

М.А. Хатямова

Томский государственный педагогический университет

**Модернистская поэтика орнаментального сказа
в ранней прозе Е.И. Замятина**

Традиционно активизация сказового повествования в те или иные эпохи объясняется развитием национального самосознания, формированием нового типа авторства в литературе в периоды социальной нестабильности в обществе, когда автор отказывается от позиции «всеведения» и делегирует свои функции герою. Возвращение русской прозы к сказу в начале XX века связывается с демократизацией жизни, с осознанным стремлением писателей предоставить носителям массового сознания «возможности заговорить непосредственно от своего имени» [Мушченко, Скобелев, Кройчик, 1978, с. 9]. Но сказ в творчестве модернистов, создававших неклассическую прозу, явился и мощным средством обновления языка: «литературно-художественное повествование обогатилось новыми ритмами и интонациями; новая литературная школа “встряхнула” <...> синтаксис художественной прозы, придала ему невиданную ранее динамичность, актуализировала находившиеся в пренебрежении речевые структуры» [Левин, 1995, с. 293]. Разные эстетические устремления породили и разные типы сказа: «орнаментальный» (Б. Эйхенбаум), «авторский», пик которого пришелся на 1910-е годы, и традиционный, «характерный» сказ демократического рассказчика, бурное развитие которого наблюдалось в послереволюционный период.

Впервые систематическое осмысление сказа как способа повествования и разграничение двух типов сказа было предпринято формалистами в начале 1920-х годов, которые, как пишет О.А. Ханзен-Лева, оказались «единодушны в признании роли посредников за Ремизовым и Замятиным (и Белым) при трансформации фольклорного сказа Лескова и сказа «натуральной школы» (прежде всего Гоголя) в «орнаментальный сказ» «Серапионовых братьев» и «революционного романтизма» начала 20-х годов» [Ханзен-Лева, 2001, с. 511]. В программной статье Б. Эйхенбаума «Лесков и современная проза» (1925) будет сформулировано понятие «орнаментального», «стилизованного» сказа: «От Ремизова через Замятина сказовые формы переходят к молодому поколению беллетристов, иногда переплетаясь с декламационной и «поэтической орнаментикой», как у Пильняка или у Вс. Иванова. Такой орнаментальный сказ, имеющий уже очень мало общего с устным рассказыванием, становится на некоторое время очень распространенной повествовательной формой. В нем сохраняются следы фольклорной основы и сказовой интонации, но рассказчика как такового, собственно, нет. Получается своего рода стилизация сказа» [Эйхенбаум, 1927, с. 222]. Эйхенбаум назовет «проблему повествовательной формы» «основной проблемой современной русской прозы», в которой «фабульное построение отошло на второй план»¹ [Там же, с. 223-224]:

¹ О том же пишет анализирующий творчество А. Белого В. Шкловский: «Современная русская проза в очень большей части своей орнаментальна, образ в ней преобладает над сюжетом. Некоторые орнаменталисты, как Замятин и Пильняк, зависят от А. Белого непосредственно, некоторые, как Всев. Иванов, не зависят, некоторые зависят от Пильняка и Замятина. Но создала их не зависимость, не влияние, а общее ощущение, что старая фор-

«...Появление в повествовательной прозе сказовых форм имеет не только классификационное, но и принципиальное значение. Оно знаменует собой, с одной стороны, перенос центра тяжести *от фабулы на слово* [курсив автора – М.Х.] (тем самым от «героя» на рассказывание того или другого события, случая и т.д.), а с другой – освобождение от традиций, связанных с письменной-печатной культурой, и возвращение к устному, живому языку, вне связи с которым повествовательная проза может существовать и развиваться только временно и условно» [Там же, с. 214-215]. «Тяга к сказовым формам», «установка на слово, на интонацию, на голос», поясняет Б. Эйхенбаум, – это естественное возвращение литературы к традициям русской словесности, «повествования к рассказыванию» [Там же, с. 225]. Попытки «победить Запад», возродить «разные формы авантюрного и детективного романов» критик называет искусственными, лежащими вне основной линии современной русской прозы. Анализ сказово-орнаментального повествования приводит представителей формальной школы к разграничению «языковой» и «сюжетной» орнаментальности, а М.М. Бахтина – к выделению в повествовании «события реальности» и «события рассказывания». В работе «Проблема сказа в стилистике» (1925) В.В. Виноградов сформулировал близкие Е. Замятину представления о театрализованности художественной прозы: «За художником всегда признавалось широкое право перевоплощения. В литературном маскараде писатель может свободно, на протяжении одного художественного произведения, менять стилистические маски <...> Консерватизм письменной литературной речи парализуется вливом живых диалектических элементов и их индивидуальных, искусственных имитаций через посредство сказа как передаточной инстанции между художественной стихией устного творчества и устойчивой традицией литературно-стилистического канона» [Виноградов, 1980, с. 53].

В нарратологии закрепится идущее от Б. Эйхенбаума и В. Виноградова представление о двух типах сказа: Сказ I – «орнаментальный», «стилизованный» сказ, восходящий к авторскому сознанию, и Сказ II – «характерный» сказ субъекта речи, дистанцированного от автора. «Орнаментальный сказ – это гибридное явление, основывающееся на парадоксальном совмещении исключаящих друг друга принципов характерности и поэтичности. От собственно сказа сохраняется устное начало, следы разговорности и жесты личного рассказчика, но все эти характерологические черты отсылают не к единому образу нарратора, а к целой гамме разнородных голосов, не совмещающихся в единство личности и психологии» [Шмид, 2003, с. 193].

В отечественном литературоведении получило развитие бахтинское представление о сказовом слове как «чужом» авторскому. В. Левин, например, пишет: «...Для Розанова, Ремизова, Белого принципиально не характерна ориентация на чужое, неавторское слово. Здесь нет рассказчика, носителя чужого автору языка – ни композиционно, ни стилистически; как бы ни был язык насыщен здесь приметами устной речи, он остается авторским. Поэтому повествование названных авторов, вопреки сложившейся в научной литературе традиции, надо вывести за пределы сказа...» [Левин, 1995, с. 295]. Отсутствие целостного «чужого» сознания рассказчика в ранней прозе Замятина становится основанием для выведения такого повествования за границы собственно сказа и определения его (повествования) как «сказового» или «сказоподобного» [Кожевникова, 1994, с. 70-71; Мущенко, Скобелев, Кройчик, 1978, с. 147; Левин, 1995, с. 295]. «Непоследовательная» повествовательная структура повестей «Уездное» (1912), «На куличках» (1913), «Алатырь» (1914) смущала исследователей, неоднократно отмечавших смену повествовательных фокусов в кругозоре нарратора от представителя «уездного» сознания до противопоставленного ему автора-повествователя. Переключение повествовательных «регистров», выражающееся в чередовании

ма не пружинит» [Шкловский, 1929, с. 216].

сказового слова, несобственно-авторской речи и несобственно-прямой речи персонажей, чаще всего объяснялось формальными стилизаторскими устремлениями писателя, не связанными с концепцией произведения [Семенов, 2001, с. 1030].

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

Если обратиться к теории «диалогического языка», сформулированной Замятиным в лекциях по технике художественной прозы и статьях начала 1920-х годов, то можно обнаружить связь замятинских представлений о сказе с концепциями М.М. Бахтина и В.В. Виноградова. Сказовое слово диалогично, поэтому сказ для Замятина становится наиболее продуктивной формой нового искусства. Во-первых, сказ предполагает встречу устной и письменной речи, народной и официальной культур, двух типов национального сознания, выраженных в соответствующих языковых формах. Во-вторых, при помощи сказа создается новый тип произведения, где печатное слово синкретично вбирает слуховой («рассказ») и зрительный («показ») образы. Театральность сказа позволяет соединить достоинства прозы и драмы, выстроить диалог автора с читателем: «Творчество, воплощение, восприятие – три момента. Все три в театре разделены. В художественном слове – соединены: автор он же актер, зритель – наполовину автор» [Замятин, 1988, кн. 6, с. 90]. Сказ осознается Замятиным инструментом диалогического искусства, дающим автору возможность разыграть «чужое слово»: «Рассказчиком, настоящим рассказчиком о себе является, строго говоря, только лирик. Эпик же, т.е. настоящий автор художественной прозы – всегда является актером, и всякое произведение эпическое – есть игра, театр» [там же, с. 79-80]. Осознание диалогической природы творчества, установка на воспринимающее сознание актуализируют проблему маски: автор – актер, надевающий маску¹.

Литературная маска – «способ сокрытия писателем собственного лица с целью создания у читателя иного (отличного от реального) образа автора» [Осовский, 2001, с. 511]. Н.В. Беляева выделяет ряд дифференциальных признаков маски: «1) ее диалогическую природу – маска отделяет «лицо» автора в произведении и вне его; 2) «диалог» маски ориентирован прежде всего на читателя, 3) при этом читатель вовлекается в рамки текста как участник диалога; 4) маска является сознательным конструктором своего субъекта; 5) в «программу» конструирования входит иронический / острабяющий / игровой модус» [Беляева, 2004, с. 38]. Очевидно, что в начале 1920-х годов представления Замятина о сказе,

¹ Модернистская трактовка авторской маски обнаруживается в книге «Лики творчества» М. Волошина, с которым Замятин близко общался: «...Маска составляет необходимое свойство лица. Маска – это как бы духовная одежда лица. Лицо не может встать из глубины духа, пока оно не обладает средствами самозащиты, но оно по желанию не может себя закрыть в минуту сокровенного волнения, не проявить себя в минуту глубокого личного переживания, наружно быть как все. Только то лицо – действительно лицо, которое может одним внутренним движением воли себя закрыть или себя выявить. Способности говорить правду лицом и скрывать ее развиваются одновременно» [Волошин, 1989, с. 403].

