдение — проекция страха и тревоги Афимьи. Она боится не месяца, а других людей. Это беспокойство окончательно раскрывает понимающая соседка: «Людей-то, чего их бояться: себя страшно» (I, 302).

Все это напоминает нам об «одной из величайших теорем воображения, относящихся к миру света», упомянутой Г. Башляром в книге «Избранное: Поэтика пространства»: «Любой источник света видит»¹³¹.

Однако, недостаточно лишь «видеть». Свет может стать «телесным», как белая тень, сидящая на диване в рассказе «Девушка»: «Месяц бежит за нею к дивану и рядом садится - белой согнутой тенью, с дрожащей головой — как у матери»; «садится он на диван рядом с белой тенью и берет за руку Веру. И они сидят в тишине трое, долго» (I, 77). Здесь образ месяца имеет почти условно-гротескный характер. Белая тень и так сидит на диване до конца

¹³⁰ Шмид В. Орнаментальный текст и мифологическое мышление в рассказе Е. Замятина «Наводнение». С. 679.

¹³¹ Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / Пер. с франц. М.: «Российская политическая энциклопедия», 2004. С. 49.

рассказа, молча и слегка подрагивая, наблюдая за Верой с ее матерью, освещая ее страх и печаль, пока ночь не кончится.

2.4. Синтетический образ в романе «Мы»: О-90

Как уже отмечено в первой главе, «синтетизм» — один из ключей к пониманию замятинского творчества. В качестве основного художественного принципа, синтетизм «пользуется интегральным смещением планов» (III, 169) и «открывает путь к совместному творчеству художника — и читателя или зрителя» (III, 171).

Объекты синтеза как устойчивого образа мышления писателя не могут быть исчерпаны, поэтому в данном параграфе основной упор делается на идейно-философской стороне понятия диалектического синтетизма, между тем основную роль все же играют диалог прозы с живописью и лейтмотивные зрительные образы, а также импрессионистский принцип сотворчества автора и читателя. Материалом анализа является роман «Мы».

Об этом романе часто вспоминают как об исключительном случае в прозе Замятина. Это не только потому, что антиутопический и научно-фантастический жанр резко отличает его от других произведений, но и потому, что «авангардистская» визуальная реализация художественного мира в романе делает его уникальным.

Л. Геллер отмечает, что «виды сверху на город Единого Государства напоминает “проуны”, полуконструктивистские-полусупрематические проекты Эль Лисицкого», хотя сам Замятин вряд ли их знал. По мнению Геллера, он «воспроизводит не изображения, а внутреннюю логику авангардистской перестройки мира»¹³².

¹³² Геллер Л. Экфрасис, или Обнажение приема. Несколько вопросов и тезис // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сборник статей. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 49.

Параллелью «кубистической»¹³³ картине мира является благоговение перед совершенством математики в сциентистском Едином Государстве. В результате нередко можно встретить исследования, посвященные рассмотрению отношений между персонажами через выявление алгебраических и геометрических отношений абстрактных знаков.

Однако, исходя из тематического замысла романа и собственного отношения Замятина к авангардистскому искусству, нужно понять, что сциентистский образ мышления и визуальное представление, характерное для искусства авангарда, являются не (по крайней мере, не только) изобразительными средствами, а объектами переосмысления и критической рефлексии.

В статье «О синтетизме» Замятин сравнивает кубизм, супрематизм и беспредметное искусство с «жертвенной группой разведчиков» на поле боя, утверждая, что их миссией является «задание бесчеловечное», что их жертва из-за «безрассудного мужества» лишь показывает, «куда не следует идти» (III, 165–166).

Подобное отношение Замятина к архитектуре конструктивизма можно найти и в его статье «Москва — Петербург», где речь идет о «выкрашенном в темную краску угрюмом кубе Института Ленина в самом центре Москвы на Тверской улице», стиль которого был объявлен левыми архитекторами «пролетарским», но не был принят пролетарскими массами. Замятин цитирует знаменитого архитектора А. В. Щусева: «Оказалось, что упрощенный конструктивистский тип архитектуры не во всех случаях близок и понятен массам <...> Архитектура без усвоения двух родственных искусств — живописи и скульптуры — не может справиться со своими задачами» (IV, 235).

Исходя из вышесказанного, мы приходим к следующему предположению: Авангардистские визуальные элементы заново располагаются Замятиным в конструкции Единого Государства как разветвляющемся, интегральном образе,

¹³³ См., напр.: *Мирский Д. С.* Замятин. С. 801.

что фактически переводит живописную (и архитектурную) форму в работающий механизм высокоупорядоченной цивилизации в романе, осуществляя своеобразную *интермедиальную пародию*. Роман представляет и критикует отсутствие культурной основы и душевного развития в суровом порядке Единого Государства, а потеря смысловой и человеческой ориентации — то, чего Замятин опасается в кубизме, супрематизме и беспредметном искусстве.

Таким образом, когда читатели/исследователи пытаются «обосновать» скрытые взаимоотношения персонажей с помощью алгебраических и геометрических методов, получается, что они как раз подчиняются точным математическим законам, пропагандируемым в Едином Государстве.

Беспредметность далека от Замятина. Его эстетика предметна. Поэтому, вместо математических связей, важно сосредоточиться на символических ассоциациях знаков и образов, а также на «человеческой» стороне персонажей, на их реальных (в рамках художественного мира) мыслях и взаимодействиях.

Итак, прояснив место авангардистского искусства в романе, мы возвращаемся к рассмотрению темы синтетизма. Синтетическое значение романа можно рассматривать с разных сторон.

Он синтетичен, прежде всего, с точки зрения замятинского представления о художественной картине мира и сформулированной им «концепции творческой личности», которая, по мнению Любимовой, именно в этом романе воплощается «в наиболее завершенном виде»¹³⁴. Он не только в разных аспектах ведет диалог с теоретическими, критическими и публицистическими работами писателя, но и является его самоопределением в современной ему литературе и культуре. Структура «текста в тексте»¹³⁵, «романа о рождении романа»¹³⁶ и

¹³⁴ Любимова М. Ю. Философские взгляды и культурологические воззрения Е. Замятина // Е. И. Замятин: pro et contra. СПб.: РХГА, 2014. С. 264.

