

*Т. Т. Давыдова*



**РУССКИЙ  
НЕОРЕАЛИЗМ**  
Идеология, поэтика,  
творческая эволюция

Учебное пособие

Для студентов, аспирантов,  
преподавателей-филологов

ФЛИНТА • НАУКА

## Предисловие

Вопрос об эстетической природе, философском контексте и достаточно проницаемых границах русского неореализма решается не однозначно. Точкой опоры в теоретических построениях, историко-литературных умозаключениях стала работа В.А. Келдыша «Реализм и неореализм», опубликованная в двухтомном издании ИМАИ РАН «Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов)» (2000). В.А. Келдыш рассматривает неореализм как явление реализма. И в начале века, и сегодня обращали внимание на ряд характеризующих его свойств. Например, на противопозитивистскую направленность, на связь мировоззренческих пристрастий неореалистов с образом мыслей, нравственными, этическими ценностями классиков реализма, в частности с философией жизнеутверждения и «живой жизни»; на роль символизма в художественном поиске неореалистов, на приоритет бытийного относительно идеологического в восприятии мира. Ключевой особенностью нового реализма В.А. Келдыш полагает художественно воплощенный принцип «бытие через быт». Однако он достаточно универсален. Бытие изображено через быт и в произведениях Л.Н. Толстого. При рассмотрении специфики неореалистического метода определяющим является, скорее, тип восприятия бытия и быта. В.А. Келдыш говорит о «созерцательности как проявлении внутренней активности, внутреннего противодействия среде» [1] .

Принимая концепцию В.А. Келдыша, заметим, что, пока в науке выводы о русском неореализме не устоялись, суждения о нем в ряде работ дискуссионны и даже антитетичны. Потому каждое новое исследование вызывает особый интерес. В 2005 г. в Москве («Флинта» – «Наука») вышла в свет книга Т.Т. Давыдовой «Русский

неореализм: Идеология, поэтика, творческая эволюция». Жанр этого издания – учебное пособие, которое предназначено для студентов, аспирантов, преподавателей гуманитарных факультетов вузов, учителей, для специалистов-филологов. К проблеме неореализма автор обращается не впервые, до этого издания были конспект лекций «Русская неореалистическая проза (1900—1920-е годы)» (1996) и монография «Творческая эволюция Евгения Замятина в контексте русской литературы первой трети XX века» (2000). Представляемая нами книга – первая, в которой неореализм рассмотрен как метод и как литературное течение 1900—1930-х гг.

Предложенная Т.Т. Давыдовой версия неореализма полемична, на что исследовательница сама же обращает наше внимание: «Неореализм вызывал с момента его появления в русской литературе в 1900-е гг. и продолжает вызывать по сей день споры: В.А. Келдыш, Л.В. Полякова и другие литературоведы считают его новым этапом в русском реализме, а А. Шейн, Е.Б. Скороспелова, М.М. Голубков, Л. Геллер и многие другие полагают, что это – одно из модернистских течений. Последнюю точку зрения отстаивает и автор данного учебного пособия» (с. 8). Итак, неореализм рассматривается как постсимволистское модернистское течение, основанное на методе, синтезирующем «черты реализма и символизма при преобладании последних» (с. 28). Автор книги опирается на положения статьи В.М. Жирмунского «Преодолевшие символизм» (1916), в которой неореализмом назван творческий метод акмеистов. Еще один источник версии Т.Т. Давыдовой – концепция неореализма, высказанная в ряде статей Е. Замятиным. При этом Замятин, как полагает Т.Т. Давыдова, мог опираться на тезу Вяч. Иванова о реалистическом символизме. В то же время, приводя некоторые

коррективы к концепции Замятина, исследовательница пишет: «В неореалистических произведениях, наряду с символистскими, существенны и импрессионистические, примитивистские, экспрессионистические способы типизации и изобразительно-выразительные средства и приемы» (с. 27).

Внутри неореализма выделены два подтечения: религиозное и атеистическое. К первому Т.Т. Давыдова относит творчество А. Ремизова, М. Пришвина, С. Сергеева-Ценского, И. Шмелева, А. Чапыгина, В. Шишкова, К. Тренева, М. Булгакова, ко второму – И. Эренбурга, В. Каверина, В. Катаева, Л. Лунца, А. Платонова, А. Толстого, А. Беляева. Периодом максимальной творческой активности неореалистов предлагается считать 1917—1920-е гг., когда происходит усложнение картины мира в философской проблематике произведений Замятина, Пришвина, Шмелева, А. Толстого и др. Если исходить из авторского определения неореализма, то можно понять, почему из ряда неореалистов «выпадают» И. Бунин и А. Куприн, в творчестве которых, на наш взгляд, неореализм проявился чрезвычайно ярко. В то же время к творчеству эстетически им близкого Б. Зайцева, поначалу не названного среди неореалистов, автор книги все-таки обращается. Неореалистическими оказываются достаточно разнородные тексты, например «Мастер и Маргарита» (1928–1940) и исторические романы А. Чапыгина и В. Шишкова, «Человек из ресторана» (1911) Шмелева и «Мы» (1921) Замятина. На наш взгляд, повесть Шмелева написана в традициях классического реализма и принципиально отличается от его же неореалистических «Росстаней» (1913), или «Пугливой тишины» (1912), или «Волчьего переката» (1913). «Разин Степан (1925–1926) и «Угрюм-река» (1928–1932) также написаны в

традициях реализма, хотя в языке романа Чапыгина и проявились модернистские черты, а «Мы» и «Мастер и Маргарита» – модернистская проза.