вытекающие из собственного «сказового» этапа творчества 1910-х, утверждают модернистскую концепцию «орнаментального» или «стилизованного» сказа как способа выражения авторского сознания. «Сказовая концепция» Замятина развивала символистские представления об образе автора как «имперсонализированной множественности», тяготеющей к «масочности», а прямыми предшественниками Замятина можно назвать А. Белого и А. Ремизова¹.

Почти все исследователи сказа называют его «типом повествования», вопрос в том, как понимается повествование. В традиционной теории повествования (К. Фридеманн, Ф. Штанцель, Н. Тamarченко, Н. Кожевникова, авторы монографии «Поэтика сказа») – это «опосредствованность» (Ф. Штанцель) или «опосредованность» (Н. Тamarченко) повествуемой действительности восприятием субъекта, т.е. признак структуры коммуникации. В работах структуралистов и нарратологов – «определенная структура излагаемого материала» (В. Шмид), «история», обладающая темпоральностью и подразумевающая события, или «сюжетное повествование» (Ю.М. Лотман)².

Обратимся к предшествующей «практике» Замятина и проследим варианты сказового слова в повестях и сказках 1910-х годов. Е.И. Замятин входит в русскую литературу со сказовой повестью «Уездное» (1912) и за четыре года создает ряд повестей («На куличках», 1913; «Алатырь», 1914; «Север», 1916), рассказов («Непутевый», 1913; «Африка», 1915; «Кряжи», 1915; «Письменно», «Правда истинная», «Старшина», 1916) и сказок («Бог», «Дьячек», «Петр Петрович», «Ангел Дормидон», «Электричество», «Херувимы», «Дрянь-мальчишка», «Картинки», 1914-1917 гг), прочно закрепивших за ним репутацию писателя ремизовского круга. При анализе сюжета повести «Уездное» исследователи неоднократно отмечали переворачивание традиционных тем, образов, мотивов (блудного сына, богатирства, окаменения, грехопадения, пути, града-Китежа, нарушения христианских заповедей), жанров (жития, былины, сказки, легенды) [Полякова, 2000, с. 57-65; Давыдова, 1997, с. 20-35; Попова, 2003, с. 22-42; Комлик, 2003, с. 9-67; Резун, 1993, гл. 1, 2]. Однако автор не только создает неомифологический подтекст бытового сюжета, но и строит сюжет по законам мифа³.

Индетерминистские принципы создания образов-персонажей Замятина отмечены И. Шайтановым: «Действию, поступку предшествует пространственное обозначение характера. Первое впечатление не обманывает – зрительное или слуховое (звук имени) оно получает в дальнейшем подтверждение и развитие» [Шайтанов, 1988, с. 38-39]. У Замятина имя не только внешняя характеристика героя, но и знак его внутренней сущности, связано с народно-фольклорной традицией: в народном сознании имя отождествляется с душой его носителя, становится источником силы и процветания. По мере продвижения к желанной цели Барыба меняет имя – из Анфимки превращается в «победителя» Анфима Егорыча. В создании имени героя писатель следует как традиции «говорящих» имен литературы XVIII века, унаследованной и классикой XIX века («твердокаменный» и «четырёхугольный» Барыба, подмигивающий Моргунов, медведеподобный Яков Ломайлов и т.д.), так и открытиям символистской прозы начала XX века: суть личности закодирована в имени. Исследователь символистского романа отмечал, что «проза XX века стала вуалировать не только прямые значения имен персона-

¹ О смене масок в литературе символизма см.: [Паперный, 2002, с. 152-168].

² Единство сюжетной и субъектной структур в сказе невозможно игнорировать, что привело авторов «Поэтики сказа» к созданию жанровой дефиниции «сказовая новелла», в которой «монолог одного из персонажей становится тенденцией повествовательного стиля, а затем и единственной организующей силой сюжетно-композиционной структуры» [Мущенко, Скобелев, Кройчик, 1978, с. 166].

³ Слова «миф», «мифологический», употребленные здесь в значении «способ и структура мышления», далее используются и в значении «неосознанного существования, принятие на веру идей, представлений».

жей, но и оттенки их значений (коннотации). Очень часто все семантическое поле такого имени участвует в создании образа действующего лица и определяет его индивидуальную структуру. В этих случаях этимологические истоки значений имени могут выступать как определяющие» [Ильев, 1991, с. 149; Долгополов, 1976, с. 348-354].

Сюжет «Уездного» родственен мифологическому и фольклорному построениям, когда «значимость, выраженная в имени персонажа и, следовательно, в его метафорической сущности¹, разворачивается в действие, составляющее мотив; герой делает только то, что семантически сам означает», т.к. «мотивы не только связаны с персонажем, но и являются его действенной формой» [Фрейденберг, 1936, с. 249]. Показательно, что и в лекциях Замятин советует начинающим писателям работу над сюжетом начинать не с фабульной схемы или расстановки характеров, а с «оживления» главных действующих лиц: «Надо, чтобы вы знали, как кто ходит, улыбается, здоровается. Затем вы должны подметить особенности в манере говорить у каждого из действующих лиц. Т.е. вы должны судить о своих персонажах так же, как вы судите о незнакомом человеке; вы наблюдаете его извне, и отсюда, индуктивным путем, от частных – восходите к целому, общему. Когда вы узнаете действующих лиц снаружи, вы будете детально знать их и внутри; вы будете детально знать характер каждого из них, вам будет совершенно безошибочно ясно, кто что из них может и должен сделать. Тогда определится и сюжет, определится окончательно и правильно. И только тогда можно набросать план» [Замятин, 1988, кн. 5, с. 140].

Сюжет «Уездного» разворачивается как пародирование пути мифологического героя со сменой имени, переодеванием, освоением мифологического пространства во имя «достижения его сокровенных ценностей» [Топоров, 1983, с. 258]. Жизненный путь Анфима Барыбы не только «держит» фабулу произведения, но и является основой мифологического сюжета².

Помимо семантики имени автор дает и другую возможность мифологической интерпретации событий – смена одежды, «переодевание». В мифе, а потом и в литературе, «перемена одежды стала представляться переменной самих сущностей людей. <...> Одежда получила такую же стабильную семантику, как маска, и каждый актер на сцене, жрец в храме и человек в быту оказались наделенными раз навсегда данной характеристикой платья, маской платья, семантизирующей его социальное положение, возраст, пол и характер. Одежда действующих лиц в литературном произведении <...> оказалась связанной с перипетией самого сюжета: такова эпическая роль бедной и грязной одежды, рубища и проч. или животворящая значимость богатой, светлой, яркой и, главное, новой одежды. Эта сюжетная перипетия достигается поэтому одним переодеванием героя в платье, соответствующее той фазе, – смерти или обновления, – которую он переживает» [Фрейденберг, 1936, с. 223-224]. С этим связана и семантика цвета: белый цвет соотносится «со светом, жизнью, счастьем, радостью» [Там же, с. 224]. Смена «дырчатых штанов» (жизнь на балкашинском дворе, с собаками) на бархатный жилет,

¹ В.И. Тюпа обращает внимание на онтологизацию имени у художников и мыслителей неотредакционной парадигмы, особенно в «имяславии» П.А. Флоренского и А.Ф. Лосева [Тюпа, 1998, с. 73]. Ср.: «...В искусстве – внутренняя необходимость имен – порядка не меньшего, нежели таковая же именуемых образов. Эти образы... суть не иное что, как имена в развернутом виде. Полное развертывание этих свитых в себя духовных центров осуществляется целым произведением, каковое есть пространство силового поля соответственных имен. <...> Имя – тончайшая плоть, посредством которой объявляется духовная сущность» [Флоренский, 1990, с. 362].

² Мифологическую сущность образа Барыбы уловил И. Шайтанов, когда писал, что Барыба – не психологический тип: «Если перед нами судьба – то не частная, если сознание – то не индивидуальное. Придя в мир, Барыба заполняет его до последнего предела, до потаеннейшего уголка. Он сам – воля и сознание этого мира» [Шайтанов, 1988, с. 39].

брюки «на улицу», «сапоги-бутылки», часы серебряные не шейной цепочке, «калоши новые, резиновые» (у Чеботарихи), а затем – на длиннополый сюртук «вроде купецкого» («в свидетелях» у адвоката Моргунова) и, наконец, – на должжданный «белый, ни разу не стираный еще китель» с «золотыми жгутами на плечах» и «ясными пуговицами» – для Барыбы и уездников это этапы успешного продвижения героя к желаемой цели. Новое платье действительно меняет саму сущность Барыбы, требует выполнения новой социальной роли – жандармской.

Сюжет повести мифологизируется хронотопом. Замкнутость и изолированность малого мира отождествляется с градом-Китежем: «Не-ет, до нас не дойдет, – говорил Тимоша уныло – куды там. Мы вроде как во град-Китеже на дне озера живем: ничегошеньки у нас не слышать, над головой вода мутная да сонная. А наверху-то все полыхает, в набат бьют» [Замятин, 2003, т. 1, с. 120]. Существование «чужого» разомкнутого мира, звуки которого доносятся в замкнутый мир уездных обывателей, лишь подразумевает наличие «своего», а вовсе не отменяет законов мира «собственных имен» (В. Топоров). Для уездников их мир – истинное православное царство, куда не доносятся звуки «антихристовых волнений» большого, разноязыкого и пестрого мира «Вавилонов»: «Это уж пусть себе они там в Вавилонах с ума-то сходят. А нам бы как поспокойней прожить» [Замятин, т. 1, с. 120]. Профанируя семантику града-Китежа как истинного, праведного места, автор объясняет кризисное состояние русского общества утратой им народных, национальных ценностей.