¹³⁵ Хатямова М. А. Искусство как должное в романе Е. Замятина «Мы» // Русская

совпадение времени создания романа (около 1920 года) с периодом активной эстетической рефлексии автора также позволяют искать в романе метахудожественный смысл о творчестве и отражение определенных эстетических ценностей¹³⁷.

Другой аспект синтетичности романа касается его связи с *утопической традицией* в литературе. Строго говоря, в романе не односторонне критикуется единственный тип утопического общества, а представлено сопоставление двух типичных утопических форм, отгороженных друг от друга Зеленой Стеной. Как указывает И. Н. Сухих, «Замятин не соединяет, а разводит утопические идеи “города” и “сада” (или “леса”). Оппозиция рационального и иррационального, прямолинейной, стерильной, урбанистической цивилизации и живописно-беспорядочной живой природы определяет уже предметный мир его книги»¹³⁸. Подвергая сомнению бесчеловечность машинной цивилизации, Замятин и не однозначно одобряет лесную утопию, связанную с сатанинским началом Мефистофеля. Его вера в том, что превосходство любого общественного устройства относительно, а эволюция и революция неизбежны в истории.

Обсуждая еретический, диалектический синтетизм в романе и в творчестве Замятина в целом, особое внимание обращаем на женские образы, своим образом служащие воплощениями этой ключевой идеи. Дихотомии в рамках традиционных христианских ценностей «святого — грешного» и «Мадонны и

литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 8. Томск: Издательство ТГУ, 2006. С. 7.

¹³⁶ Морсон Г. Границы жанра // Утопия и утопическое мышление. М.: Прогресс, 1991. С. 242.

¹³⁷ См.: Хатямова М. А. Метатекстовая структура романа Е. Замятина «Мы» // Е. И. Замятин: pro et contra. СПб.: РХГА, 2014. С. 500–518.

¹³⁸ Сухих И. Н. Утопия и вера вечного еретика (1920. «Мы» Е. Замятина) // Русский канон: Книги XX века. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. С. 93.

блудницы» сочетаются во многих женских персонажах Замятина (например, в раннем рассказе «Чрево» и в рассказе «О святом грехе Зеницы-девы» из цикла «Чудеса»). Именно взаимно полярные противоположности образуют своего рода синтез, задающий вопрос о давно устоявшихся ценностях патриархального порядка.

Среди женских образов с конкретными нумерациями (I-330, O-90, Ю) ключевую функцию в структуре и тематике произведения выполняет I-330. Ее высказывания о бесконечных революциях, о детях как «естественно смелых философах» (II, 328), об оппозиции энергии и энтропии и т. д. по большому счету найдут совпадение в публицистических работах Замятина. К тому же, с точки зрения Т. Т. Давыдовой, «ее беседы с Д-503, как и диалог Благодетеля с ним, являются ведущим жанрообразующим средством философского романа»¹³⁹.

Учитывая эту позицию, финал романа можно рассматривать как *трагедию*: пробудившийся на время главный герой Д-503, снова потерявший душу, возвращается к «машинному» состоянию, а революционерка I-330 становится жертвой провала бунта.

Тем не менее в этом безнадежном художественном мире все же остается некий утешительный «зазор». Согласно принципу «совместной творческой работы автора и читателя», по объяснению Замятина, автор может намеренно пропускать главные мысли, давая специально выбранные «побочные мысли», которые «путем ассоциаций» заставляют читателя «восполнить пропущенную центральную мысль» (V, 352). Как вечный еретик Замятин верил в семена революции, которые позволили бы продолжать диалектический путь и создавать новые синтезы. На этой же основе мы предполагаем, что роман завершается не однозначно тупиковой трагедией.

¹³⁹ Давыдова Т. Т. «Мы» Е. Замятина — роман-антиутопия // Е. И. Замятин: pro et contra. СПб.: РХГА, 2014. С. 391.

На наш взгляд, особенно важную роль в этом отношении играет женский номер О-90, которая в центральной сюжетной линии оказывается менее значимой, чем вышеупомянутые «Адам» и «Ева», и очень часто «игнорировалась» или упоминалась только вскользь. Прежде всего, мы будем показывать, как О-90, наряду с Д-503, страдает «болезнью души», рассматривать богатые смысловые ассоциации вокруг визуального образа и характера этого персонажа, и на этой основе закончим обсуждение на значимом моменте объединения будущей матери и революционерки. Таким образом, анализируя внутритекстовые связи данного образа с другими персонажами и его внетекстовые ассоциации, мы можем предложить еще одну интерпретацию о синтетическом мышлении Замятина, увидеть некий оптимистический оттенок в трагическом финале романа.

Итак, особенность персонажа О-90 прежде всего в том, что она, как и главный герой, *«болеет душой»*. Сюжетная линия романа, несомненно, вращается вокруг «болезни» Д-503 с помощью его дневниковых записей. Строитель космического корабля, привыкший к математически-безошибочному образу мышления и говорящий как машина государственной пропаганды, под влиянием очаровательной и таинственной I-330 обретает неконтролируемую душу, испытывает множество эмоций, таких как эйфория, ревность, страх и т. д., которые не могут быть включены в его безошибочные логические формулы.

Если болезнь Д-503 представлена с внутренней точки зрения рассказчика, то образ О-90 дает возможность с внешней точки зрения узнавать ее «симптомы». По известному нам сюжету О-90 страдает от этой «болезни души» даже дольше, чем Д-503.

Симптомы ее болезни отражены в оценках Д-503, которые чаще всего негативны. Например, когда I-330 первый раз с ним заговаривает, О-90 «радостно-розово» напоминает: «Он записан на меня». Для Д-503 это совершенно лишние слова, а причина их произнесения состоит в том, что у О-90 «неправильно рассчитана скорость языка» (II, 216), мысль отстает от языка.

