

М. А. ХАТЯМОВА



ФОРМЫ
ЛИТЕРАТУРНОЙ
САМОРЕФЛЕКСИИ
В РУССКОЙ ПРОЗЕ
ПЕРВОЙ ТРЕТИ
XX века

КОММУНИКАТИВНЫЕ СТРУКТУРЫ КУЛЬТУРЫ



Марина Альбертовна Хатямова

Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века

Издательский текст

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

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

Аннотация

В монографии исследуется феномен «избыточной» литературности как один из основных способов сохранения самоидентичности литературы. Изучение литературоцентричной поэтики прозы русских писателей первой трети XX века Е. Замятина, Б. Зайцева, М. Осоргина, Н. Берберовой открывает семиотический механизм сохранения культуры и конкретизирует понимание исторически изменчивых вариантов саморефлексии русской прозы. Формы литературной саморефлексии, обнаруженные в литературоцентричной поэтике повествования и сюжета в творчестве эстетически разных писателей (метапроза Е. Замятина, М. Осоргина и Н. Берберовой, мифологический сюжет Б. Зайцева, М. Осоргина и Е. Замятина, культуро– и литературоцентричный

сюжет в творчестве всех названных авторов), порождают сходство индивидуальных поэтик и позволяют рассматривать литературность как еще один (помимо традиционных – метода, стиля, жанра) закон искусства, основанный на антиэнтропийных принципах организации художественного мира и сохраняющий в литературоцентричных формах самооценку эстетической реальности от деструктивного воздействия социального хаоса.

Содержание

Введение	6
Глава 1	27
1.1. Проблема соотношения этического и эстетического в ранней публицистике Е. И. Замятина	32
1.2. «Техника художественной прозы»: концепция диалогического языка. Проблемы повествования	43
1.3. Теория неореализма Замятина	70
Конец ознакомительного фрагмента.	73

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

Моей семье

Введение

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

В отечественном литературоведении неоднократно отмечалось, что становление собственно художественной прозы (отделение ее от эпистолярной, критической, деловой и проч.), обретение ею собственного языка неразрывно связано с потребностью осознания себя, своей природы. По мнению исследователя литературы первой трети XIX века, русская проза этого периода одновременно желала быть и теорией прозы, в которой повествование представляет собой «сплав художественного изображения с демонстрацией

творческих принципов», помещенных в саму ткань рассказов о тех или иных событиях и людях.¹ Переходная эпоха XX века актуализировала литературную саморефлексию как один из основных способов сохранения ее идентичности, что определяет необходимость ее научного описания и исследования. Язык прозы – это, в первую очередь, повествование и сюжет, поэтому формы самосознания прозы прежде всего обнаруживаются в особой «литературоцентричности» сюжета и повествования, характерной именно для русской литературы, берущей на себя в новое время функции других форм общественного сознания, в том числе религии и философии.

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

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

² Сегал Д. М. Литература как вторичная моделирующая система. Литература как охранная грамота // Сегал Д. М. Литература как охранная грамота. М.: Водолей Publishers, 2006; Петров В. М. Рефлексия в истории художественной культуры. Ее роль и перспективы развития // Исследование проблем психологии творчества. М.: Наука, 1983. С. 323; Тюпа В. И., Бак Д. П. Эволюция художественной рефлексии как проблема исторической поэтики. Кемерово: КемГУ, 1988. С. 4–15; Бак Д. П. История и теория литературного самосознания: творческая рефлексия в литературном произведении. Кемерово: КемГУ, 1992; Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997;

Д. М. Сегал, работам которого принадлежит приоритет в разработке рассматриваемой проблемы в прозе, писал в 1979 году: «В наших текстах самосознание литературы – это процесс не «внутрилитературный», а «внутритекстовой», он относится не к литературному процессу (быту, факту), а к миру, литературно творимому, становясь, таким образом, парадигмой *миротворчества* (курсив автора. – М. Х.) в рамках текста».³ В другой работе 1981 года исследователь утверждает, что «литература представляет (...) своего рода симулирующее устройство – моделирование моделирования. Она «работает» двояким образом: во-первых, литература может выполнять функции моделирования первого порядка, создавая модель внетекстового мира и задавая программу поведения; во-вторых, литература рассматривает, описывает, оценивает самые различные варианты – действительные, потенциальные, мнимые, реальные и ирреальные – самого этого моделирования первого порядка».⁴

Художественная саморефлексия обостряется в переходные моменты истории искусства, когда происходит массо-

Бройтман С. Н. Историческая поэтика. Учебн. пос. М.: РГГУ, 2001; Абашиева М. П. Литература в поисках лица (русская проза конца XX века: становление авторской идентичности). Пермь: Изд-во Пермского университета, 2001; Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 6: Формы саморефлексии литературы XX века: метатекст и метатекстовые структуры / Ред. Т. Л. Рыбальченко. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2004.

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

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

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

Проблема литературной рефлексии в теоретическом и историческом аспектах была поставлена в работах В. И. Тюпы и Д. П. Бака «Эволюция художественной рефлексии как проблема исторической поэтики» и Д. П. Бака «История и теория литературного самосознания: творческая рефлексия в литературном произведении».⁷ В первом исследовании выделены исторические формы литературной рефлексии: традиционная («риторическая рефлексия» в литературе до XIX века) и антитрадиционная («творческая рефлексия» в литературе XIX–XX веков, соответственно классическая и

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

⁶ Там же.

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

неклассическая).⁸ Д. П. Бак отметил, что «идея самосознания литературного творчества – ключевая для формирования исторической поэтики»; «усиление рефлексивности литературного развития происходит на фоне «угасания традиционности».⁹ Если в начальный период своего функционирования творческая рефлексия была направлена «на смену риторических канонов, – знаменовала поворот произведения искусства к построению саморазвивающейся реальности», то позднее она стала означать «свободу складывания антитрадиционного произведения», «которая оказалась замкнутой на самой себе»: в терминах М. М. Бахтина можно было бы сказать, что непомерно разросшееся «событие рассказывания» перечеркнуло, поглотило «рассказываемое событие».¹⁰ Д. П. Бак выделил две типологические формы бытования литературной рефлексии. Первая идет от повествователя, «сверху»; вторая – от персонажа, «снизу» (вставной текст): «Авторскую «рефлексию сверху» можно было бы определить как рефлексию текста; «рефлексию снизу» – как самосознание действительности».¹¹

Теоретическую ценность представляет выработанное Д. П. Баком понятие «рефлексивного произведения». Исследователь подчеркивает, что оно не сводится к формально-ри-

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

⁹ Бак Д. П. Указ. соч. С. 4, 10.