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

Естественное начало пути – это дом, который также имеет мифологическую семантику «обжитого и упорядоченного мира, огражденного стенами от безбрежных пространств хаоса» [Аверинцев, 1977, с. 153]. Наказание отца, выгоняющего сына из дома за лень, воспринимается как нарушение «духовного и душевного мира», «семейного лада», психологически кажется чрезмерным. Так обнажается оппозиция «школы» и «жизни», «культуры» и «природы»: «трясина природы», утроба засасывает Барыбу, обходящегося без культурных ценностей.

Путь Барыбы «размечен» на участки, что композиционно соответствует делению на главы. Каждая глава – определенный отрезок «хождений» Барыбы и, одновременно, представление жизни того или иного социального слоя России начала века: купечества, духовенства, ремесленников, трудового люда. Набор топосов в повести постоянен, как в сказке: дом, школа (уездное училище), (балкашинский) двор, базар, трактир, монастырь, церковь, площадь. Все эти места «характеризуются скоплением народа, толпой, втягивающей героя в свой водоворот и побуждающей его к тем или иным действиям и поступкам» [Цивьян, 1975, с. 202]. Кульминационный отрезок пути – муки совести за то, что Барыба отправляет на смерть Тимошу.

Конец пути, цель движения, «его явный и тайный стимул», в нем «находятся высшие сакральные ценности» [Топоров, 1983, с. 259]. Ценности уездного мира – материальные ценности, социальный статус – место урядника – можно обрести, устранив препятствия, нравственные законы. Барыба, попирая эти законы, подни-

мается по служебной лестнице, получает новый статус – «господина урядника» и новый китель, которому поклоняются уездники, однако ему необходимо, чтобы и прогнавший его отец «подтвердил» успех. В разрушении связей между отцом и сыном усматривается противоестественность деяний Барыбы. Вернувшись в дом отца, «мифологический герой» не находит ожидаемого признания своего нового социального статуса, блудный сын не получает прощения. Ложные идеалы уездного осмеиваются: половой Митька в трактире выражает почтение господину уряднику одной щекой, но ухмыляется другой, обращенной к приказчикам. Но развенчание Барыбы не означает победы над ним. Барыба остается для автора опасной силой: символом самодержавной государственности и национальной косности, неизменной и архаичной невыделенности сознания личности из мифологического мира себе подобных.

Однако осознавая противоположность материально-телесного и духовного существования, художник обнаруживает их взаимопритяжение. Утробное существование Барыбы, его стремление обладать (едой, одеждой, женщиной, должностью), «опрочнеть» – это естественно-природная сила жизни. Истончение плоти ведет к зарождению духа: Барыба после болезни, «с тенями серыми, осенними на лице», «попрозрачнел как-то, почеловечел». Муки совести («мураш надоеднень») после преступления против Тимоши и монашка снимаются оправданием нежизнеспособности жертв: «Дунуть, вот – и потухнут и свечка, и монашек» [Замятин, 2003, т. 1, с. 107]; «Да и жизни-то в нем полвершка (Барыба – о Тимоше – *М.Х.*)» [Там же, с. 130].

Тимоша, «бестелесная духовность», тянется к Барыбе из-за страха развоплощенности и стремления обрести почву под ногами. Сомневающийся в существовании Бога, вопрос о материальности мира Тимоша решает по-шопенгауэровски: «И завел свое – о боге: нет, мол, его, а все выходит, жить надо по-божьи... – Вот, кажется иной раз – есть. А опять повернешь, прикинешь – и опять ничего нет. Ничего: ни бога, ни земли, ни воды – одна зыбь поднебесная. Одна видимость только... Одна видимость. Дойти-то до этого, что-о! Нет, а вот с одним ничем-то этим с глазу на глаз пожить, воздухом-то попитаться. Вот тут, брат...» [Замятин, 2003, т. 1, с. 95]. Страх перед «кажимостью» жизни, когда нет ни Бога, ни связи с материей жизни, ведет к самоистреблению человека (чахотка, постепенное умирание). Неукорененность в жизни делает зыбкой духовную связь между близкими людьми: Тимоша бьет жену, совершает чудовищный эксперимент над своими детьми, заставляя их есть из своей миски. Такая «духовность» не способна одушевить зоологический мир «барыб» и «челобатарих», а потому уничтожается этим миром.

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

Мифологизация сюжета свидетельствует о близости последнего законам модернистской неомифологической прозы Ф. Сологуба, А. Белого, А. Ремизова, использующей тексты культуры как «строительный материал» для создания мифа о современной действительности. Однако пародийное переосмысление известных читателю культурных мифов, призванное зафиксировать кризис современного национального мира, не воспринимается как новый, неповторимый и оригинальный сюжет. В терминологии формалистов в повести действует сознательная авторская установка на «механизацию», «автоматизацию» фабулы, о чем свидетельствует и следующая повесть – «На куличках», обнажающая прием узнавания литературных прототекстов: «Городок Окуров», «Мертвые души», «Мелкий бес» и др. Автор переносит в «узнаваемом» сюжете «центр тяжести» с события на его пред-

ставление, что должно «вывести сознание из привычного автоматизма» (В. Жирмунский). Главное внимание сосредоточивается не на «событии реальности», а на «событии рассказывания» – «показе» в форме сказа.

В «сказовом представлении» «Уездного» участвуют несколько нарративных масок, которые примеривает автор. Во-первых, это маска уездного рассказчика, слово которого открывает повествование и служит самораскрытию мифологического «мы»-сознания. Этот авторский лик впоследствии будет осознан Замятиным как необходимый в любом произведении «язык изображаемой среды»: «...Язык (в произведении – М.Х.) – должен быть языком изображаемой среды и эпохи. Автора совершенно не должно быть видно. <...> Я распространяю этот тезис – на все произведение целиком: языком изображаемой среды должны быть воспроизведены и все авторские ремарки, все описания обстановки, действующих лиц, все пейзажи... <...> ...не буквальный язык среды, а художественный синтез языка среды, стилизованный язык среды» [Замятин, 1988, кн. 6, с. 80-81]. В «Уездном» единство рассказчика с окружающей его национально-исторической стихией работает на создание мифологической картины мира, где личность, идентифицирующая себя с другими, рассказывает о своем мире изнутри: «И верно: как газеты почитать – с ума сходят. Почесть, сколько веков жили, бога боялись, царя чтили. А тут – как псы с цепи сорвались, прости господи. И откуда только из сдобных да склизких вояки такие народились? Ну, а у нас пустяками этими разными и некогда заниматься: абы бы ребят прокормить, ведь ребят-то у всех угол непочатый» [Замятин, 2003, т. 1, с. 120-121]. Энтропийность уездного мира и уездного сознания представлена в грамматических глагольных формах времени рассказывания – вечно длящегося настоящего: «Да, тут уж не то, что на балкашинском дворе, жизнь. На всем готовеньком, в спокойе, на мягких перинах, в жарко натопленных старновкою комнатах. Весь день бродить в сладком безделье. В сумерках прикорнуть на лежачке рядом с мурлыкающим во все тяжкие Васькой. Есть до отвалу. Эх, жисть!» [Там же, с. 88]. Изоморфность «коллективной маски» сознанию «барыб» и «чеботарих» проявляется порой в неразграничении слова нарратора и персонажа. Равноправное присутствие среди других голосов слова «уездного» персонажа свидетельствует об авторском восприятии массового сознания как реальной, объективной силы, которую «уловить и победить категориями мысли нельзя» (М.М. Бахтин)¹: 1) «Ушел дьякон – еще того хуже: нейдет из головы Анфимка проклятый. А она-то его холила, а?» [Замятин, 2003, т. 1, с. 98] – слово Чеботарихи; 2) «Весело отбивал Барыба поклоны в спальне, рядом с Чеботарихой, и благодарил неведомых каких-то угодников: миновало, пронесло, не сказал Урванка» [Там же, с. 99] – слово Барыбы.

Исследователи отказывают повести Замятина в смене социальных масок², однако, на наш взгляд, сатирический модус произведения возникает в столкновении трех «языков», трех субъектов речи. Кроме названного уездного рассказчика, это маски традиционного фольклорного сказителя и нейтрального книжного повествователя (обозначим эти маски соответственно Маска 1, Маска 2 и Маска 3). Уже в первой главе при изображении главного героя уездным рассказчиком (Маска 1)

¹ Ср.: «У Замятина <...> духовное переживание вещно. Он выбирает самых низких героев; это – полулюди, полужвери. Значительную внутреннюю жизнь он избегает изображать, внутреннее не противопоставляется внешнему. Если у Белого внешнее углубляется до степени духовной, то у Замятина наоборот: переживания берутся в природном плане. И человек, и вещь, и дерево, и камень – из одного и того же куска... <...> Слова, жесты, описания, переживания и внешний мир – одинаковы. Диада души и мира преодолена. И это сделано художественно» [Бахтин, 2000, с. 384-385].

² См. сходное замечание М.М. Бахтина, почти дословно совпадающее с сентенциями Замятина о «языке изображаемой среды»: «Замятин говорит о провинции ее языком, языка автора в его произведениях нет. Их язык и стиль не противопоставляются запутанности провинциальной жизни: это ее язык и стиль» [Бахтин, 2000, с. 386].

возникает другая повествовательная инстанция: герой показывается извне, слово нарратора¹ утрачивает зависимость от сознания героя и приобретает поэтическую составляющую (Маска 2). Два субъектно разнородных фрагмента разделены репликой другого персонажа (отца): «Встанет Барыба наутро смурый и весь день колобродит, залется до ночи в монастырский лес. Училище? А, да пропадай оно пропадом! Вечером отец возьмется его бузовать: *«Опять сбежал, неслух, заворотень?»* А он хоть бы что, совсем оголтелый: зубы стиснет, не пикнет. Только еще колючей выступят все углы чудного его лица. Уж и правда: углы. Не зря прозвали его утюгом ребята-уездники. Тяжкие железные челюсти, широченный, четырехугольный рот и узенький лоб: как есть утюг, носиком кверху. Да и весь-то Барыба какой-то широкий, громоздкий, громыхающий, весь из жестких прямых углов. Но так одно к одному пригнано, что из нескладных кусков как будто и лад какой-то выходит: может, и дикий, может, и страшный, а все же лад» [Замятин, 2003, с. 80-81]. Если первую повествовательную позицию можно условно назвать сказом рассказчика, воспроизводящего сознание и слово героя, то вторая – принципиально иное образование, воспроизведение авторского сознания, имитирующего стиль примитива.