Однако данная реакция О-90 может быть вполне мотивирована. В ней содержится и чувство исключительного превосходства перед другим женским номером, и демонстративное напоминание потенциальному конкуренту о своем присутствии. Кроме того, О-90 выражает желание как можно скорее быть наедине с Д-503, а также специально, даже настойчиво достает и дарит ему веточку ландышей. Возможно, поскольку ее поведение «человеческое, слишком человеческое», даже читатели забывают, что все это *ненормально* в Едином Государстве. Она не такая наивная, и не такая простая, как кажется Д-503, который пока еще не умеет представить, *что* находится между ее языком и мыслью.

В общем, для Д-503 «недостаток» разума у О-90 проявляет лишь стереотипное «женское» свойство: «Вы, женские номера, кажется, неизлечимо изъедены предрассудками. Вы совершенно неспособны мыслить абстрактно. Извините меня — но это просто тупость» (II, 235). И не следует пропустить первое появление О-90 на его страницах записей: когда он наслаждается совершенством установленной им формулой, а она восхищается чудесной весной, Д-503 уже презрительным тоном выражает свое мнение: «Женщины... Я замолчал» (II, 2).

Разумеется, что эти привычные суждения Д-503 о женщинах рождается на прочной патриархальной почве Единого Государства, где наблюдается отчуждение человека от натурального тела и иррационального чувства, а также доминирование мужских обитателей в публичном пространстве во главе с Благодетелем: Почти все названные в записях служащие во влиятельных общественных сферах — Хранители, врачи, инженеры, а также поэт — является мужчинами, а официальные должности женских номеров, кроме контролерши Ю, не упоминаются рассказчиком.

Д-503 становится доступны ласковые эмоции и восхищение весенней природой, подобно его «недостаточно разумной» подруге, только тогда, когда у него тоже образуется душа, появляется любовь к другой личности. Иначе говоря, пока кажущаяся рассказчику ненормальность О-90, на самом деле,

свидетельствует о долговременном сокрытии ее «излишних» сентиментальных чувств. Подобные чувства испытывает и вышеупомянутая контролерша Ю — пожилая женщина без указания цифр в нумерации, чьи жаберная кожа на лице (как постоянный зрительный признак данного образа) вызывает у Д-503 антипатию.

До появления I-330 государственные правила и розовые талоны фактически позволяют О-90 «узаконить» свою любовь, а когда Д-503 постепенно влюбляется в I-330, ее затаенные переживания усиливаются почти до невыносимости, хотя ее «простой круглый ум» (II, 235) для него по-прежнему представляет порядок, простоту и утешение, как тот мнимый, кажущийся ему крепким «треугольник», состоящий из него самого, О-90 и поэта R-13, который потом в День Единогласия, к отчаянному удивлению рассказчика, тоже оказывается рядом с I-330, «плечом к плечу» (II, 306).

Как мы можем узнать из ее вполне откровенного письма к Д-503, О-90 начинает беспокоиться, мучиться, и решает отчетливо высказывать свою душевную боль. Приведем фрагмент данного письма: «И будто комната у меня — не четырехугольная, а круглая, и без конца — кругом, кругом, и все одно и то же, и нигде никаких дверей» (II, 282). Обратим внимание на то, что одна и та же *круглая форма*, которая в романе тесно связана с наименованием и физическими чертами О-90, напоминает Д-503 симметричную ясность, а для самой О-90 — это полная безвыходность, бесконечное мучение.

Однако О-90 не продолжает идти по этому безнадежному кругу. Она обретает силу, которая превращает *круг* в *спираль*, а подавленные эмоции — в смелое действие. Роль восходящей силы для О-90 исполняет давнее желание родить ребенка и стать матерью. Чувство материнства — центральная черта персонажа.

Стоит отметить, что связанные с О-90 и движение по спирали, и понятие материнства очень важны для мировоззрения Замятина. Спиральный путь свойствен диалектическому развитию, а материнство тесно связано с писательством. Как пишет Хатямова, «темы рождения и творчества не просто

пересекаются в художественном мире Замятина, они тождественны: творчество, укорененное в культуре, есть рождение органического целого»¹⁴⁰. А в романе Д-503 также в первой записи проводит аналогию между ожиданием завершения творчества и состоянием беременной женщины.

Здесь нужно учесть и то, что вставка содержания письма О-90 в повествование временно завершает смену точку зрения, искренней речью от первого лица пополняя образ О-90, ранее представленный только через внешнее наблюдение главного героя.

Этот фрагмент, вместе с другими рассыпанными по роману деталями, позволяет нам отнести ее к типу персонажей, которых Э. М. Форстер определяет как «круглых», способных «удивлять убедительным образом»¹⁴¹. Такая возможность самовыражения отсутствует для более периферийного женского образа Ю, которая приближается к форстерским «плоским персонажам»¹⁴², построенным вокруг одной идеи или качества. Здесь мы используем слово «приближаться», учитывая то, что, хотя образ Ю в большинстве случаев сопровождается монотонными, упрощенными признаками, она также в напряженный момент неожиданно падает на первый план повествования, претерпевая за очень короткое время драматическую смену роля с подозрительной доносчицы на растерянной поклонницы. Сюжетную функцию Ю можно объяснить собственным взглядом Замятина на значения эпизодического персонажа для «архитектурной стройности» произведения: «...искусный автор всегда сумеет сделать так, чтобы эпизодические лица оказались необходимыми в фабуле, в развитии сюжета» (V, 329). В расплывчатом признании в симпатии Ю мы видим еще одно подтверждение ослабления машинной идеологии Единого Государства, но в повествовании вес этого персонажа относительно менее велик.

¹⁴⁰ Хатямова М. А. Метатекстовая структура романа Е. Замятина «Мы». С. 517.

¹⁴¹ См.: Forster E. M. Aspects of the Novel. New York: Harcourt, Inc., 1985. P. 78.