¹⁰ Там же. С. 14.

¹¹ Там же. С. 19.

торической модели «романа в романе», «текста в тексте». Рефлексивное произведение – это «особый тип авторства, возникающий в случае непосредственного вхождения литературных задач в жизненную проблемность»; оно не может быть «готовым», известным заранее либо созданным «в стороне» от непосредственной проблематики произведения «объемлющего», а «должно складываться на наших глазах, так или иначе исследовать само себя и тем самым прямо влиять на постепенное формирование произведения внешнего». ¹² Вслед за Бахтиным такой тип «кризиса авторства», связанный с персонажем-писателем, создающим нечто альтернативное данному произведению, Бак считает «продолжением романтического варианта кризиса». Другим, развивающим «реалистический» тип «кризиса авторства», является случай, когда «рефлексия персонажа, его творческая самореализация не связана с искусством, когда персонаж напрямую бросает вызов авторскому завершению; стремится жизненным поступком отменить эстетическую деятельность, направленную на него извне». ¹³ Именно такая, более скрытая, форма литературной рефлексии становится предметом анализа в работе Д. П. Бака, осуществленного на материале русской и зарубежной прозы и драмы (Б. Пастернак, А. Мердок, Н. Саррот, Л. Пиранделло и др.).

Литературная рефлексия рассматривается Д. П. Баком в

¹² Там же. С. 23.

¹³ Там же. С. 38.

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

В «Исторической поэтике» С. Н. Бройтмана¹⁵ становление языка литературы рассматривается в границах «большого времени» и «большого диалога» (М. Бахтин). Выделяя три стадии в развитии эстетического объекта – «поэтику синкретизма», «эйдетическую поэтику» и «поэтику художественной модальности», – автор фиксирует возникновение и развитие форм литературного самосознания от риторической эпохи к неклассической. «Роман романа» (Сервантес, Стерн, Пушкин, Пруст и др.) не исчерпывает, по Бройтману, этих форм. В этой связи продуктивным становится сравнение скрытой и явной рефлексивности в прозе Джойса и Пруста: «... „Улисс“, как и „В поисках утраченного времени“, не только роман героев, но и роман романа, хотя эта „метароманность“ приняла у Джойса иную форму, чем у Пруста. У Пруста (...) изображение сопровождается анализом самой возможности автора что-то излагать. У Джойса специальный словесный анализ такой возможности отсутствует: он не пишет о том, как он пишет роман, не рассуждает прямо о своей

¹⁴ Там же. С. 72, 73, 74.

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

авторской позиции. Он поступает иначе: вместо того чтобы давать отдельно форму и отдельно размышления о ней, он вводит рефлекссию внутри самой формы. Поэтому форма у Джойса становится не только сотворенной, но и рефлексивной над самой собой, вторично разыгранной, а значит, оказывается чем-то большим, чем просто форма...».¹⁶

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

¹⁶ Бройтман С. Н. Указ. соч. С. 305.

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

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

психологическая и историко-литературная, интегрирующая на определенном историческом этапе «многие аспекты литературного развития».

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

Повышенный интерес современного литературоведения к проблеме литературной рефлексии осуществляется в основном на материале вершин мировой литературы – признанных «метатекстов» русской и зарубежной литературы второй половины XX века, рубежа XX–XXI веков,²⁰ что вполне объяснимо: формы рефлексивности в современной литературе достигли апогея своего развития. Менее изученным, носящим точечный характер (в границах индивидуальных поэтик О. Мандельштама, В. Набокова, М. Булгакова, К. Вагино-

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

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

ва) остается формирование новой рефлексивности в начале XX века, отмеченного в русской литературе не только смелой художественных парадигм (реализм – модернизм – авангард), но и расколом на культуру метрополии и диаспоры. Параллельность кризисных эпох рубежа XIX–XX и XX–XXI веков обуславливает закономерность постановки проблемы саморефлексии и в русской прозе начала XX века. Исследователи неоднократно отмечали, что в эпохи социально-исторических сломов и потрясений в культуре и литературе как семиотических системах «включаются» и вырабатываются механизмы самосохранения, основанные на принципах переключения с референции как указания на реальность на автореференцию как указание на самих себя с одновременной актуализацией интенции к автономному существованию от внетекстовой реальности. Рефлексивность (и использующиеся в исследовательской литературе синонимы, восходящие к термину Р. Якобсона «литературность»,²¹ – «литературоцентричность», «металитературность») выражается как в «подключении» к уже существующим в культуре формам, моделям и типам, так и в переосмыслении, «переосвоении» уже известных приемов, сюжетов, литературных схем. Оба

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

процесса сопровождаются намеренным «обнажением приема» – демонстрацией независимости и самодостаточности художественной реальности, существующей по своим собственным законам.

Проблема саморефлексии в литературе XX века впервые была поставлена представителями московско-тартуской школы, исследующими поэзию символизма и акмеизма и структуру «текст в тексте».²² Панэстетический неомифологизм символистов и центонная поэтика акмеистов были осмыслены как формы самосознания литературы. Р. Д. Тименчик, например, писал, что ориентация языка акмеизма на ранее существующие тексты «вызвана установкой текста на самопознание, поисками мотивировки его права на существование (...), рефлексией над собственными генеративными и типологическими параметрами (...) Текст у акмеистов есть одновременно повествование о событиях и повествование о повествовании в сопоставлении с другими

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

текстами, т. е. сбалансированное соотношение собственно текстового, метатекстового и «цитатного» аспектов». ²³ Поиск новой литературности, основанный на разрыве с предшествующей традицией, был выявлен и в поэтическом авангарде (футуризме): продуцирование «самовитого слова вне быта и жизненных польз» (В. Хлебников) и поэтики «зауми» как «установки на спонтанность и непредсказуемость формы-действия». ²⁴ Параллельные процессы усиления литературности, сигнализирующие о нарастании литературной саморефлексии, происходили и в прозе начала века.