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

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

Таким образом, современная провинция изображается Замятиным не только «на фоне интеллигенции» [Бахтин, 2000, с. 384], но и на фоне народной традиции, стилизуемой в слове народного сказителя как одного из «авторских» рассказчиков (Маска 2). Орнаментальная оформленность этой повествовательной инстанции онтологизирует народную традицию, узаконивая ее этические и культурные ценности в пространстве текста. С этим «всезнающим» рассказчиком, близким автору и читателю, связан критический пафос повести, ирония. Ирония – двойственный взгляд, совмещающий «внутринаходимость» и «вненаходимость», при сохранении дистанции между субъектом повествования и повествуемым миром. «Уездное» Замятина не только самоизобличается, но и оценивается субъектом, сознание которого выделилось из мифического мира и способно его критически осмысливать. Так, уже в первой повести «уездной трилогии» фольклорный код меняет смысловые функции: фольклорное слово, «обслуживающее» и авторские

¹ Обобщающее обозначение субъектов речи – «нарратор» – используется только для указания на функции повествования «безотносительно к каким бы то ни было типологическим признакам» [Шмид, 2003, с. 65].

интенции, и мифологическое сознание уездников, утрачивает традиционные ценностные позиции и последовательно развенчивает «феномен провинции», и связанные с ней надежды на спасительность народной жизни.

Сказовая структура, основанная на смене повествовательных масок, позволяет прочитывать первую повесть Замятина не только в контексте реалистической традиции (воспроизведение русской провинции и национального сознания), но и в контексте модернистской прозы как воплощения мифа автора¹, в сознании которого мир распадается на оппозиции: коллективное / индивидуальное, материя / сознание, природа / культура, народное / официальное. Неомифологизм проявляется и в фабуле, и в ее представлении: в смене повествовательных масок как олицетворенных метафор народной жизни и авторского сознания («сюжет – система развернутых в словесное действие метафор»; «снимая с лица сюжетного героя маску, мы держим в своих руках воображаемый мир» [Фрейденберг, 1997, с. 223, 299]).

В следующей повести Е.И. Замятина «На куличках» (1913) приоритет «показа», представления фабулы над оригинальностью самой фабулы (как цепи событий) сохраняется. Традиционность, если не банальность, сюжета повести стала объектом эпиграмм [Кириллова, 2000, с. 26]. Повесть была воспринята читателями как развитие темы разложения армии («Поединок» А. Куприна, «Бабаев» С. Сергеева-Ценского и др.) и темы самого Замятина [Воронский, 1963, с. 91]. Исчерпаемость референтного события, проявившаяся в фабульных схождениях повести Замятина со своей знаменитой предшественницей, во многом определила «реалистическое» прочтение произведения, изображающего «типическое» в русской жизни [Как мы пишем, 1989, с. 31-32]. На наш взгляд, «перелицовывая» Куприна, Замятин отталкивается от демократической реалистической традиции и вписывает свое произведение о кризисе современной русской жизни в символистскую парадигму. Фабула второй повести наряду с социально-историческим образом планом выстраивает фольклорно-христианский миф о Деве Марии в соответствии с символистским мифом о Вечной Женственности, а также мифологической (и символистской) идеей пути как духовного самоопределения личности. Сюжет, хронотоп, система персонажей повести моделируются по законам символистской дуальности.

В повести «На куличках» сущность персонажей также предопределена семантикой имени. Двойственность, противоречивость почти любого персонажа закодирована в имени: мужественность, храбрость и переменчивость, безвольная созерцательность в «кочевнике» Андрее Ивановиче Половце; русско-немецкое, безудержно-страстное, уязвимое и рациональное, жестокое, «каменное» начала – в Николае Петровиче Шмите; офольклоренный, сниженный вариант имени Маруси как свидетельство искренности, подлинности натуры – и указание на неполное соответствие образу; двойственная коннотация имени Тихменя («тихий» мечтатель и «правый», «прямой» скептик [Цыганенко, 1989, с. 427]): глава, посвященная ему, так и называется «Два Тихменя». «Рыбья» неразвитость денщика Непроतोшнова контрастирует с его глубоким состраданием участи Маруси Шмит.

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

Однако, выстроив мир по законам символистской дуальности, автор лишает его главной, завершающей константы – Вечной Женственности. Ее образ витает над героями, но так и не воплощается. Скептик-идеалист Тихмень стесняется «убегов» в иную реальность, понимая утопичность своих надежд: «Выпивши,

¹ «...Понятие маски исконно связано с авторефлексивностью, с попыткой определить собственное “я” через “не-я”, роль, функцию» [Беляева, 2004, с. 42].

Тихмень неизменно мечтает: замок, прекрасная дама в голубом и серебряном платье, а перед нею – рыцарь Тихмень, с опущенным забралом. Рыцарь и забрало – все это удобно потому, что забралом Тихмень может закрыть свой нос и оставить открытыми только губы – словом, стать прекрасным. И вот, при свете факелов совершается таинство любви, течет жизнь так томно, так быстро, и являются златокудрые дети... Впрочем, протрезвившись, Тихмень костил себя олухом и карасем с не меньшим рвением, чем своих ближних, и исполнялся еще большей ненавистью к той субстанции, что играет такие шутки с людьми и что люди легкомысленно венчают индейкой» [Замятин, 2003, т. 1, с. 158]. На Марусю, как земное воплощение Вечно Женственного, уповают два главных героя – А.И. Половец и Н.П. Шмит. Для первого она – символ жертвенной, всеискупающей любви, для второго – непорочной чистоты и преданности. Земная Маруся не оправдывает идеалистических ожиданий героев: в мире, где нет Бога, паутинка не спасает – победить сознанием этот мир нельзя. Духовная и телесная сущность Женственного разделена на Деву Марию и Мать-сыру-землю, Марусю и капитаншу Нечесу. Несостоятельность имитации символистских устремлений героев корректируется автором введением мифологемы деторождения. Бездетность «культурных», стремящихся выделиться из мифологического лона, героев, усилия Тихменя по установлению своего отцовства, приведшие его на колокольню («в небо»), тематизация оппозиции Маруся – капитанша Нечеса свидетельствуют об авторской саморефлексии по поводу культурного и природного в человеке. Не является ли превращение личности в «человечьи кусочки» в «бредовом аквариуме» жизни законом мироздания, когда плодоносящая почва поглощает неукорененную в ней культуру?

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

Как и в первой повести, автор здесь маркирует сказовое слово как коллективное: «Ну ладно. Ну родила капитанша Нечеса девятого. Ну, крестины, как будто что ж тут такого? А вот у господ офицеров – только и разговору, что об этом. Со скуки это, что ли, от пустоты, от безделья?» [Замятин, 2003, т. 1, с. 141]. Стилизованное под устную речь слово рассказчика, «язык данного круга», «общее мнение», «ходячая точка зрения и оценка» (в терминологии М.М. Бахтина), обнаруживает игровую природу, «многомасочность». Кругозор такого нарратора, в зависимости от ситуации, то сужается, то расширяется, меняется фразеология и идеологическая оценка, нарушая ожидания читателя и обнажая разную степень авторского присутствия в тексте. Рассказчик может выполнять изобразительную функцию, используя фольклорные средства: «Бывают в лесу поляны – порубки: остались никчемушные три дерева, и от них только хуже еще, пустее. Так вот и зал генеральский: редкие стулья, как бельмо – на стене полковая группа. И как-то некстати, ни к чему, приткнулась генеральша посередине зала на венском диванчике» [Там же, с. 140]. Но за повествовательной маской вдруг обнаруживается воспринимаящее разорванность мира и абсурд происходящего модернистское сознание, для которого жизнь – это «бесконечный круг слов»: «Качались, мигали в тумане человечьи кусочки: красные лица, носы, остеклевшие глаза. Кто-то запел, потихоньку, хрипло, завыл, как пес на тоскливое серебро месяца. Подхватили в одном конце стола и в другом, затянули тягуче, подняв головы кверху... <...> Часы пробили десять. Заколдовал бессмысленный, как их жизнь, бесконечный круг слов, все выли и выли, поднявши головы. Пригорюнились, вспомнили о чем-то. О чем?» [Замятин, 2003, т. 1, с. 157-158].