¹⁴² См.: там же. P. 67.

Таким образом, у нас есть основания подчеркнуть, что в сюжете романа О-90 является не персонажем второго плана, а носителем достаточно важного смысла. Она, с естественным чувством материнства, гораздо ближе к «энергии», которая по слову I-330 сопровождается «разрушением равновесия» и «мучительно-бесконечным движением», чем к «энтропии», «счастливому равновесию» (II, 322). Она, в отличие от I-330, даже не смеет думать о революции, но бессознательно следует материнскому инстинкту и по-своему вступает в невидимую, но настойчивую борьбу.

В этом отношении характерная для О-90 круглая форма во многом напоминает *ледокол*, которому Замятин посвящает статью, где обсуждается сила ледокола в его кажущейся нежной форме: «...Очертания его стального тела круглее, женственнее, чем у многих других кораблей. В поперечном разрезе ледокол похож на яйцо — и раздавить его так же невозможно, как яйцо рукой» (IV, 351).

Именно такая структура, которая по внешности кажется громоздкой и неагрессивной, разбивает лед и открывает море, синее, по цвету ассоциирующееся с глазами О-90 — глазами круглыми, хрустальными, «не испорченными ни одним облачком» (II, 217). И, точно так же как ледокол, О-90, которая выглядит кроткой и наивной как ребенок, умеет хранить тайну души достаточно долго и глубоко, готова любой ценой родить ребенка, несмотря на то что она «преступная» мать.

Преступность в том, что по Материнской Норме Единого Государства О-90 на десять сантиметров ниже стандартного роста, поэтому официально не имеет права рожать детей. Но Замятиным выбран именно такой «неудовлетворительный» образ как воплощение материнства, что уже имеет оттенок *мирного бунтарства*, а также подчеркивает «необходимость, закономерность» его осуществления.

Эта «необходимость» отражена в деталях романа. Неслучайно после того, как О-90 на лекции вовремя подхватила ребенка, который чуть не упал со стола, Д-503 чувствует себя «как при чтении какой-нибудь стройной формулы»: «Она,

я и стол на эстраде — три точки, и через эти точки — прочерчены линии, проекции каких-то неминуемых, еще невидимых событий» (II, 285). В той же записи отмечено, как О-90 появилась в комнате героя, попросила его оставить ей ребенка, и как он выполнил ее желание.

Мечта О-90 о материнстве, по словам И. О. Шайтанова, — «своеобразный бунт, бунт природы, подавляемой в самом человеке»¹⁴³. По поводу бунтарства мы полагаем, что в усиленной сети патриархальных ценностей ограничение репродуктивных прав женщин достаточно тесным образом перекликается с гендерной неравномерностью общественного голоса и влияния. Судя по фабульным фактам, и Д-503, и О-90 имеет право писать, но они изначально пишут по разным мотивам. Д-503 начинает писать для общественной пропаганды, а письмо О-90 имеет вполне интимный, приватный характер.

В этом отношении, с одной стороны, появление в записях Д-503 некоторые стилистические черты, стереотипно связанные с женским письмом, становятся в романе признаками отклонения представителя патриархально-тоталитарного общества от нормы: пробуждение личного сознания приводит к тому, что так называемые «женственные» чувствительность и интимность постепенно ставят под угрозу его мужскую общественную опору.

С другой стороны, беременность становится узлом, объединяющим двух совершенно разных героинь, смелыми действиями выступающих против патриархального господства над матерями и детьми. Сюжетная основа для создания такого женского альянса состоит в том, что О-90 невозможно покинуть Единое Государство самостоятельно, важную роль играет здесь революционерка I-330.

Любопытно заметить, что образ I-330 косвенно присутствует уже в самом начале жизненного пути будущего ребенка. Именно тот вечер, когда на столе лежит талон I-330 (она заранее попросила Д-503 опустить шторы и сделать вид,

¹⁴³ Шайтанов И. О. *Анатомия утопии: роман «Мы» в творчестве и судьбе Е. Замятина // Е. И. Замятин: pro et contra.* СПб.: РХГА, 2014. С. 344.

что она у него), свидетельствует, что О-90 забеременела. Мы предполагаем, что это не случайное совпадение, а *авторский намек* на будущие отношения этих женщин. Благодаря новой жизни, зачатой в теле О-90, противостояние между героинями постепенно ослабевает и заменяется союзничеством, в этом же процессе мы наблюдаем особое взаимодополнение и симметрию в их судьбах.

Во-первых, эти две женщины не познакомились бы без Д-503, и они с разными характерами возбуждают у него разные стороны его *человеческих* эмоций: I-330 вызывает у него небывалую страсть и чувство личного подчинения, а О-90 — нежность и, по словам Хатямовой, чувство «отцовского долга» — «глубокую любовь-жалость и личную ответственность за О-90 и их будущего ребенка»¹⁴⁴.

Во-вторых, Зеленая Стена — граница между диким миром «Мефи» и упорядоченной жизнью нумеров — становится пространственной осью симметрии схем передвижения героинь: революционерка приходит через Стену и остается здесь навсегда, а противозаконная мать с ее помощью уходит за Стену, ожидая новую жизнь.

Обратим внимание на запись 34-ую, где в последний раз упомянута О-90. I-330 сообщает Д-503 о ее положении без указания конкретного имени перед захватом «Интеграла»: «Вчера вечером пришла ко мне с твоей запиской... Я знаю — я все знаю: молчи. Но ведь ребенок — твой? И я ее отправила — она уже там, за Стеною. Она будет жить...» (II, 346).

Заметим, что I-330 совсем не давала Д-503 возможности объяснять или задавать вопросы. Процесс побега остался лишь общей для этих двух женщин памятью, а сам рассказчик Д-503, как и читатели, полностью лишен права на подробную информацию. С одной стороны, этот эпизод усиливает чувство женских союзнических отношений, а с другой стороны, сам он смутен по значению и заставляет читателя участвовать в «совместной творческой работе» (V, 351) с автором, дополнять и интерпретировать его по-своему. Мы даже не

¹⁴⁴ Хатямова М. А. Метатекстовая структура романа Е. Замятина «Мы». С. 516.