Появление в литературе Серебряного века «избыточно литературных» поэтик А. Белого, А. Ремизова, Ф. Сологуба, В. Брюсова, Е. Замятина, развивающих гоголевско-лесковскую линию русской прозы, совершенно справедливо объясняется возникновением модернистской системы творчества, однако этой причиной не исчерпывается, так как захватывает и другие эстетические феномены, в частности, реалистические. Показательным явлением для прозы начала XX века является феномен «неореализма», который, с подачи критики 1910-х годов и теории Е. Замятина начала 1920-х, квалифицировался как промежуточный между реализмом и модернизмом. Однако непрекращающиеся дискуссии по поводу эстетической природы неореализма свидетельствуют о

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

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

том, что на путях метода проблема вряд ли может быть решена; неореализм – это некое «надсистемное» образование, возникшее на основе общности поэтик эстетически разных художников – модернистов, реалистов и писателей «переходного» типа между реализмом и модернизмом (Л. Андреев, А. Ремизов, Е. Замятин, Б. Зайцев, М. Осоргин, С. Сергеев-Ценский, И. Шмелев и др.),²⁵ которые использовали литературоцентричные формы символизации, лейтмотивизации, мифологизации повествования и архетипизации сюжета, ритмизации прозы, прочно вошедшие в арсенал модернистского искусства, но используемые и художниками-реалистами, например, И. Буниным.²⁶

Другим знаменательным явлением прозы начала XX ве-

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

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

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

В. Жирмунский, разделивший в начале 1920-х годов прозу XIX–XX веков на «чисто-эстетическую», «поэтическую» (Гоголь, Лесков, Ремизов, Андрей Белый, Серапионовы братья) и «нейтральную», «коммуникативную» (Стендаль, Толстой) и отметивший особое отношение к слову в первой, высказал принципиальную для концепции нашей работы мысль о наличии другой (нестилистической, неязыковой) литературности в «коммуникативной» прозе: «...Самая нейтрализация воздействия словесного стиля есть также результат поэтического искусства и может рассматриваться в системе поэтических приемов, рассчитанных на художественное воздействие».²⁸

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

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

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

Литературная рефлексия, проявляющиеся на повествовательном уровне художественного целого, имеет разные формы бытования, что проявляется в многозначности стоящего за ней термина «метаповествование»: от отношений с традицией («метадискурс» Ж.-П. Лиотара) и контекстом, другими текстами (интертекст) – к осмыслению смены культурных кодов (стилизация, пастиш, коллаж, центон) и собственной творческой манеры (метатекст). Вслед за Д. М. Сегалом под саморефлексией литературы чаще всего понимают внутритекстовое «двойное моделирование»: метатекст как автокомментирование и различные варианты интертекста. В отличие от названных работ Д. П. Бака, исследующего саморефлексию персонажа и повествователя, а следовательно, и автора, и М. П. Абашевой, изучающей самосознание писателей, «культурные формы новой писательской идентичности XX–XXI веков», под «литературностью» мы понимаем «сверхлитературность», «избыточную» литературность не только текста (мета-текст как «текст о тексте» и различные виды интертекста – цитаты, аллюзии, реминисценции и проч.), но и возникающей за ним художественной реальности, разные уровни которой в поэтике произведения, в том числе в по-

вествовании и сюжете, намеренно обнаруживают свою моделирующую природу и, соответственно, литературоцентричность, «созданность» «сигнификативного бытия» (Г. Шпет) художественной реальности. Поэтика литературности отражает поиск автором своего кода, языка описания; создания этого языка из арсенала имеющихся в культуре средств: мифологических и литературных образов, «готовых» сюжетов и типов повествования.

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

Наиболее убедительным аргументом активизации рефлексивных процессов в русской прозе этого периода является феномен метапрозы, объединивший литературу метрополии и диаспоры, с одной стороны, и эстетическую и изобразительную, с другой (О. Мандельштам, К. Вагинов, Д.

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

Хармс, Е. Замятин, М. Булгаков, В. Набоков, М. Осоргин, Г. Газданов, Н. Берберова и др.). Работы Д. М. Сегала, развивающие идеи московско-тартуских структуралистов, дают импульс конкретным исследованиям метапрозы («текста о тексте», «романа о романе» и др.). Наибольшее внимание исследователей привлекли романы В. Набокова и М. Булгакова, что объясняется повышенным интересом к их творчеству в целом. Если говорить о метароманной структуре, то более изученной на сегодняшний день является авангардная линия метапрозы (Д. Хармс, К. Вагинов, С. Кржижановский),³⁰ что порой вызывает ошибочные представления о метатексте как порождении авангардной и постмодернистской поэтик. Изучение метатекста как наиболее репрезентативной формы саморефлексии литературы, в том числе и в литературе первой трети XX века, нуждается в расширении материала исследования. Метапроза Е. И. Замятина, М. А. Осоргина и Н. Н. Берберовой, объединяющая писателей метрополии («Мы»), старшего («Вольный каменщик») и младшего («Аккомпаниаторша») поколений эмиграции, принадлежащих к разным типам творчества (модернизму и реализму), не только «достраивает» типологию «романа о романе», но и открывает неповторимо-индивидуальные варианты саморефлексии русской литературы первой трети XX века, позволяющие обнаружить и общие тенденции функционирования

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

этого феномена в литературе названного периода.

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

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

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

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

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

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

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

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

Отдельные разделы о творчестве Е. И. Замятина ранее

классического метаромана.

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

публиковались в малотиражном издании.³⁴

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

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

Глава 1

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

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

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

турного самосознания.³⁶ Критика писателя как взгляд изнутри литературного развития ценна именно с точки зрения саморефлексии литературы.³⁷

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

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

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

лодых прозаиков – М. Булгакова, Б. Пастернака, Б. Пильняка, Л. Леонова, И. Бабеля).