Однако речь «многоголосого» рассказчика не является в повести доминирующей, она скрепляет персональное повествование, с точки зрения разных субъектов: 1) Половца: «Что же, так теперь и прокисать Андрею Ивановичу субалтерном в Тамбове каком-то? Ну уж это шалишь: кто-кто, а Андрей Иваныч не сдастся. Главное – все с начала начать, все старое – к черту, закатиться куда-нибудь на край света. И тогда любовь – самая настоящая, и какую-то книгу написать и одолеть весь мир...» [Там же, с. 136]; 2) Тихменя: «Подоконник – страсть какой грязный, все руки измазал Тихмень. Но о сюртук вытереть жалко. Ну, уж как-нибудь так. Вылезал все больше... ах, конца этому нету: ведь он такой длинный» [Там же, с. 189]; 3) Шмита: «Письменным приказом Шмит был наряжен на поездку в город. Шмит удивлен был немало. Оно, положим, что дело идет о приемке новых прицельных станков, но все же не такие дела, бывало, мелкота наряжалась, подпоручики. А тут вдруг его – капитана Шмита. Ну, ладно» [Там же, с. 163]. Использование персонального повествования традиционно объясняется как возможность объективировать чужую по отношению к автору позицию и связывается с эстетикой реализма. Но в повести Замятина такой повествовательный ход выполняет противоположную задачу: служит монологизации повествования. Право на свое слово получают только близкие автору персонажи (в первую очередь, Половец – в 14 главах из 24, Тихмень – в 5 гл., Шмит и Маруся – в 3), а орнаментализация их «языков» (использование аллитерации, ассонанса, образов-символов, лейтмотивов и проч.), создающие в произведении «лирический накал»¹, свидетельствует не только о воспроизведении языка «первоисточника» – символистской прозы А. Белого, Ф. Сологуба, А. Ремизова², – но и о самоотождествлении автора с каждым из них. Не случайно трагедийные развязки мужских судеб имеют трагифарсовый характер, театрализируются, как будто автор их «примеривает» на себя: Тихмень падает с колокольни во время бала, устроенного в честь французов, как проваливаются и исчезают куклы в кукольном театре [Сакович, 1983, с. 58]; Шмит перед самоубийством выбирает удобную позу; Андрей Половец пляшет «барыню» на похоронах Шмита. Любимые герои Замятина воплощают и крайности русской души (идеализм, мечтательность, непрактичность, прямолинейность, жестокость, неумение прощать) и некие варианты *alter ego* автора. Смена повествовательных масок не только движет сюжет, в котором коллизии персонажей разворачиваются в их слове, но и создает параллельный – «авторский» – сюжет. Автор объективирует черты своей личности, свои психоаналитические проблемы в каждом из персонажей (рационализм и жесткость Шмита, умозрительность Тихменя, романтизм Половца, проблемы веры, любви, деторождения и др.), создавая произведение и о себе, о противоречиях собственного бытия и сознания. В финале, в авторском завершающем слове, большой и малый миры (внешний мир «куличек» и внутренний мир главного героя Половца, миф о России и судьба отдельного человека) взаимоотражаются, утверждая неразграниченность личности и мира, материи и сознания, «я» и «мы»: «И когда нагрузившийся Молочко брякнул на гитаре «Барыню» (на поминальном-то обеде) – вдруг замело, завихрило Андрея Иваныча пьяным, пропащим весельем, тем самым последним весельем, каким нынче веселится загнанная на кулички Русь» [Замятин, 2003, т. 1, с. 211].

Повести Замятина 1910-х годов исследователи справедливо называют «уездной трилогией». Межтекстовую художественную целостность создает не только

¹ А.К. Воронский писал: «Повесть («На куличках – М.Х.) овеяна подлинным и трогательным лиризмом. Лиризм Замятина особый. Женственный. Он всегда в мелочах, в еле уловимом...» [Воронский, 1963, с. 91]. Не потому ли мужские образы Замятина менее индивидуальны, что варьируют один и тот же образ, являясь автоописанием?

² Нельзя не отметить явного влияния Белого в номинации глав: названия во всех трех повестях подчеркнуто многофункциональны, включены в общее ассоциативное поле текста.

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

«Алатырь» – наиболее сложное произведение Замятина 1910-х годов, в котором неомифологические поиски писателя воплотились в полной мере. Повесть насыщена фольклорно-мифологическими, литературными, философскими аллюзиями. Размытость социально-исторической тематики, «десоциологизация» истории (по сравнению с предыдущими повестями, содержащими ярко выраженный социально-критический пафос) сама по себе значима, т.к. актуализирует мифологический сюжет, делает именно его носителем авторской концепции¹. Нарушение логики социально-исторического развития событий и характеров, да и формальной логики (безграмотный почтмейстер оказывается князем, неразвитый мальчик-телеграфист создает поэтические тексты в символистском духе, плодородие и бесплодие поражают Алатырь «вдруг» и т.д.), убеждает, что автор руководствуется законами сюжетосложения, «разрешающими» логические противоречия, а оформление тривиальной фабулы (поиск жениха) сказочным хронотопом укрепляет мифологическую основу сюжета.

Место действия – замкнутое пространство русской провинции, которое, в отличие от метафорических номинаций предыдущих произведений, получает собственное имя. Название провинциального городка, совпадающее с именем камня, вокруг которого он расположен, – придает пространству «признаки отграниченности» и конечный, считаемый характер² [Лотман, Успенский, 1973, с. 288]. Авторский миф создается по аналогии с космогоническим мифом: «всем камням мать», бел-горюч камень Алатырь упоминается в стихе «Голубиная книга» [Голубиная книга, 1991, с. 39] как мифологический центр мира³. В пространстве Алатыря-камня разворачиваются основные события повести: и любовь Кости к Глафире, и свидание Варвары с князем, и побег протопопа от дьявола – все нити ведут к сакральному центру.

Фантасмагоричность современного национального бытия «требует» «языка сказки», на структуру и семантику которой проецируется основной конфликт («бесплодие» – «потеря»), сюжет, повествование и хронотоп (замкнутость пространства и цикличность времени, размеченного народно-христианскими праздниками). Субъект повествования – сказитель, имитирующий сказочного рассказчика. Его слово канонизировано фольклорной традицией, поэтому только условно может быть названо сказом; изустность и спонтанность утрачивается, что позволяет определить такую повествовательную манеру как фольклорную стилизацию: «На том самом месте, где раньше грибы несчетно сидели кругом алатыря-камня, –

¹ Е.М. Мелетинский писал по поводу романов Т. Манна и Д. Джойса, что «десоциологизация» способствует некоторому, отчасти действительному, отчасти мнимому, сходству мифологического романа XX века с ранними формами романа, в которых еще не успели возникнуть социальные характеры, известную роль играла фантастика, связанная с пережитками подлинно мифологических традиций» [Мелетинский, 1967, с. 340].

² Город с именем Алатырь до сих пор существует в Ульяновской области.

³ «Стих относится к числу космогонических и дает одно из самых ярких представлений о древних народных воззрениях на устройство мира. Название трактуется двояко: как книга «глубинная», т.е. мудрая, глубокая по содержанию; и как книга, полученная от Святого духа, символом которого в христианстве служит голубь. Сама Голубиная книга – символ Священного Писания» [Оксенов, 1908, с. 304].

тут нынче город осел. И у жителей тех, видимо, дело – от грибов принаследно, пошло плодородие прямо буйное. Крестили ребят оптом, дюжинами. Проезжая осталась только одна улица: вышел указ – по прочим не ездить, не подавить бы младенцев, в изобилии ползающих по травке» [Замятин, 2003, т. 1, с. 255].

В «Алатыре» фабула закодирована в названии текста и топоса: 1) «бесплодие» в Алатыре – следствие «переворота», «новых порядков или беспорядков» [Даль, т. 1, с. 9-10], разрушения традиции; 2) Алатырь (алтарь) вводит мотив поиска новой веры, исцеления¹, в русском фольклоре неизменно связанного с образом Богородицы. С помощью новой веры алатырцы надеются устранить «недостачу» – преодолеть разлад с естественно-природными законами прошлого.

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

Мифологическими персонификациями «матери сырой земли» Алатыря выступают в повести женские образы – невесты, ждущие женихов для устранения «неплодия». Глафира, ее сниженный, темный двойник Варвара, воплощают материально-телесный мир, что поддерживается сближением женских образов с животными: Глафира – кошка, Варвара – собака. Культурная, интеллектуальная состоятельность героини («на рояле Глафира может: Касту Диву, Дунайские волны» [Замятин, 2003, т. 1, с. 255], она самая способная ученица эсперанто, учительница Кости) не сдерживает ее «телесные» устремления (найти жениха) и жизненное предназначение (родить). Повествование с точки зрения Глафиры (гл. 2) позволяет понять несоответствие ее сущности восприятию ее Костей и князем Вадбольским как воплощения Вечно Женственного (это выразилось в письме Варвары князю в 8 главе). Трагикомическое изображение женских образов вскрывает противоречивое отношение к ним автора: образы женщин пародируют символистский идеал, но вызывают сострадание к нереализованности их природного предназначения (материнства). Они безрассудны в стремлении слиться с кем-либо, не самостоятельны и подвластны ложным идеям (Глафира и Варвара учат эсперанто, Потифорна продает алатырцам калачи из голубиного помета в благодарность исправнику за устройство сына на службу). Слово Глафиры, «подсвеченное» авторским состраданием и иронией одновременно, балансирует между мукой неосуществленности и слащавой сентиментальностью: «Поутру на Покров нашлась кошка Милка исправницкая. Теперь лежала белая Милка в Глафириной комнатке на антресолях, лежала – и молоком кормила своих четырех младенцев. Мурлыкала, жмурилась, вся извивалась белая Милка, сладко терзаемая четверкой розовых ртов. Так это пронзило Глафиру, так затомилась, вся не целованная, так запросила грудь касаний нежного рта, что хоть на стену лезь» [Замятин, 2003, т. 1, с. 259].

В соответствии с символистской идеей слияния западного рационализма с восточной «душой» трактуются мифологические бинарные оппозиции (телесное / духовное, эмоциональное / рациональное, природное / культурное): в «Алатыре» женским образам противостоят мужские – исправник, протопоп, заезжий князь-почтмейстер и местный поэт.

Вера в научный прогресс, изменение жизни с помощью научных изобретений воплощена в образе местного исправника Ивана Макаровича (Макар – «блаженный», «счастливый»), который изобретает во благо человечества. Аб-

¹ Ср.: «Белый латырь-камень всем камням мати. // На белом латыре на камени // Беседовал да опочив держал // Сам Исус Христос, Царь небесный, // С двенадцати со апостолам, // С двенадцати со учителям; // Утвердил он веру на камени, // Распушал он книгу Голубиную // По всей земле, по вселенной, – // Потому латырь-камень всем камням мати» [Голубиная книга, 1991, с. 39].