можем судить о правдивости слов I-330 о судьбе ее «соперницы», так как возможны разные версии — от удачного побега за Стену до гибели O-90.

Данная оговорка сделана потому, что повествование ведется от первого лица рассказчика в форме его дневниковых записей, а дневниковая форма, заполненная характерным для замятинской прозы «мысленным языком» (V, 349), является типичным примером повествования с фиксированной «внутренней фокализацией» (Ж. Женетт)¹⁴⁵. Такая форма, с одной стороны, подразумевает откровенность высказываний, что дает возможность проникнуть во внутренний мир рассказчика, но с другой стороны, его записи об окружающих людях и событиях проявляют значительную субъективность и, вполне возможно, не обладают полной картиной. По выражению У. Бута, такого персонажа можно определить как «ненадежного рассказчика», ведущего ненадежное повествование, в котором «конвенция об абсолютной надежности была уничтожена»¹⁴⁶.

Таким образом, ограниченное поле сознания рассказчика приводит к определенной недоговоренности повествования, и по этой причине можно (и нужно) упомянуть сомнение о правдивости записанных слов I-330. Ведь доступ Д-503 к этой информации, переданной ему другим персонажем, неизбежно ограничен. Однако, основываясь на философской и тематической значимости высказываний I-330, которые были кратко представлены в начале анализа, и на том, что она, подвергаясь жестоким пыткам, только молчит и не предает никому, мы склонны поверить в положительные намерения I-330 как революционерки и ее искренности в помощи другой женщине и ее будущему ребенку.

Наконец, важно отметить смысл союзничества двух героинь с точки зрения феминистской литературной критики. Основываясь на обсуждении их

¹⁴⁵ Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Т. 2. М.: Издательство имени Сабашниковых, 1998. С. 205.

¹⁴⁶ См.: Booth W. C. *The Rhetoric of Fiction*. Second Edition. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1983. P. 175.

«симметричности» в пространственном движении и сюжетном плане, нам нетрудно обнаружить, что эти два персонажа очень хорошо вписываются в конвенциональное патриархальное представление о женской *дихотомии* — «Мария — Ева»¹⁴⁷, «лилия — роза», «дева — проститутка», или другие варианты с нюансами в значении. Как обобщает Хэ Тан, «в произведениях писателей-мужчин женщины очень часто стереотипно разделяются на две крайние группы: одни — невинные, красивые, милые, невежественные и бескорыстные “ангелы”, другие — сложные, эгоистичные, угрожающие и опасные “сирены”»¹⁴⁸. Как говорилось в начале нашего анализа, подобное сочетание взаимоисключающих по традиционным ценностям черт — не редкость в творчестве Замятина, и союз О-90 и I-330 также подразумевает потрясение укрепленной дихотомии, или поиск нового «синтеза». Сотрудничество героинь продолжает обсуждение Замятиным в его творчестве вопросов о судьбах женщин, возвращая результаты объективации к их общему исходному пункту. А сила бунтарства, сопровождающая оба образа, напоминает нам о словах Терри Иглтона: «Женщина находится одновременно “внутри” и “за пределами” мужского общества, она является в равной степени его романтически идеализируемым членом и отверженной жертвой. Иногда она оказывается тем, что стоит между мужчиной и хаосом, а иногда сама воплощает этот хаос»¹⁴⁹.

Исходя из вышеизложенного, можно говорить о значении образа О-90 для финальной части романа, несмотря на ее отсутствие в последних шести записях. Кажущееся безнадежным окончание может быть представлено с

¹⁴⁷ *Tumanov V. Mary Versus Eve: Paternal Uncertainty and the Christian View of Women // Neophilologus. 2011. № 4. P. 507–521.*

¹⁴⁸ См.: 唐荷. 女性主義文學理論. 臺北市: 揚智文化, 2003. 第 55 頁. Тан Х. Литературная теория феминизма. Тайбэй: Янчжи культура, 2003. С. 55.

¹⁴⁹ *Иглтон Т. Теория литературы: Введение / пер. Е. Бучкиной под ред. М. Маяцкого и Д. Субботина. М.: Издательский дом «Территория будущего», 2010. С. 226.*

оптимистическим подтекстом, а кажущаяся наивной, бессильной О-90 выступает в качестве представителя бесконечной революции, диалектического синтетизма и инстинктивного материнства, которое у Замятина ассоциируется с писательским творчеством. Она практически оказывает некое молчаливое сопротивление трагической тенденции главной сюжетной линии романа. Революционная сила, представленная казненной I-330, временно подавлена, но изменения уже произошли, побег О-90 с ребенком — один из плодов революции.

Кроме того, как признание личных эмоций О-90, так и ее союзничество с I-330, можно рассматривать как смелые попытки освобождения женщин от патриархального давления и андроцентрических норм. Мы не можем сказать, что Замятин является писателем-феминистом или сознательно выходит за рамки мужского повествования, даже неизвестно, являются ли некоторые детали в романе, проявляющие женоненавистнические тенденции, намеренным или случайным излиянием его личного отношения к женщинам. Тем не менее, в отличие от более сильной тенденции андроцентризма во многих других антиутопических произведениях¹⁵⁰, в романе Замятина мы можем видеть, как презируемая и репрессивируемая «энергия», глубоко укоренившаяся в женских образах, восстает против «энтропии» патриархально-тоталитарной власти.

¹⁵⁰ См.: *Lanin B., McMillin A.* Images of Women in Russian Anti-Utopian Literature. *The Slavonic and East European Review*. 1993. № 4. P. 653.

Заключение

Начав с обсуждения нового видения неореализма, в первой главе мы рассмотрели ту часть теоретических взглядов Замятина, которая касается живописи и визуальности.