Из выбранных нами, кроме Замятина, прозаиков только Н. Н. Берберова в американский (преподавательский) период творчества выработала некую эстетическую программу, которая, однако, принадлежит принципиально иной эпохе (второй половины XX века) и англо-американской традиции. Исследователи отмечают близость позиции Берберовой к представителям «новой критики», развивающей идеи формального метода³⁸ (статьи «Подстриженными глазами», 1951; «Владислав Ходасевич – русский поэт (1886–1939)», 1951; «Набоков и его «Лолита», 1959; «Великий век», 1961; «Сов. критика сегодня», 1966; книга «A. Blok et son temps»). Несмотря на огромный публицистический корпус произведений Б. К. Зайцева и, особенно, М. А. Осоргина, удельный вес критики в нем невелик. Риторические выступления Зайцева и Осоргина не оформились в оригинальную эстетическую концепцию, а оказались включенными в смысловое поле общеэмигрантской дискуссии о миссии и путях развития русской литературы за рубежом, о сохранении традиции, о Пушкине как символе русской культуры и т. п.³⁹

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

³⁹ Критика воспринималась обоими авторами как инструмент решения духовных и нравственных (а для Зайцева – и религиозных) проблем, неслучайно их воспринимали как «общественников» – в противоположность эстетической критике В. Вейдле, В. Ходасевича, Г. Адамовича. Показательным является тот факт,

Имеющая характер современной эстетики и завершённой теории риторическая рефлексия Замятина, находящаяся в диалоге с важнейшими философскими и эстетическими концепциями времени (общенаучными идеями энтропии / энергии, синтеза; идеями Опояз, диалогической философии, лингвистическими учениями о языке художественной литературы и литературном языке) выполнила ту же консолидирующую роль для литературы метрополии, что и критика В. Ходасевича и Г. Адамовича⁴⁰ – в зарубежье. Если ставить

что если Осоргин включен в антологию «Критика русского зарубежья» за внимание к молодым писателям эмиграции и молодой советской литературе, то имя Зайцева там отсутствует (Критика русского зарубежья: В 2 ч. М.: Олимп, 2002). Подробнее о жанрах публицистики М. А. Осоргина см.: *Марченко Т. В.* Творчество М. А. Осоргина: 1922–1942. Дис... канд. филол. наук. М., 1994; Б. К. Зайцева: *Степанова Т. М.* Художественные искания в мире публицистики Б. К. Зайцева. Дис... док. филол. наук. Краснодар, 2005.

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

своей задачей изучение эстетики и поэтики, риторической и художественной рефлексии писателя-прозаика в их целостном единстве, то творчество Е. И. Замятина представляет оформившуюся в осознанной саморефлексии эстетическую концепцию, оказавшую влияние не только на современную, но и последующую эстетическую мысль (идеи синтеза, энтропии / энергии в литературе XX века, диалогической природы искусства, теории «неореализма» и проч.).

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

«Мастерство» как определенное понимание писательства осмысливается в критической и теоретической рефлексии Е. И. Замятина не в меньшей степени, чем в художественном творчестве,⁴¹ что заставляет исследователей устанавливать связи его эстетики с теоретической рефлексией символизма в лице А. Белого.⁴² Название же сохранившихся конспектов лекций, прочитанных Замятиным в 1919–1921 годы начинающим писателям по поэтике прозы – «Техника художественной прозы»,⁴³ – отсылает к терминологии формалистов,⁴⁴ литературоведческие достижения которых были

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

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

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

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

для Замятина несомненными.⁴⁵ Остается недооцененной эстетико-теоретическая близость Замятина к акмеизму, о которой косвенно говорил сам писатель: *«Символизм явно для всех состарился уже в начале войны, и наилучшим доказательством этого служит то, что даже апостолы символизма – Сологуб, Белый, Брюсов – заговорили на ином языке, языке неореализма (...). Неореализм (и, в сущности, целиком укладывающийся в него акмеизм) – несомненно, является единственным жизнеспособным литературным течением»*⁴⁶; *«Серapiоновы братья на первое место выдвинули вопросы мастерства и протестовали против обязательного требования от писателей работ на злободневные темы. Эта позиция, а также элементы романтизма (построенные, однако, не на абстракциях, как у символистов, а как бы экстраполирующие реальность), сближает «Серapiоновых братьев» с петербургским течением акмеистов»*.⁴⁷ А. Генис в статье «Серapiоны: опыт модернизации русской прозы» устанавливает связь Замятина с акмеизмом также через посредство «Серapiоновых братьев»: «"Серapiоны",

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

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

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

преодолевая дуализм символизма, упраздняли границу, отделяющую запредельный, трансцендентный мир. «Невидимое» они считали продолжением видимого, ирреальное – законной и бесспорной частью реального. Возможно, не без влияния новых веяний в естественных науках, за развитием которых столь внимательно следил их наставник Замятин, они исповедовали «физикальность» духа. Искусство реально, как сама жизнь. Все это роднит «серапионов» с поэтикой акмеистов, к которым они относились с особым уважением. (...) Между Сциллой реализма и Харибдой символизма «серапионы» шли курсом, проложенным акмеизмом». ⁴⁸ Р. Грюбель в своей типологии автопредставлений художников к типу автора-мастера относит акмеистов и учеников Замятина «серапионов». ⁴⁹

Проблема диалога Замятина с акмеизмом поставлена в статье В. Десятова, где исследован аллюзивный «акмеистский» план романа «Мы», отмечено использование Замятиным терминов «гумилевского происхождения» («интегральный» образ, «путь наибольшего сопротивления»), проанализирован характер общения Замятина с Гумилевым и Ахматовой. ⁵⁰ Проблема эстетико-теоретической близости Замя-

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

⁴⁹ Грюбель Р. Автор как противогерой и противобраз // Автор и текст: Сб. статей / Под ред. В. М. Марковича, В. Шмида. СПб., 1996. С. 366.

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

тина к акмеизму остается неразработанной, тогда как именно схождение с акмеистской концепцией творчества, как и отталкивание от нее, способствует пониманию неповторимой и, одновременно, глубоко укорененной в современности эстетической доктрины Е. И. Замятина. Проследим эволюцию эстетических представлений писателя в их связи с художественным творчеством.

Первый этап критической деятельности Е. И. Замятина совпадает с началом художественного творчества и связан с сотрудничеством в «Ежемесячном журнале» В. С. Миролюбова. Небольшое количество и достаточно случайный характер рецензий на сборники и альманахи, как и собственные признания автора в письме к Миролюбову,⁵¹ подчеркивают вторичность критической деятельности по отношению к творчеству. Несмотря на то, что потребности осмысления собственного творчества еще не возникает и Замятин выступает в своих рецензиях скорее как образованный и требовательный читатель, уже здесь формируется единство этической и эстетической установки Замятина-критика: 1) литература не должна быть успокаивающим, уводящим от жиз-

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

ненных проблем развлекательным чтивом («Журнал для пищеварения»); 2) художник профессионально ответственен за качество выпускаемого продукта; и главное внимание Замятин уделяет не своеобразию сюжета («Человеку с даром мало-мальским – не нужен ему мудреный сюжет»⁵²), а языковому мастерству («Энергия», «Сирин»). Рецензия на альманах «Сирин» почти полностью посвящена критике языковых излишеств романа А. Белого «Петербург», которым Замятин противопоставляет гармонию ремизовских сказов: *«Жалко Андрея Белого, когда станешь роман его «Петербург» читать. Легко ли это – кренделем вывернуться, голову – промеж ног, и этак вот – триста страниц передышки себе не давать? Очень даже трудное ремесло, подумать – сердце кровью обливается»*⁵³; *«У Ремизова не суть только, но и внешность его сказов – русская, коренная»*.⁵⁴ Внимание к языку и повествовательной ткани произведения, высокая оценка языковых поисков Ремизова совершенно закономерны для Замятина-критика 1910-х годов, разрабатывавшего в своем художественном творчестве сложнейшие формы орнаментального сказового повествования («Уездное», «На куличках», «Алатырь», «Непутевый», «Чрево», «Старшина», «Кряжи» и др.).