сурдность, непредсказуемая бессвязность деяний исправника явлена «изнутри», в его слове: «Уж если по правде – так только в кабинете у Ивана Макарыча и была настоящая жизнь. Незабвенные часы тут проводил Иван Макарыч, здесь возникали все великие и многочисленные его изобретения: состав для полнейшей замены дров в безлесных местах; тайна готовить не уступающий настоящему искусственный мрамор особливый способ домашним путем производить отменные стекла для зрительных труб. И, наконец, это многообещающее открытие последних дней: секрет печь хлебы не на дрожжах, как все, а на помете голубином, отчего хлебы будут вкуснейшие и дешевые гораздо» [Замятин, 2003, т. 1, с. 198, 200]. Если в символистской традиции (Ремизов, Белый) «обман науки» связывается с западным влиянием, то у Замятина искусственная идея князя обретается в толще алатырской жизни. Голубиный образ Духа Святого низводится до голубиного помета, а естественные, природные проявления жизни подменяются искусственными аналогами (будь то «великие открытия» исправника или искусственный язык князя). Посрамлению исправника (27 декабря, на третий день святок, в день св. Стефана – в праздник дураков) предпослан его рецепт непромокаемого сукна: «Для сего надо в первую очередь изрубить возможно мелко потребное количество высшего английского сукна. Засим холстину намазать клейким составом, который содержит: во-первых, двенадцать долей именуемого в просторечии сапожного вару...» [Замятин, 2003, т. 1, с. 284]. «Текст в тексте», профанирующий сказочную мудрость «супа из топора», предвосхищает смеховое разоблачение спасителя от науки.

В комедийном ключе выдержан финал и другой сюжетной линии, проверяющей состоятельность традиционных христианских ценностей – местного протопопа. Роль о. Петра как хранителя сакрального места поддержана именем: «Ты еси Петръ, и на сем камени созижду церковь мою, и врата ада не одолеют ей» (Матф. XVI, 18). Однако дочь протопопа Варвара – ведьма¹, сам он, «мохнатенький», «темный», бежит от своей службы к рюмке баклановки, к общению с козemorдым: «Несть числа у него в соборе говельщиков было. Кликали колокола целый день, шел тучей народ. С любострастием вспоминали все мелочи куриных грехов: медленный, мешкотный шепот в уши лез без конца. Уходил протопоп из собора – будто медом обмазан и вывалян весь в пуху: мешает, пристало по всему телу. Одно только спасенье было: придя домой – выпить рюмку баклановки. Перво-наперво после той рюмки – пойдет тончайший туманец в глазах, и все денное, налипшее, гинет. Тихо – не спугнуть бы, пригнувшись, сидит отец Петр. А протрет глаза – и уж ясно видит, настоящее, яснее в сто крат, чем днем. Тотчас за окном – веселая козья морда кивает...» [Замятин, 2003, т. 1, с. 270-271]. «Демонологические» интересы о. Петра (автора сочинения «О житии и пропитании дияволов»), любящего поговорить «отвлеченно» с читателем своей книги дворянином Иваном Павловичем о болотной нечисти) профанируют его духовную роль в Алатыре, а его слово, изображающее выход в «иную реальность», но только после принятия горячительного, сближает его «бесовское» существование дьявольскими проектами князя², который на протопопа и возлагает свои надежды: «Последняя у князя надежда была – на о. Петра: отец Петр способен – от мира сего вознестись к возвышенному» [Там же, с. 273].

Если исправник и протопоп – алатырцы, их деяния укоренены в национальной почве, то мессианская идея объединения человеческого «стада» единым языком эсперанто заезжего князя Вадбольского привнесена в Алатырь извне. Фами-

¹ Варвара-собачья, кусающая своего отца – прозрачная аллюзия не только на принцип метаморфозы Гоголя [Попова, 1997], но и на мотив метемпсихоза у Ф. Сологуба, закодированный в имени героини.

² В романе «Мы» победившее «государство эсперанто» примет христианскую символику.

лия князя³ и род его занятий – почтмейстер – программируют его образ как распространителя дьявольской идеи. Он говорит алатырцам: «В стаде разве по-разному блеют? А мы – кто по-каковскому, всяк по-своему. Отсюда и война, и всякая такая дрянь, а ежели бы как стадо... на одном на великом языке эсперанте весь мир – то настала бы жизнь прекрасная и всеобщая любовь... До последнего окончания мира...» [Замятин, 2003, т. 1, с. 274]. Эсперанто в сознании современников Замятина – не просто аналитический язык, а способ нивелировки культуры². Идея князя – идея построения земного рая – ведет к стадной, животной жизни: «Господа! По евангелию ... – у князя дрогнул голос, – несть ни эллин, ни иудей, ни кто там. Все – одно стадо» [Замятин, 2003, т. 1, с. 274]. Отсылкой к ремизовским образам (стада, коровьего колокольчика – в «Крестовых сестрах») становится и сон Кости Едыткина, попавшего под влияние идей князя: «Ночью Костя – и спал и не спал. Глаза закроешь – и сейчас же ему видится: будто он над епархией летает, а епархия – зелененькая и так, невеличка, вроде, сказать бы, выгона. И машут ему платочками снизу...» [Там же, с. 278].

Местный поэт Костя Едыткин, посвящающий князю восторженные графоманские стихи, – пародийный двойник князя: они оба транслируют в мир идеи преобразования действительности (символически связаны работой на почте); оба тянутся к Глафиру³. Сюжетом князя и Кости проблематизируется еще один смысл слова «алатырь»: «бестолковый, косноязычный, немой» [Даль, 1955, т. 1, с. 10]. Жители уездного города поражены немотой; бесплодие в Алатыре – это утрата животворящего слова: «Исправник – сидел рядом с князем, погибал: надо было ему с князем разговор начать – и хоть бы одно проклятое навернулось слово!» [Замятин, 2003, т. 1, с. 266]⁴. Эсперанто князя и поэзия Кости – различные варианты поиска исцеляющего Слова. Безграмотные тексты Кости Едыткина – прошение о приеме на работу, стихотворения, посвященные князю и Глафиру, «символистское» сочинение в десяти главах «Внутренний женский догмат божества» («о служении женщинам; о любви вне пределов, вне чисел земных; о восьмом вселенском соборе, где возглашен будет символ новой веры: ведь бог-то, оказывается, – женского рода...») – выявляют вторичность его «религии» обожествления женственного, обнаруживают связь его искусства с устремлениями князя: «Глафира – супруга моей жизни, это уж нерушимо. А после ней первый человек – господин почтмейстер, в связи его международного языка. Ежели стихи пропечатать на международном языке, так это уж будут знать во всем мире...» [Там же, с. 275]. В главе 7, имеющей название «В серебряные леса», стилистическому канону символистского текста следует слово князя Вадбольского; утопия мистериального преобразования мира смыкается с утопией социальной переделки: «Длинным выюжным вечером смотрел князь в узорно-морозные окна, потихоньку бродил меж серебряных деревьев – и все возвращался к одному: к несказанному, к мелькнувшему. Ее – никогда не называл князь: Глафира <...>, а всегда говорил: она.

¹ «Вадбольский»: 1) имеет русскую этимологию – обр. от с. Вадбола, неподалеку от г. Белозерска, Вологодской области [Федосюк, 1981, с. 44]; 2) «звук имени» воспроизводит принцип образования некоторых русских фамилий по названию мест, находящихся во владении князя: «В-ад-больский» – «князь из ада».

² Г.П. Федотов так писал об этом: «высочайший смысл культуры – богопознание и гимн Богу, раздвигающий храмовую молитву до пределов Космоса. Известное явление – неперебиваемость самых глубоких и тонких оттенков языка, так же, как и недоступность (или малая доступность) чуждых форм искусства – указывает на исключительность национальных призваний. Они неперебиваемы, как языки, и страшно, духовно мертво их смешение – во всяком эсперанто» [Федотов, 1990, с. 448].

³ Слово *Esperanto* (псевдоним варшавского врача Л. Заменгофа, создавшего искусственный язык в 1887 году) означает «надеющийся» [БСЭ, 1978, с. 251].

⁴ На важность мотива слова в повести, но безотносительно к семантике алатыря-каменя, впервые указала Н.Н. Комлик [Комлик, 2003, с. 18].

Неприметно и плавно, как цветы расцветают, она медленно зрела из исправниковой Глафиры – и вот в декабре она уже стала жить самолично, сама по себе. По-прежнему все записки от нее написаны были на эсперанто: получи теперь князь от нее хоть слово по-русски – он счел бы это противоестественным, был бы даже оскорблен. Помалу связал ее князь с великим языком воедино. Всякое эсперантское слово – теперь вдвойне сладко князю: это – ее слова. В ее синих, глубочайших глазах – пленен весь мир. И равно – всем миром владеет язык эсперанто...» [Там же, с. 281-282].

Однако между «косноязычием» Кости и князя такая же разница, как между идеей в искусстве и ее воплощением в жизни. Отношение нарратора к слову персонажей в границах одной «двуакцентной» фразы (М.М. Бахтин) различно. Слово Кости (как и о. Петра, исправника) «подсвечено» ироничным отношением повествователя («Костя дошел до восьмой главы, самой лучшей и самой возвышенной: о Восьмом вселенском соборе. Голосом выше забрал, вдохновился, стал излагать проект всеобщей религиозно-супружеской жизни» [Замятин, 2003, т. 1, с. 279]. Хаотичные, деструктивные элементы в повествовании от имени почтмейстера – «князя мира» – обнажают разрушительную природу его упований на переделку мира и человека: «...Князь глазами набрел наконец на исправников серебряный погон – пальцем ткнул радостно:

– А-а у меня вот тоже...

– Ага, да-да-да, так, так, – закивал, засиял исправник.