В прямой диалог с искусством живописи вступает эстетический принцип «импрессионизма», а использование Замятиным термина проявляет сходство с французской живописной школой больше в плане концептуальных идей, чем в плане выразительных приемов, что делает эстетику Замятина, даже с точки зрения живописи, ближе к символизму и экспрессионизму.

Более того, в аналогии Замятина между литературными и драматическими приемами мы также заметили значимость живописного (описательного) звена и статичное, визуально ориентированное понимание Замятиным сюжетной композиции. Хотя эта статичность не ограничивается живописью, она, по крайней мере, близка к категории изобразительных искусств.

Кроме того, можно утверждать, что визуальный, образный способ мышления Замятина отражается в стиле его теоретических рассуждений. В дискурсе Замятина существует живой диалог между литературой и наукой, а различные научные явления становятся посредниками, с помощью которых отвлеченные литературные теории Замятина конкретизируются и визуализируются.

В первых трех параграфах второй главы мы перечислили случаи использования «живописных» приемов в создании образа, в построении субъективного повествования и в развитии сюжета. Среди множества приемов центральное место занимают характерные для Замятина зрительные лейтмотивы. На этой же основе изображения предметного мира, которые прямо или косвенно участвуют в развитии сюжета, склоняются к «неправдоподобию» и субъективности. Размыты границы между внутренним миром персонажа и внешним миром, в котором он/она живет.

Некоторые произведения многократно упоминаются в разных разделах данной работы, что как раз свидетельствует об особой роли, которую играет каждый аспект визуальных приемов в прозе Замятина. Однако, поскольку образы и техники не могут функционировать сами по себе и должны анализироваться в сочетании с другими аспектами художественной прозы, в этих параграфах мы не предполагали дать развернутый анализ отдельного произведения.

В последнем параграфе мы сосредоточились на женском образе О-90 в романе «Мы», показывая, как анализ визуальных лейтмотивов с богатыми ассоциациями может сочетаться с нарратологическим, феминистским и другими подходами.

Наряду с этим, мы обратились к «статичности сюжетной композиции», которая не упоминалась в предыдущих параграфах, но обсуждалась в первой главе. Симметричное передвижение двух женских персонажей в пространственном плане соответствует их взаимоотношениям в сюжете, и анализ этой «симметричной схемы» позволил нам расширить тематические возможности романа.

Кроме того, наблюдается преобладание в изображении женского образа как носителя вопрошающего голоса перед патриархальными ценностями, как воплощения идеи синтетизма. Основной линией, связывающей этих женских персонажей, является не только их сознательный или бессознательный протест против «энтропийного» мира, но и их божественность, пронизывающая повседневную жизнь, их тесная связь с первоизданной природой, а также непобедимое материнство. А все это естественным образом отражается в их внешних визуальных образах.

Более того, хотя «Мы» часто анализируется отдельно как научно-фантастический роман с антиутопической тематикой, стоит заметить, что его эстетические принципы и изобразительные приемы не имеют исключительный характер по сравнению со многими другими прозаическими произведениями Замятина, так что роман может быть включен в большой текст

Замятина как единое целое. Рассмотренные в других произведениях визуальные приемы используются и здесь, зрительные лейтмотивы, как всегда, располагаются по всему произведению.

Наконец, как мы уже неоднократно отмечали, «живописность» прозы Замятина неотделима от ее «орнаментальности». В орнаментальной прозе вневременные отношения преобладают над временными и занимают доминирующее положение. Иными словами, пространственность и симультанность важнее, чем последовательность. Живопись, безусловно, является важным способом передачи вневременных отношений, но это не единственный способ.

По мнению В. Шмида, отношения, основанные на вневременных связях, могут быть представлены на трех уровнях: (1) языковая синтагма презентации наррации, (2) композиция наррации, (3) тематическая синтагма истории.

«На уровне презентации орнаментальная упорядоченность производит ритмизацию и звуковые повторы, на уровне наррации она управляет линеаризацией и перестановкой, а на уровне истории она налагает на причинно-временную последовательность элементов сеть внепричинных и вневременных сцеплений по принципу сходства и контраста. Все это значит: орнаментальность текста сказывается на всех трансформациях вплоть до отбора элементов и их свойств»¹⁵¹.

Рассмотренные нами проблемы и явления относятся в основном ко второму и третьему уровням. В концепции эстетики Замятина на этих двух уровнях доминирует именно статичность. А первый уровень — «ритмизация и звуковые повторы», относится к тому ряду, который Замятин классифицирует как «динамические приемы». Оба типа приемов могут служить общей теме и дополнять друг друга, обогащая эстетический эффект произведения. Это дает нам возможное направление для будущих исследований.

¹⁵¹ Шмид В. Нарратология. С. 249.

Список использованной литературы

1. *Андреев Л. Г.* Импрессионизм. М.: Изд-во МГУ, 1980. 250 с.
2. *Арсеньев В. К., Нансен Ф.* Китайцы в Уссурийском крае. В страну Будущего. М.: Издательство «Крафт+», 2004. 352 с.
3. *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М.: Худож. лит., 1990. 543 с.
4. *Башкиров А. Г.* Второе начало термодинамики // Большая российская энциклопедия. Т. 6. М., 2006. С. 80–81.
5. *Баиляр Г.* Избранное: Поэтика пространства / Пер. с франц. М.: «Российская политическая энциклопедия», 2004. 376 с.
6. *Булгаков С. Н.* Православие: Очерки учения православной церкви. 3-е изд. Paris: YMCA-press, 1989. 404 с.
7. *Власова М.* Русские суеверия: энциклопедический словарь. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. 736 с.
8. *Геллер Л.* Апология беспорядка. Е. И. Замятин и постмодернистские теории хаоса // Евгений Замятин и культура XX века. СПб.: РНБ, 2002. С. 156–167.
9. *Геллер Л.* Экфрасис, или Обнажение приема. Несколько вопросов и тезис // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сборник статей. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 44–60.
10. *Гильднер А.* «Русь» Е. Замятина и «Русские типы» Б. Кустодиева.: Экфрасис, диалог искусств или творческое взаимодействие? // Е. И. Замятин: pro et contra, антология. СПб.: РХГА, 2014. С. 799–808.
11. *Гинзбург Л. Я.* Литература в поисках реальности. Л.: Сов. писатель, 1987. 397 с.
12. Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка. М.: Наука, 1965. 630 с.