Ранние критические опыты Замятина органично вписы-

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

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

⁵⁴ Там же. С. 21.

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

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

В 1918-1919-х годах Замятин сотрудничает в органе правых социалистов-революционеров «Дело народа» как публицист под псевдонимом Мих. Платонов. Проблематика статей Замятина этого периода («Елизавета Английская», «Пре-

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

⁵⁶ Замятин Е. И. Я боюсь. С. 282.

зентисты», «Скифы ли?», «О служебном искусстве», «Домашние и дикие», «О лакеях», «О равномерном распределении», «Они правы», «Бунт капиталистов», «Великий ассенизатор», «Последняя страница», «Беседы еретика», «Завтра» и др.) остро политическая. Замятин обвиняет победившую власть в предательстве собственных идеалов и, прежде всего, идеи свободы и сосредоточивается на осмыслении свободы печати, роли искусства и литературы в новом обществе. «Еретическая» позиция как единственно возможная этическая модель поведения художника в любом обществе (*«наш символ веры – ересь», «мир жив только еретиками»*) явилась и продолжением более ранних представлений Замятина о литературе как совести нации, и реакцией на массовое приспособленчество деятелей культуры к политике новой власти. Резкой критике Замятина подвергаются не только пролетарские писатели и футуристы, но и «Скифы», и даже А. А. Блок. Пафос послереволюционных статей Замятина связан с отстаиванием свободного слова, роль которого в эпохи подавления личности государством неизмеримо возрастает: *«И они правы: те, кто поил цикуттой Сократа; те, кто распинал Галилеянина; те, кто гнал в каторгу революционеров; те, кто теперь заткнул рот печати. Они правы: свободное слово сильнее тяжеловооруженных, сильнее легионов, сильнее жандармов, сильнее пулеметов»*.⁵⁷ Тема свободы личности (и свободы слова) стала личной замятинской темой еще

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

до революции. В Англии были написаны «Островитяне» и «Ловец человеков», а в России – «Сказки про Фиту», явившиеся «подготовительной работой» к роману «Мы», в котором свобода личности неразрывно связана с пониманием сути писательства.

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

Разговор о литературе дает возможность Замятину выразить свою точку зрения на противоречия мира и человеческого существования: мир полифоничен, Бог и сатана воплощают это отсутствие монизма («Рай»); человек и литература – это Фауст и Мефистофель, *«рай земной, сегодняшний – скучен»* так же, как и воплощенная мечта; новая утопия, ересь – вот цель настоящей литературы («Я боюсь», «О зеркалах»). В статье «Завтра» Замятин впервые использует гегелевскую диалектическую триаду: *«Сегодня – отрицает вчера, но является отрицанием отрицания – завтра: все тот же диалектический путь, грандиозной параболой уносящий мир в бесконечность. Тезис – вчера, антитезис – сего-*

дня, и синтез – завтра».⁵⁸ Проблематика романа «Мы», над которым Замятин работал параллельно, составляет единое смысловое поле со статьями 1919–1921 гг: авторские «еретические» формулы в романе переданы Мефи и I-330.

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

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

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

⁶⁰ Замятин Е. И. Я боюсь. С. 51.

(см. цитату на с. 1 из черновика статьи «Я боюсь»).

Помимо собственно художественного творчества и публицистики Замятин в послереволюционный период активно включается в культурные и издательские проекты литературного Петрограда, участвует в «Вавилонской башне» горьковских культурных предприятий. Понимание утопичности культурных замыслов и программ Горького⁶¹ и представителей новой власти не останавливало Замятина от участия в них. Достаточно обозначить широкий спектр разнообразной деятельности Замятина по строительству культуры и литературы в новом обществе от переводческой, издательской, организационной до преподавательской и педагогической, завершившейся созданием собственной школы в акмеистском духе – литературного объединения «Серапионовы братья»,⁶² чтобы понять, что культуртрегерская деятельность писателя являлась не вынужденной государственной службой, а отвечала его личным представлениям об устройстве культуры и необходимости ее непрерывного созидания. Не случайно

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

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

из широкого круга бывших литераторов, работавших на благо советской культуры в начале 1920-х годов, в своей культурной деятельности Замятин оказывается наиболее близок Н. Гумилеву, который, параллельно с Замятиным, занимающимся с начинающими писателями техникой художественной прозы, вел студию техники стиха в литературной студии «Дома искусств» и возрождал третий «Цех поэтов».

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

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

Обучая начинающих писателей основам сюжетостроения, способам создания образов-персонажей, архитектонике, звукописи, инструментровке, Замятин, вопреки собственным декларациям о важности возрождения «сюжетной» занимательной прозы в русской литературе,⁶⁴ главное вни-

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

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

мание уделяет «диалогическому языку» нового искусства. В лекциях Замятин высказался почти по всем животрепещущим проблемам современной ему филологии: проблемам «поэтического» (языка прозы и поэзии), «народного», «разговорного», книжного, «внутреннего» («мысленного») языков, что свидетельствует об особой филологической активности Замятина, направленной в первую очередь на эстетические концепции формалистов, Московского лингвистического кружка, круга М. М. Бахтина, школы Фосслера. Анализ концепции «диалогического языка» дает основание утверждать, что под языком Замятин понимает не только стиль писателя, но и тип повествования в прозе: автор конституирует коммуникативную природу повествования. Сходство представлений Замятина о роли повествования в прозе с более поздними положениями статьи «Лесков и современная проза» (1925) Б. Эйхенбаума несомненно.⁶⁵

Начиная разговор о поэтике с разграничения поэзии и прозы, точнее их сходства, возникающего на основании поэтического языка (лекция «О языке»), Замятин, как орнамен-

М.: Русские словари, 2000. С. 385).