– ...у брата, то есть. Брат в Москве приставом, четыре тыщи в год, без доходов» [Замятин, 2003, т. 1, с. 266].

Косноязычие и безграмотность князя на фоне его притязаний на изменение мира сообщают ему черты самозванца: «Князь писал письмо в город Сапожок. В правом углу на бумаге была вытеснена коронка. «Милая Лена. У меня от подъемных еще осталось 21 ру. Не надо ли тебе? Потому что здесь – жизнь очень простая, яйца лутшие – 18 копеек, я скучаю и мне денег не надо. Кланяйся Васи, я сердца не него не имею, лишь бы ты была счастлива» [Замятин, 2003, т. 1, с. 209]. Аллюзия на героев Чернышевского лишней раз подчеркивает утопическую, а не просветительскую природу деяний князя.

Прозреть истинную сущность «князя мира», распространителя мертвого языка, дано незадачливому поэту. Поэт Костя во сне видит последствия устремлений князя: «Присыпался все один и тот же, несуразный и будто ничего не значащий сон: забыл будто Костя, как его зовут, забыл – и весь сказ, и весь страшный сон тут» [Там же, с. 284]¹. Пародирование символистского мистериального жизнетворчества не разрушает у Замятина статуса искусства как хранителя сакрального Слова. Костя изгоняется «немым» Алатырем, но блаженный Ипат «награждает» его пятаком; пятак затоптан толпой, однако Костя отмечен свыше. В финале «синкретичный» сказитель объемлет голоса персонажей, утверждая позицию мифа: «Костю вели в острог – окружили толпой: не вырвался бы, убийца проклятый. Ну и народ же пошел... а еще чиновник! На князя нашего покусился, а? Алатырь проснулся, галдел, махал руками. Поднимались на цыпочки – на убийца поглядеть... <...> Костя покорно взял пятак, улыбнулся покорно. Но тут же и разжал руку. И пропал Ипатов пятак: затоптали» [Там же, с. 288].

В повести «Алатырь» доводится до логической стройности повествовательная стратегия предыдущих повестей. Орнаментальный сказ со сменой повествовательных масок нарратора и героев обеспечивает разворачивание мифологического сюжета: имя (метафорическая сущность персонажа) – слово (повествовательная

¹ Повышенное внимание Замятина к имени героев на протяжении всего творчества свидетельствует не только о наличии мифологического мирообраза, но и близости к философам и писателям неотрадиционалистской (В.И. Тюпа) ориентации. Сон Кости сбывается в безымянности героев романа «Мы».

маска нарратора и героя) – мотив – сюжет. Уровень «презентации наррации» (В. Шмид) обеспечивается повествовательными масками, в которых закодированы мотивы новой веры (в науку, искусство, религию, социальную идею, материнство как способ природного существования).

Обратимся к сказкам Е.И. Замятина. На первый взгляд, в них используется классический сказ, слово рассказчика или «сказителя», близкого героям, вещающего народную мудрость и здравый смысл. Такой рассказчик из народной среды сигнализирует об использовании автором «чужого» голоса, однако автор только имитирует «характерность» своего повествователя¹. Постепенно «обман» обнаруживается: характерные языковые средства вступают в конфликт с кругозором нарратора, не совпадающим с сознанием демократического рассказчика из народной среды. Рассказчик оказывается не тем, за кого себя выдает. Он лишь играет роль, а его ирония, переходящая в сарказм, глубина оценок и всеведение явно выходят за рамки этой нарративной роли: «Нашел Сеньку Мизюмин в своем скробыхале <...> и на стену посадил: ползи. Но Сенька даже и ползти не может, прямо очумел: до чего нестерпимо велик бог, до чего милосерд, до чего могущественен. А бог, почтальон Мизюмин, хлюпал и подолом розовой рубашки утирал нос» [Замятин, 2003, т. 2, с. 8]. Рассказчик формально близок к герою, функционально же – к автору; это не единый субъект речи, а различные авторские маски. В сказках 1915-16 годов «Бог», «Дьячек», «Петр Петрович», «Ангел Дормидон» рассказчик, имитирующий речь героев, позволяет изобразить изнутри ограниченность человеческого сознания, необоснованность претензии на истину. Однако внутренняя точка зрения меняется на внешнюю в границах одного предложения («А бог, почтальон Мизюмин...»); носитель этой внешней точки зрения – ироничный нарратор, близкий автору. Комический эффект возникает в момент смены кругозоров нарраторов. Сюжетный пуант (обман ожидания читателя) подготовлен сменой повествовательных масок, ироничной повторяющейся характеристикой рассказчика: «Умнее Петра Петровича в целом свете нету: и все думает, и все думает, сопли распустит – и думает <...>; на одну ногу станет – и думает» [Замятин, 2003, т. 2, с. 21].

Если в дореволюционных сказках и повестях возникает смена нарративных авторских масок как следствие неоднозначной оценки изображаемого, то в «аллегорических» «Большим детям сказках» (1917–1920) парадоксальную ситуацию создает контраст повествования и сюжета. В сказках «Иваны», «Хряпало», «Халдей», «Четверг», «Херувимы», «Бяка и кака», «Церковь божия» рассказчик близок бесстрастному сказителю фольклорной сказки. Внешняя по отношению к изображаемому миру позиция сказочного повествователя не мешает истории «самораскрыться». Автор использует остранивающие возможности сказа. Субъектно не выражая свою позицию, автор открывает парадоксальность не в сознании субъекта, а в самой действительности, где реализуются утопические проекты. Парадоксально их бесстрастное, домашнее изложение: о страшном говорится обыденным языком: «Развел Иван костер под кустом, осенил себя крестным знаменем – и стал купцу лучинкою пятки поджаривать» («Церковь божия», с. 25); «...Зарубил меньшенького большенький (брат – М.Х.) топором – и под лавку. Вытопил печку, разговелся большенький чем Бог послал, под святыми сел – доволен» («Четверг», с. 30); «На острове на Буяне – речка. На этом берегу – наши, краснокожие, а на том – ихние живут, арапы. Нынче утром арапа ихнего в речке пойма-

¹ Н.Р. Скалон, отмечая близость замятинского нарратора образу простонародного рассказчика, «сказывающего» свои лукавые истории» с целью реабилитации народного здравого смысла, все же уточняет: «Автор – скептик. Но скептицизм его – особого рода. Он сочетает в себе скепсис просвещенного человека, владеющего языком современной науки и философии (хотя «прямо» это знание и не проявляет), и чисто народную хитрецу, трезвую и лукавую недоверчивость ко всякого рода быстрым и скорым решениям житейских проблем» [Скалон, 2004, с. 21].

ли. Ну так хорош, так хорош: весь – филейный. Супу наварили, отбивных нажарили – да с лучком, с горчицей, с молосольным нежинским... Напитались: послал Господь!» («Арапы», с. 20).

В миниатюрах «Картинки», «Дрянь-мальчишка», «Электричество», «Огненное А» жанровый канон сказки не выдержан, анекдотичность взрывает стереотипы человеческого сознания; «разрушает ожидание» и диалог персонажей, являющийся сюжетообразующим, и речь нарратора. Основной повествовательной маской оказывается маска обыденного сознания («доксы»), которая разоблачается внезапным переломом в повествовании, структурирующим анекдот: «Петьку выдрали: глупый мальчишка – будет знать, как игрушки портить. Говорено сколько раз: игрушки для игры, а не хочешь играть, дрянь-мальчишка, отдай другому. А то ишь ты: внутри ему глядеть надо, ломать ему надо.

– Не ломать, не ломать, не ломать!

Так его» («Дрянь-мальчишка» [Замятин, 2003, т. 2, с. 27]).

Особую группу составляют четыре сказки про Фиту (1917–1919), в которых проявились стремления Замятина переосмыслить архаическую жанровую форму сказки. Используя свойства сказки, хранящей и архаические черты человеческого мышления, и национальные идеалы, Замятин трансформирует «утопию» сказки в антиутопию. Парадокс разрушает «жанровые ожидания» читателя. Жанровый канон антиутопии формирует все уровни сказок про Фиту – сюжетно-композиционный, пространственно-временной, повествовательный. Двухнаправленный диалог с «историей одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина (как некой культурной моделью национальной истории) и следующим за сказками романом «Мы» (1921) доказывает укорененность тоталитаризма в русской истории. Пространство замятинских сказок заполнено силами нравственного зла, бесчеловечный режим Фиты нарушает один из главных принципов сказочного мира – «принцип родственности» [Неелов, 1989, с. 27]: в государстве Фиты утрачены человеческие связи – семейные, культурные, религиозные, национальные. Автор не оставляет читателю никаких иллюзий относительно добрых сил, способных освоить «злое» пространство: здесь отсутствует традиционный сказочный герой, призванный победить зло.

Анализ субъектной организации позволяет понять, что «держит» сказочную структуру, как выполняется в сказках про Фиту главный сказочный закон – закон нравственный. В «Первой сказке про Фиту» выдерживается победа добра над злом: появление Фиты (сил зла) – победа жителей над ним – кончина Фиты. Сохраняется и единая повествовательная позиция: мудрый рассказчик является носителем коллективной точки зрения, он близок жителям и противостоит власти Фиты: «Почесались жители и миром решили: докторов вернуть и за скопским хлебом послать. А Фиту из канцелярии вытащили и учить стали, по-мужицки: народ необразованный, темный» [Замятин, 2003, т. 2, с. 36]. Инверсивное изложение событий («добрый финал» предшествует изображению дьявольских деяний Фиты в последующих трех сказках) и «открытый» финал последней сказки свидетельствуют о том, что автор не в состоянии свести рассказанное к вымыслу. Повествование балансирует на границе сказочной повествовательной структуры: рассказчик вводит читателя в фантастическую атмосферу (названием, в котором значится слово «сказка», невероятным появлением на свет Фиты и т.д.), но «забывает» обернуть историю правления Фиты в шутку.