13. *Давыдова Т. Т.* «Мы» Е. Замятина — роман-антиутопия // Е. И. Замятин: pro et contra. СПб.: РХГА, 2014. С. 380–403.
14. *Давыдова Т. Т.* Замятинская энциклопедия. 2-е изд., стер. М.: ФЛИНТА, 2019. 744 с.
15. *Давыдова Т. Т.* Русский неореализм: идеология, поэтика, творческая революция (Е. Замятин, И. Шмелев, М. Пришвин, А. Платонов, М. Булгаков и др.). М.: ФЛИНТА, 2016. 336 с.
16. *Дмитриевская Л. Н.* Образ мира и образ человека: пейзаж, портрет, интерьер в романе Е. Замятина «Мы». М.: ФЛИНТА, 2016. 120 с.
17. *Желтова Н. Ю.* «Сподручница грешных» Е. Замятина: к вопросу об иконоцентризме русского искусства первой трети XX в. // Е. И. Замятин: Личность и творчество писателя в оценках отечественных и зарубежных исследователей: Сб. ст. СПб.: РХГА, 2015. С. 329–344.
18. *Женетт Ж.* Фигуры. В 2-х томах. Т. 2. М.: Издательство имени Сабашниковых, 1998. 471 с.
19. *Жирмунский В. М.* Преодолевшие символизм // Жирмунский В. М. Вопросы теории литературы. Л.: Academia, 1928. С. 278–321.
20. *Замятин Е. И.* «Мы»: Текст и материалы к творческой истории романа / Сост., подгот. текста, публ., коммент. и статьи М. Любимовой и Дж. Куртис. СПб.: Мирь, 2011. 608 с.
21. *Замятин Е. И.* Собрание сочинений: В 5 т. М.: Русская книга; Дмитрий Сечин; Республика, 2003–2011.
22. *Золотницкий Д. И.* Е. Замятин — драматург // Е. И. Замятин: pro et contra, антология. СПб.: РХГА, 2014. С. 809–853.
23. *Иглтон Т.* Теория литературы: Введение / пер. Е. Бучкиной под ред. М. Маяцкого и Д. Субботина. М.: Издательский дом «Территория будущего», 2010. 296 с.
24. *Келдыш В. А.* О «серебряном веке» русской литературы: Общие закономерности. Проблемы прозы. М.: ИМЛИ РАН, 2010. 512 с.

25. *Кожевникова Н. А.* Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой // Известия АН СССР: Серия литературы и языка. 1976. Т. 35. № 1. С. 55–66.
26. *Кольцова Н. З.* Творчество Е. Замятина: Проблемы поэтики. М.: Издательский Дом ЯСК, 2019. 176 с.
27. *Комлик Н. Н.* Творческое наследие Е. И. Замятина в контексте традиций русской народной культуры. Елец: ЕГПИ, 2000. 265 с.
28. *Комлик Н. Н.* Телесный код в русской литературе и в творчестве Е. Замятина // Е. И. Замятин: pro et contra, антология. СПб.: РХГА, 2014. С. 319–338.
29. *Комлик, Н. Н.* Дьяволиада Замятина в контексте фольклорных и литературных традиций. Вестник ТГУ. 1999. Вып. 4. С. 30–37.
30. *Кулькина В. М.* Проблема становления и формирования концепта интермедиальности. (Обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7, Литературоведение, Реферативный журнал. 2018. № 4. С. 22–29.
31. *Курносова И. М.* Диалектно-просторечный словарь языка Евгения Замятина. Елец: ЕГУ им. И. А. Бунина, 2008. 274 с.
32. *Куртис Дж.* Англичанин из Лебедяни: Жизнь Евгения Замятина (1884–1937) / пер. с англ. Ю. Савиковской. СПб.: Academic Studies Press / БиблиоРоссика, 2020. 448 с.
33. *Лахузен Т., Максимова Е., Эндрюс Э.* О синтетизме, математике и прочем... Роман «Мы» Е. И. Замятина. СПб.: Сударыня, 1994. 116 с.
34. *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. Исторический смысл эстетики Возрождения. М.: Мысль, 1998. 750 с.
35. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. Анализ поэтического текста. СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. 704 с.
36. *Любимова М. Ю.* Философские взгляды и культурологические воззрения Е. Замятина // Е. И. Замятин: pro et contra. СПб.: РХГА, 2014. С. 207–264.

37. *Мадлевская Е. Л.* Русская мифология. Энциклопедия. СПб.: МИДГАРД, 2005. 780 с.
38. *Мирский Д. С.* Замятин // Мирский Д. С. История русской литературы с древнейших времен до 1925 года / пер. с англ. Р. Зерновой. Лондон: Overseas Publications Interchange Ltd., 1992. С. 799–801.
39. *Новаковская Ю. В.* Молекула // Большая российская энциклопедия. Т. 20. М., 2012. С. 658–660.
40. Новое о Замятине: Сб. Материалов / под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 1997. 328 с.
41. *Островский А. Н.* Проект «Правил о премиях» Дирекции императорских театров за драматические произведения // Островский А. Н. Полное собрание сочинений в 12 томах. Т. 10. М.: Искусство, 1978. С. 270–279.
42. *Пави П.* Словарь театра: Пер. с фр. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
43. *Попова А. В.* Яблочная образность во флористическом пространстве прозы Е. И. Замятина. Вестник ВГУ, № 2 (3), 82–86.
44. *Попова И. М.* Женственное в творчестве Е. И. Замятина и Ф. М. Достоевского // Вестник ТГУ. 1997. № 1. С. 54–59.
45. *Резун М. А.* Орнаментальная проза Е. И. Замятина // Культура и текст. № 2, 1997. С. 25–29.
46. *Рубинс М.* Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб.: Акад. проект, 2003. 357 с.
47. *Рудой Ю. Г.* Энтропия // Большая российская энциклопедия. Т. 35. М., 2017. С. 397–398.
48. *Седых Э. В.* К проблеме интермедиальности // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2008. Вып. 3. Ч. II. С. 210–214.
49. *Селезнева Е. Н.* Синтез богородичных и языческих мотивов к характеристике женских образов Е. И. Замятина // Вестник ТГУ. 2007. № 7. С. 158–163.