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

талист и стилизатор, отстаивает право прозы на один и тот же язык с поэзией и сближается в этом с А. Белым, представителями МЛК, например, Г. О. Винокуром, говоря о поэтическом языке как функции литературного языка, в противоположность идеям раннего формализма:

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

А. Белый: «...Между поэзией и прозой художественной нет границы; признаки поэтической и прозаической речи одни: тут и там цветы образов; тут и там(...) фигуры и тропы; размеренность характеризует хорошую прозу; и эта размеренность приближается у лучших прозаиков к определенному размеру, называемому метром (...) Нет прозы в «прозе» художников слова». ⁶⁷

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

Границу между прозой и поэзией, по Замятину, «прочерчивает» организация прозаического повествования: *«Расказчиком, настоящим расказчиком о себе является, стро-*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Замятинское «перевоплотиться целиком» имеет истоком широко распространенную в начале XX века философскую интуицию «вчувствования», введенную И. Г. Гердером и наличествующую в совершенно разных философских системах – А. Шопенгауэра, Т. Липпса, Г. Когена, А. Бергсона, фоссле-рианцев. Понятие *Einfuhlung* «означает своеобразный экстаз субъекта – его выход из себя ради погружения в объект», т. к. чужую жизнь можно постигнуть только путем вчувствования.⁷⁴ Одухотворяя объект «вчувствования»,

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

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

субъект испытывает к нему «симпатию». Замятин эту эстетическую (или «интеллектуальную» – у Бергсона) симпатию называет «влюбленностью автора в созданный им образ»: «... Для художника творить какой-нибудь образ – значит быть влюбленным в него. Гоголь непременно был влюблен – и не только в героического Тараса Бульбу, но и в Чичикова, в Хлестакова, в лакея Петрушку. Достоевский был влюблен в Карамазовых – во всех, и в отца, и во всех братьев (...). Я помню отлично: когда я писал «Уездное» – я был влюблен в Барыбу, в Чеботариху – как они ни уродливы, ни безобразны».⁷⁵

Творчество, по Замятину, как и влюбленность, – «радостный и мучительный процесс». «Еще ближе, – продолжает писатель, – (...) другая аналогия: с материнством. Недаром же у Гейне (...) есть такой афоризм: "Всякая книга должна иметь свой естественный рост, как дитя. Честная женщина не рождает своего ребенка до истечения 9 месяцев. Эта аналогия самая естественная: потому что ведь и писатель, как женщина-мать, создает живых людей, которые страдают и радуются, насмехаются и смешат. И так, как мать своего ребенка, писатель своих людей создает из себя, питает их собою – какой-то нематериальной субстанцией, заключенной в его существе».⁷⁶ В другой лекции – «О сюжете и фабуле», говоря начинающим писателям об «искусстве зачеркивания», Замятин вновь сравнивает произведе-

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

⁷⁶ Там же. С. 137.

ние с живым организмом: *«Все что можно выбросить, надо безжалостно выбросить: пусть останется только одно яркое, одно ослепительное, одно необходимое. Ничего лишнего: только тогда вы можете сказать, что ваше произведение создано и живет. В живом нет ничего лишнего: все выполняет какую-нибудь необходимую жизненную функцию...»*.⁷⁷ Отметим, что манифестируемое Замятиным представление о творчестве как рождении органического целого, сближающее его с акмеистами, найдет свое художественное воплощение во многих произведениях, в том числе в романе «Мы».

Итак, в авторской схеме повествовательных инстанций «актер» снимает противопоставленность субъекта и объекта и выполняет функцию и повествователя, и персонажа.⁷⁸ По Замятину, повествователь, рассказчик – это представитель определенной социальной среды и исторического времени: *«Писатель должен перевоплощаться целиком в изображаемых им людей, в изображаемую среду»*; *«вытекающее из всего сказанного требование относительно языка в художественной прозе: язык – должен быть языком изображаемой среды и эпохи. Автора совершенно не должно быть видно*

⁷⁷ Там же. С. 140.

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

(...). Я распространяю этот тезис – на все произведение целиком: языком изображаемой среды должны быть воспроизведены и все авторские ремарки, все описания обстановки, действующих лиц, все пейзажи». ⁷⁹ Т. е. языковой мир произведения равен сознанию и, следовательно, позиции повествующего субъекта.

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

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

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

⁸¹ Там же. С. 81.

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

ведением языка народа. Потому, совсем в духе Л. Шпитцера (на знакомство с работами которого может указывать использование Замятиным имени А. Барбюса в качестве примера разговорного языка в произведениях современной зарубежной литературы,⁸³ являвшегося объектом исследования и для Лео Шпитцера), Замятин и выстраивает свою синонимическую триаду «народный» – «разговорный» – «диалогический» язык.⁸⁴ Обучая молодых писателей этому новому языку современной литературы (лексическим, синтаксическим, словообразовательным и стилистическим приемам), Замятин указывает на источники, к которым следует прибегать художнику, преобразующему традиционный язык прозы: 1) фольклор; 2) памятники традиционной культуры (старославянские, церковнославянские и древнерусские);

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

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

3) провинциализмы, устаревшие слова; 4) авторские неологизмы. Главное внимание уделяется диалогу разговорного и литературного языков, который, по Замятину, является не только требованием времени («Я считаю это явление – сближение литературного и разговорного языков очень жизненным; оно идет в ногу с общей исторической тенденцией к демократизации всей жизни»⁸⁵), но и одним из постоянных путей обновления литературного языка. История литературы – это смена языков, обогащение традиционного литературного языка языком «не ораторским, не литературным, не корсетным», а «живым», «динамичным» разговорным, что подтверждает, по Замятину, давний спор шишковистов и карамзинистов. Продолжая символистскую дискуссию «архаистов» (Вяч. Иванов) и «новаторов» (А. Белый),⁸⁶ парадоксалист Замятин занимает промежуточную позицию: он ратует не только за оживление литературного языка разговорным, но и за сохранение архаических пластов языка. Ближайшим опосредующим звеном между символизмом и современной литературой стали для Замятина эстетические искания А. Ремизова, продолжателя лесковских традиций в русской литературе.⁸⁷ Замятин разделяет взгляды Ремизо-