Во второй сказке речь рассказчика теряет народную «характерность», но точка зрения повествователя остается прежней – внешней по отношению к миру Фиты и родственной – жителям: «Тут вспомнили жители: не больно давно приходил по собор Мамай татарский, от Мамаю откупились – авось, мол, и от Фиты откупимся» [Там же, с. 39]. Но в последнем предложении неожиданно меняется субъект речи. Появление книжного ироничного «голоса» дробит единую повест-

вовательную инстанцию: «Базарная площадь была наконец приведена в культурный вид» [Там же, с. 39].

В третьей и четвертой сказках структура повествования меняется. Жители окончательно подчиняются новой власти, и голос «сказочного повествователя» становится рупором государства Фиты. Внешняя точка зрения уступает место внутренней; речь повествователя, которая ранее резко контрастировала со словом указов Фиты (документами новой власти), теперь сближается с ними: «И предписал Фита: «Воров и душегубов предписываю выгнать из острога с позором на все четыре стороны». Воров и душегубов выгнали на все четыре стороны, и желавшие жители помаленьку в остроге разместились» [Там же, с. 40]. Вытеснение мудрого сказочного повествователя «рассказчиком Фиты» свидетельствует о победе зла, реального во времени и пространстве. Но голос культурного («авторского») повествователя, раз возникнув в конце второй сказки, не исчезает и в последующих, а продолжает создавать ироничный противовес миру Фиты, ставя под сомнение абсолютность завоеваний последнего. Противоречивой, парадоксальной становится структура фраз «официального» рассказчика, в нее вклиниваются оценки другого сознания: «Друг перед дружкой наперебой жители ломились посидеть в остроге: до того хорошо стало в остроге – просто слов нету» [Там же, с. 40]; «Пустил Фита по мурьям вольных в чуйках – вольные убеждали жителей не стесняться, потому нынче – воля, убеждали в загривок и под сусало и, наконец, убедили» [Там же, с. 41]. В финале («И зажили счастливо. Нету на свете счастливее петых») этот голос получает статус субъекта речи. Ирония рассказчика способна противостоять зловеще-утопическому миру Фиты, она и выполняет функции сказочного героя. Однако «объективизация сознания» (Л. Силард) свидетельствует не о победе над миром Фиты, а о равновесном напряжении между одним из субъектов повествования и повествуемым миром: сознание рассказчика (и автора) не властно над реальным злом, отсюда и трагизм иронии. Игровая структура повествования сказок про Фиту наполняет универсальную (утопическую) жанровую модель сказки антиутопическим содержанием.

В сказках Замятина острающая функция сказа усиливает парадокс. Разрушение стереотипов сознания, догм, затверженных истин не может быть решено прямо, «в лоб», поэтому парадокс оказывается наиболее адекватной художественной формой, воплощающей относительность истины. Игровая повествовательная позиция свидетельствует о «парадоксах сознания» самого автора: «сознание выступает здесь не как «органический центр», но как расколотый организм, который запускает мысль (и – мир), несущую в себе закон «раскола» [Пресняков, 1998, с. 24]. Преодолевая национальные мифы с помощью перекодировки традиционных жанровых моделей (сказки – в «антиутопию») и повествовательных структур («характерного сказа» – в «стилизированный», «орнаментальный»), в которых «отвердели» ценности народной культуры, художник использованием фольклорных структур обнаруживает связь с этими ценностями и зависимость от них.

Игра масками как основа орнаментального сказа Замятина – это, в первую очередь, принцип модернистского текстопорождения: мифологический сюжет создается разворачиванием «метафорической сущности» персонажей, закодированной в их именах и речевых масках. «Неосинкретичная» форма стилизованного сказа Замятина, имитирующая неразграничение голосов (масок) автора и персонажей, утверждает неклассическую позицию автора как «неопределенного» и вероятно-множественного субъекта, который не предшествует повествованию, а порождается им, формируется в его процессе» [Бройтман, 2001, с. 297-298]. Масочная структура орнаментального сказа проявляет антиутопическую позицию: перебирание и смена масок не способствует абсолютизации какой-то одной точки зрения, а предполагает диалог. Стилизация сказа совмещает миф о мире с мифом

о творчестве¹, о противоречиях творческого сознания, ибо последнее для модерниста – это единственная реальность, способная противостоять «распылению» национального космоса. Вопрос об адресате орнаментального сказа однозначно решается в пользу адресата модернистской прозы: воспринимающее сознание, способное реконструировать мифологический сюжет, должно быть конгениально авторскому. Как следствие внутренних установок автора может быть понята и поведенческая театральность Замятина-модерниста, который прибегал к смене масок не только в творчестве повествования, но и в житнетворчестве: от псевдонима Мих. Платонов в постреволюционной публицистике – до епископа Замутия в Обезвешивалке А. Ремизова и автора пародийных литературных обзоров в журнале «Русский современник» Онуфрия Зуева.

Литература

- Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977.
- Бахтин М.М. Записи лекций по истории русской литературы. Замятин // Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 2. М., 2000.
- Беляева Н.В. Поэтика маски в русском романе: интертекстуальные аспекты // Русская литература. Исследования: сборник научных трудов. Вып. VI. Киев, 2004.
- Большая советская энциклопедия. М., 1978.
- Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М., 2001.
- Виноградов В.В. Проблема сказа в стилистике // Виноградов В.В. Избранные труды: О языке художественной прозы. М., 1980.
- Волошин М. Лики творчества. Л., 1989.
- Воронский А.К. Литературно-критические статьи. М., 1963.
- Голубиная книга. Русские народные духовные стихи XI – XIX веков. М., 1991.
- Давыдова Т.Т. Антижанры в творчестве Е. Замятина // Новое о Замятине. М., 1997.
- Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 1. А-З. М., 1955.
- Долгополов Л.К. Символика личных имен в произведениях А. Белого // Культурное наследие Древней Руси. М., 1976.
- Замятин Е.И. Техника художественной прозы // «Литературная учеба». 1988. Кн. 5, 6.
- Замятин Е.И. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1, 2. М., 2003.
- Ильев С.П. Русский символистский роман. Киев, 1991.
- Как мы пишем. М., 1989.
- Кириллова И.В. А. Куприн – Е. Замятин: «Поединок» – «На куличках» – диалог или полемика? // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Кн. X. Тамбов, 2000.
- Кожевникова Н.А. Типы повествования в русской прозе XIX – XX веков. М., 1994.
- Комлик Н.Н. Русская провинция и русский человек в прозе Е.И. Замятина: поэтика воплощения. Курс лекций. Елец, 2003.
- Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл. М., 2001.
- Левин В. Проза начала века (1900–1920) // История русской литературы: XX век: Серебряный век / Под ред. Ж. Нива и др. М., 1995.
- Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1967.
- Муценко Е.Г., Скобелев В.П., Кройчик Л.Е. Поэтика сказа. Воронеж, 1978.

¹ А. Компаньон остроумно заметил, что «если литература говорит о литературе, этот факт не мешает ей говорить также и о внешнем мире» [Компаньон, 2001, с. 148].

- Неелов Е.М. Натурфилософия русской волшебной сказки. Петрозаводск, 1989.
- Оксенов А.В. Народная поэзия. Былина, песни, сказки, пословицы, духовные стихи. Повести. С очерками главнейших отделов русской народной поэзии, объяснительным словарем и образцами напевов народных песен. СПб, 1908.
- Оссовский О.Е. Маска авторская // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.
- Паперный В. Поэтика русского символизма: персонологический аспект // Андрей Белый. Публикации. Исследования. М., 2002.
- Полякова Л.В. Евгений Замятин в контексте оценок русской литературы XX века как литературной эпохи. Тамбов, 2000.
- Попова И.М. Литературные знаки и коды в прозе Е.И. Замятина: функции, семантика, способы воплощения. Курс лекций. Тамбов, 2003.
- Попова И.М. Гоголевское слово как выражение авторской позиции в повести Е.И. Замятина «Алатырь» // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Кн. IV. Тамбов, 1997.
- Пресняков О. О принципах стиливого анализа литературы XX века (Андрей Белый «Петербург») // XX век. Литература. Стил: Стиливые закономерности русской литературы XX века (1900–1950) / Отв. Ред. В.В. Эйдинова. Екатеринбург, 1998. Вып. 3.
- Резун М.А. Малая проза Е.И. Замятина. Проблемы поэтики. Дис. ... канд. филол. наук. Томск, 1993. Гл. 1, 2.
- Сакович А.Г. Русский настенный лубочный театр XVIII-XIX вв // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983.
- Семенов В.Б. Стилизация // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.
- Скалон Н.Р. Будущее стало настоящим (Роман Е. Замятина «Мы» в литературно-философском контексте). Тюмень, 2004.
- Топоров В.И. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983.
- Тюпа В.И. Постсимволизм: теоретические очерки русской поэзии XX века. Самара, 1998.
- Федосюк Ю. Русские фамилии. М., 1981.
- Федотов Г.П. Национальное и вселенское // О России и русской философской культуре. Сб. статей. М., 1990.
- Флоренский П. Имена // Опыты. Литературно-философский ежегодник. М., 1990.
- Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936.
- Ханзен-Леве О.А. Русский формализм. М., 2001.
- Цивьян Т.В. К семантике пространственных элементов в волшебной сказке // Типологические исследования по фольклору. Сб. статей памяти В.Я. Проппа М., 1975.
- Цыганенко Г.П. Этимологический словарь русского языка. Киев, 1989.
- Шайтанов И.О. Мастер // «Вопросы литературы». 1988. № 12.
- Шкловский В. О теории прозы. М., 1929.
- Шмид В. Нарратология. М., 2003.
- Эйхенбаум Б. Лесков и современная проза // Эйхенбаум Б. Литература. Л., 1927.