50. *Силард Л.* Орнаментальность/орнаментализм // Russian Literature. 1986. Vol. 19. P. 65–78.
51. Славянская мифология. Энциклопедический словарь. Изд. 2-е. М.: Международные отношения, 2002. 512 с.
52. Соболев Ю. Интермедия // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. Т. 1. А–П. С. 298–299.
53. *Сонтаг С.* О фотографии / пер. с англ. В. П. Голышева. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. 272 с.
54. *Степин В. С.* История и философия науки. М.: Академический Проект; Трикста, 2011. 423 с.
55. *Сухих И. Н.* Структура и смысл: теория литературы для всех. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. 544 с.
56. *Сухих И. Н.* Утопия и вера вечного еретика (1920. «Мы» Е. Замятина) // Русский канон: Книги XX века. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. С. 83–112.
57. Творческое наследие Е. И. Замятина в новых научных концепциях и гипотезах. К 135-летию со дня рождения писателя: коллективная монография / науч. ред. Л. В. Полякова, Н. Ю. Желтова; предисл. Л. В. Полякова. Тамбов: Принт-Сервис, 2019. 412 с.
58. *Тишунина Н. В.* Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора М. С. Кагана. Серия «Symposium». Вып. 12. СПб., 2001. С. 149–154.
59. *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие. М.: Аспект Пресс, 1996. 334 с.
60. *Тузков С. А., Тузкова И. В.* Неореализм: Жанрово-стилевые поиски в русской литературе конца XIX – начала XX века: учеб. пособие. М.: Флинта; Наука, 2009. 336 с.

61. *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 574 с.
62. *Успенский Б. А.* Семиотика искусства. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. 360 с.
63. *Ханзен-Леве О. А.* Интермедиальность в русской культуре: от символизма к авангарду / пер. с нем. Б. М. Скуратова, Е. Ю. Смотрицкого. М.: РГГУ, 2016. 450 с.
64. *Хатямова М. А.* Искусство как должное в романе Е. Замятина «Мы» // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 8. Томск: Издательство ТГУ, 2006. С. 7–26.
65. *Хатямова М. А.* Концепция синтетизма Е. И. Замятина // Вестник ТГПУ. 2005. № 6. С. 38–45.
66. *Хатямова М. А.* Метатекстовая структура романа Е. Замятина «Мы» // Е. И. Замятин: pro et contra. СПб.: РХГА, 2014. С. 500–518.
67. *Хатямова М. А.* Творчество Е. И. Замятина в контексте повествовательных стратегий первой трети XX века: создание авторского мифа. Томск: Изд-во Томского государственного педагогического университета, 2006. 183 с.
68. *Чехов А. П.* Письмо Жиркевичу А. В., 2 апреля 1895 г. Мелихово // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. Т. 6. Письма. Январь 1895 – май 1897. М.: Наука, 1978. С. 46–48.
69. *Чуковский К. И.* О Леониде Андрееве // Речь. 1910. URL: <http://www.chukfamily.ru/kornei/prosa/kritika/o-leonide-andreeve> [Дата обращения: 30.09.2019.]
70. *Шайтанов И. О.* Анатомия утопии: роман «Мы» в творчестве и судьбе Е. Замятина // Е. И. Замятин: pro et contra. СПб.: РХГА, 2014. С. 341–379.
71. *Шкловский В. Б.* Кинематограф, как искусство // Жизнь искусства. 1919. № 139–140. С. 2.
72. *Шкловский В. Б.* О теории прозы. М.: Изд-во «Федерация», 1929. 265 с.

73. Шкловский В. Б. Потолок Евгения Замятина // Шкловский В. Б. Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914–1933). М.: Советский писатель, 1990. С. 240–259.

74. Шмид В. Нарратология. 2-е изд., испр. и доп. М.: Языки славянской культуры, 2008. 304 с

75. Шмид В. Орнаментальный текст и мифологическое мышление в рассказе Е. Замятина «Наводнение» // Е. И. Замятин: pro et contra, антология. СПб.: РХГА, 2014. С. 670–690.

76. Booth W. C. The Rhetoric of Fiction. Second Edition. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1983. 572 p.

77. Clüver C. Intermediality and Interarts Studies // Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality. Lund: Intermedia Studies Press, 2007. P. 19–37.

78. Forster E. M. Aspects of the Novel. New York: Harcourt, Inc., 1985. 176 p.

79. Lanin B., McMillin A. Images of Women in Russian Anti-Utopian Literature. The Slavonic and East European Review. 1993. № 4. P. 646–655.

80. Mitchell W. J. T. Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1994. 462 p.

81. Mitchell W. J. T. Showing seeing: a critique of visual culture // Journal of Visual Culture. Vol. 1(2). P. 165–181.

82. Müller L. The Beauty of the Metropolis: Toward an Aesthetic Urbanism in Turn-of-the-Century Berlin // Berlin: Culture and Metropolis. New York, 1991. P. 37–57.

83. Rajewsky I. O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality // Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques. 2005. № 6. С. 43–64.

84. Tumanov V. Mary Versus Eve: Paternal Uncertainty and the Christian View of Women // Neophilologus. 2011. № 4. P. 507–521.

85. 唐荷. 女性主義文學理論. 臺北市: 揚智文化, 2003. 328 頁. (Тан Х. Литературная теория феминизма. Тайбэй: Янчжи культура, 2003. 328 с.)