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

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

⁸⁷ Влияние Ремизова на собственное творчество не сразу было осознанно За-

ва (и Н. С. Гумилева) на работу писателя как на ремесло (научить можно писательскому ремеслу, искусству научить нельзя), он вслед за Ремизовым (как и футуристы) использует термины изобразительного искусства в анализе литературного произведения: одна из лекций названа «Фактура, рисунок»; он часто сравнивает поэтику прозы с техникой импрессионистов. Наконец, в «цеховой», акмеистской работе Замятина с молодыми писателями можно усмотреть продолжение усилий Ремизова по организации «школы». М. Пришвин, другой ученик Ремизова, позднее вспоминал, что у учителя была «настоящая студия, как у художников», и что он хотел быть «таким художником слова, у которого слово было единственным свидетельством его дела...».⁸⁸ Критик и переводчик А. Я. Левинсон, работавший с Замятиным в

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

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

редколлегии издательства «Всемирная литература», позднее в Париже так вспоминал о работе «мастера» с «Серапионовыми братьями»: «Артель свою он (Е. И. Замятин. – М. Х.) дрессировал у меня на глазах. Воспитывал в «цеховых» свой вкус (...). Молодую стихию он подчинял дисциплине. Умел указать ученику прием, точно рассчитанный и скупой, сберегающий энергию и бьющий в цель. Так Замятин применял к литературным опытам юных дикарей, не читавших Тургенева, но разбирающих Бориса Пастернака, «как по-писанному», – трудовую систему Тейлора». ⁸⁹

Понятие «диалогического языка» в эстетике Замятина многозначно и многомерно. Во-первых, речь идет о диалоге разных культурных языков в авторском языке для продуцирования новых смыслов, оформляющемся в бинарные оппозиции: устный / письменный; народный / официальный; фольклорный / книжный; традиционный / современный; диалогический / монологический; свой / чужой. Восхо-

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

дящая к «биполярной» языковой картине А. Ремизова, концепция «диалогического языка» Е. Замятина вплотную приближается к открытию чужого слова М. Бахтина: «одна культура есть там, где есть как минимум «две» культуры (и сама эта культура – «амбивалентна», т. е. отстранена от себя самой, способна себя видеть, слышать, преобразовать – со стороны)». ⁹⁰

Во-вторых, диалогическая позиция в отношении языка искусства приводит Замятина к обоснованию сотворчества автора и реципиента: *«Творчество, воплощение, восприятие – три момента. Все три в театре разделены. В художественном слове – соединены: автор он же актер, зритель – наполовину автор»*. ⁹¹ С. Ю. Воробьева, рассматривающая фазы формирования принципов «эстетики диалогического» Замятина на уровне «автор – читатель», подчеркивает, что писатель приходит к «фактическому утверждению креатив-

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

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

ного равенства автора и реципиента».⁹² Новейшие исследования по акмеизму показывают, что проблема читательского восприятия как конструктивного принципа художественного текста была поставлена именно акмеистами.⁹³ В статьях О. Мандельштама «О собеседнике» (1913), Н. Гумилева «Читатель» и «Анатомия стиха» (1921–1922) и художественных произведениях акмеистов была провозглашена установка на воспринимающего, «провиденциального собеседника» (О. Мандельштам), который, как авторский двойник, «переживает творческий миг во всей его сложности и остроте» (Н. Гумилев). Как акмеисты видели в читателе дешифровщика своих центонных текстов, так и Замятин оставляет за читателем статус «нового контекста», в который помещается авторский текст: «диалог автора с адресатом осознается как возможность постоянного актуализирования своего присутствия в мире и «разрастания» культуры за счет рождения новых смыслов».⁹⁴

В русле сотворчества автора и читателя Замятин выстра-

⁹² Воробьева С. Ю. Указ. соч. С. 7.

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

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

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

В противовес формалистским идеям о произведении искусства как автономном объекте, Замятин отстаивает представление о дискурсивной природе творчества: произведении как процессе, создающемся в акте отправления (автором) и получения (воображаемым читателем). По Замятину, работа автора должна быть направлена на организацию воспринимающего сознания. Повышенное внимание к активизации сознания адресата вписывает эстетику Замятина

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

в пространство диалогических идей времени, усвоенных и переработанных позднее представителями рецептивной эстетики. Что касается современных Замятину эстетических концепций, то своим «мысленным языком» писатель включается в актуальный лингво-философский разговор о знаковой природе мышления, о соотношении знака и смысла, внешней и внутренней речи. Его представление о неразрывности мышления и слова, «выражаемого» и «выражающего», близко идеям Г. Шпета, М. Бахтина, источниками которых, в свою очередь, называется переведенный на русский язык в 1920 г. труд Б. Кроче «Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика».⁹⁶ Позже Л. Выготский, занимавшийся происхождением внутренней речи, отметит, что при переводе внутренней речи во внешнюю происходит «переструктурирование», сложная динамическая трансформация с одного языка на другой. Замятин в своих лекциях, по сути, иллюстрирует это переструктурирование, увязывая принципы изображения «мысленного», т. е. внутреннего языка героев, с импрессионистическими приемами – «*приемом пропущенных ассоциаций*», «*приемом реминисценций*», «*намеков*», «*ложных отрицаний и утверждений*» и др. В. Н. Волошинов назовет это «импрессионистической модификацией косвенной речи»: «В русском языке может быть указана еще и третья, довольно существенная модификация косвенной

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

конструкции, применяемая главным образом для передачи внутренней речи, мыслей и переживаний героя. Эта модификация очень свободно трактует чужую речь, сокращая ее, часто намечая лишь ее темы и доминанты, и потому она может быть названа импрессионистической. Авторская интонация легко и свободно переплескивается в ее зыбкую структуру». ⁹⁷

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

«Показ» для Замятина – не просто фабульное действие, интрига, а действие автора в роли, в гриме, маске (автор – актер). Показывает рассказчик, поэтому образцом повество-

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

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

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

вательного показа для Замятина в начале 1920-х годов является сказ.¹⁰⁰ Логика авторской мысли в лекциях сосредоточена в первую очередь на «событии рассказывания» («языке», «диалогическом языке», «инструментовке», «расстановке слов», «фактуре, рисунке», «стиле» – названия лекций), а не на «событии, о котором рассказывается» («сюжет, фабула»). Несмотря на то, что Замятин призывает молодых литераторов обращать больше внимания на («бедную» в русской литературе) фабулу, и предлагает ряд приемов по оживлению последней, основное внимание уделяется событию коммуникации: «кто» говорит, «как» и «кому». В то время как работа над фабулой мотивируется потребностями времени и изменившегося кругозора читателя,¹⁰¹ к «показу», «языку прозы», «диалогическому языку» автор настойчиво возвращается вновь и вновь, обособляя момент «опосредо-

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

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

вания» истории в акте коммуникации между автором и читателем.

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

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

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

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

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

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

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

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

Таким образом, «диалогический язык» – это и диалог языков разных искусств в языке прозы, источником которого является чрезвычайно популярная в начале века идея взаимопроникновения искусств.¹⁰⁸ В статье «Новая русская проза» Замятин пишет: *«Вс. Иванов – живописец бесспорный, но искусство слова – это живопись + архитектура + музыка. Музыку слова он слышит еще мало, и архитектурные формы сюжета ему еще не видны; оттого со сложной, полифонической конструкцией романа («Голубые пески») он не справился»*.¹⁰⁹ В результате филологической работы Замятин приходит к идее синтеза, которая явилась попыткой рационалистического преодоления антиномичности мира и творческого сознания («О синтетизме» и другие статьи). Синтетизм Замятина, оформленный гегелевской триадой, обнаруживает свою несомненную генетическую связь с синтетизмом символистским¹¹⁰ (который, в свою очередь, усво-

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

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

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

ил синтетические поиски немецких романтиков¹¹¹). Однако замятинский синтез лишен символистской религиозно-мистериальной семантики.¹¹² Он мыслится писателем культурно-исторически: как неизбежный результат диалектического развития жизни (гегелевская «оболочка» идеи синтеза) и диалогической природы культуры и ее языка. В лекциях и статьях Замятина акмеистская «настойчивая идея рукотворного созидания» (выражение Е. В. Ермиловой) является определяющей.¹¹³ Все варианты синтеза, предлагаемые

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

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

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

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

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

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

Идея синтеза диалогична по своей природе и неразрывно связана с отношением к художественному творчеству как мастерству; декларированная символистами, она не случайно получает свое развитие и воплощение в творчестве акмеистов.¹¹⁶ Не только «цеховое мастерство», филологический сциентизм, но и понимание языка искусства как диалогиче-

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

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

ского языка, вытекающее из мифопоэтической художественной практики,¹¹⁷ роднит эстетику Замятина с теоретическими поисками акмеистов.¹¹⁸ Художественный язык как часть культуры несет в своей памяти прежний художественный опыт: *«Искусство развивается, подчиняясь диалектическому методу. Искусство работает пирамидально: в основе новых достижений – положено использование всего, накопленного там, внизу, в основании пирамиды. Революций здесь не бывает, большие, чем где-нибудь – здесь эволюция. И нам надо знать то, что в области техники художественного слова сделано до нас. Это не значит, что вы должны идти по старым путям: вы должны вносить свое. Художественное произведение только тогда и ценно, когда оно оригинально и по содержанию, и по форме. Но для того, чтобы прыгнуть вверх, надо оттолкнуться от земли, надо, чтобы была земля»*, – пишет Замятин совершенно в духе акмеистских манифестов Н. Гумилева и О. Мандельштама в лекции «Психология творчества».¹¹⁹ Когда Л. Геллер характеризует за-

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

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

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

мятинский синтетизм, он, по сути, видит своеобразие художественной системы писателя в главной черте позднеакмеистской поэтики – центонности, вырастающей из идеи художественного синтеза: «Уникальность замятинского почерка кроется в синтезе, в синтетизме. Так же, как разные предметы смещаются и совмещаются у него в зрительном синтезе, так смещаются и совмещаются фрагменты из разных книг, разных поэтик, разных философских учений. Замятин обладает необыкновенным чутьем – он улавливает и вылавливает отовсюду то, что носит в себе печать современности. Его синтетизм можно рассматривать и в этой перспективе: как индивидуальную процедуру переплавки разных и разнородных элементов модернизма в одно целое. Творчество Замятина, взятое в целом, в разных аспектах и жанрах, становится чрезвычайно последовательным, схематично-строгим воплощением модернистской „парадигмы“.¹²⁰ Важно и то, что филологическая деятельность Замятина начала 1920-х годов осуществлялась в атмосфере активного профессионального сотрудничества с Н. С. Гумилевым и дружбы с А. А. Ахматовой, возрождения третьего «Цеха поэтов», ставшего толчком к дальнейшей разработке теории акмеизма. Именно в статьях О. Мандельштама и Н. Гумилева начала 1920-х годов происходит осмысление акмеистской философии культуры, теории слова и взаимоотношений автора и читателя

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

как культурно-исторического диалога. Дополнительным аргументом близости эстетико-теоретических представлений Замятина к акмеизму является теория неореализма, вырастающая из идеи синтеза.

1.3. Теория неореализма Замятина

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

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

тина идеи «мира как органического целого» (название работы Н. О. Лосского 1915 года).¹²² Приписывая развитию литературы форму диалектической спирали, Замятин симптоматично называет ее «органической кривой».¹²³

Главным в размышлениях писателя о неореализме является утверждение онтологической ценности бытия, когда мир реальный, быт эстетически равноценен бытию и не нуждается в оправдании. Открыть бытие в быте, философию – в жизни, трансцендентное как имманентно присущее земному – вот задачи истинного искусства: *«Неореалисты вернулись к изображению жизни, плоти, быта. Но, пользуясь материалом таким же, как реалисты, т. е. бытом, писатели-неореалисты применяют этот материал главным образом для изображения той же стороны жизни, как и символисты»*¹²⁴; *«...Реалисты изображали кажущуюся, видимую простым глазом реальность; неореалисты чаще всего изображают иную, подлинную реальность, скрытую за*

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

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

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

поверхностью жизни так, как подлинное строение человеческой кожи скрыто от невооруженного глаза». ¹²⁵ Realiora у Замятина содержится в realia, они онтологически тождественны, ¹²⁶ что подтверждает фантастичность современной реальности в изображении Ю. Анненкова: *«Каждую деталь – можно ощупать; все имеет меру, вес, запах; из всего – сок, как из спелой вишни. И все же из камней, сапог, папирос и колбас – фантазм, сон (...) Фантастический его*

¹²⁵ Там же. С. 133.

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

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

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

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