Первичным признаком неореализма исследовательница полагает синтез реалистической и модернистской эстетики, что отмечалось в статьях и других авторов. По сути, синонимом неореализма, как это следует из размышлений Т.Т. Давыдовой, является синтетизм. Автор книги обращается как к философскому контексту произведений, так и к их философскому содержанию, однако сам тип мироощущения писателя не является определяющим. Но отметим, что, согласно концепции автора, чрезвычайно важен принцип мифологизации действительности, скорее, на наш взгляд, характеризующий свойства модернистской поэтики текста, чем интуитивистское, либо феноменологическое, либо созерцательное ощущение быта.

Впрочем, мы не ставим перед собой задачи оспорить концепцию Т.Т. Давыдовой. Напротив, мы относимся к высказанным в книге положениям и выводам со вниманием и уважением. Она читается с большим интересом, в ней есть интрига, в ней ощутима твердая вера автора в свою идею, она оригинально построена, наконец, приведенные позиции и аргументы убедительны, если принять точку зрения исследовательницы.

Как полагает автор книги, большую роль в неореалистических произведениях играет миф, например в романах «Мы» Замятина, «Чевенгур» (1929) Платонова, «Мастер и Маргарита» Булгакова, а также в «Кашеевой цепи» (1927, 1954) Пришвина, создавшего миф о единстве человека и обожествленной природы. При анализе особенностей поэтики неомифологического текста автор среди прочих свойств называет следующее: с одной стороны, тяготение

сложных образов к амбивалентности и синтезированию противоположностей в персонаже, лирическом либо объективированном, с другой – к расчленению образа на множество двойников, масок. Эту черту Т.Т. Давыдова характеризует как специфическую для неореалистической прозы. Далее отмечается метонимический символ, мифологема как знак сюжета. Например, «мифологема грехопадения первых людей и их изгнания из рая, скитаний блудного сына, предательства Иуды, суда над Иисусом Христом, его бичевания и крестных мук, преобразования и второго пришествия становятся важными эпизодами в «Мы», «Собачьем сердце», «Мастере и Маргарите», «Чевенгуре», «Кашеевой цепи»» (с. 143). Далее: ограничение некоторых текстов-мифов символами-намеками на миф. Далее: в роли кодов, шифров, поясняющих скрытый смысл текста, выступает одновременно несколько мифов. Далее: лейтмотивность, в целом орнаментальность как прием построения романа-мифа. При определении названной специфики Т.Т. Давыдова опиралась на ряд работ, в том числе З.Г. Минц и Д.Е. Максимова.

В мифотворчестве неореалистов выделено два типа: собственно литературное мифологизаторство и сциентистское мифотворчество. При этом делается существенная оговорка: мировоззрение в последнем случае не является позитивистским, что служит для исследовательницы еще одним аргументом в пользу неореалистичности таких текстов, как «Рассказ о самом главном» (1924) Замятина, «Мирская чаша» (1922) Пришвина, «Роковые яйца» (1925) Булгакова, «Потомки солнца» (1922) и «Лунная бомба» (1926) Платонова, «Аэлита»

(1923) и «Гиперболоид инженера Гарина» (1925–1926) Толстою. Отметим также вывод о синтезе сциентистского мифотворчества со сказочной фантастикой и национальным мифом. Нельзя обойти молчанием и мысль о том, что в картине мира Е. Замятина, А. Платонова, А. Толстого, А. Беляева наделенный творческим потенциалом человек заменил Бога. Еще один вариант – отчасти выполняющий миссию Бога дьявол. В книге рассмотрено художественное преломление в прозе Замятина, Платонова, Пришвина учения об энтропии. Причем замятинское и пришвинское понимание революции с позиций энтропии подано в контексте отношений писателей со «Скифами». Этические проблемы произведений – еще один аспект книги, и в связи с этим отметим трактовку таких текстов, как «Дракон» (1918), «Мамай» (1920), «Пещера» (1920) Замятина, «Мирская чаша» Пришвина, «Собачье сердце» (1925) Булгакова.

Один из наиболее амбициозных мифов в русской литературе XX в. – о назначении поэта, потому с особым интересом прочитывается раздел «Миф о художнике в «Кашеевой цепи» М.М. Пришвина и «Мастере и Маргарите» М.А. Булгакова». В композиционно ориентированной на жанр сказки «Кашеевой цепи» – на это обращает внимание автор – переосмыслены мотивы библейские и гетевские, умозаключения В. Оствальда, Ф. Ницше, Вяч. Иванова. Нам близка идея Т.Т. Давыдовой о том, что в пришвинском герое совместились Христова готовность к самопожертвованию, фаустовское стремление к познанию с «цельностью «естественного» человека Ж.-Ж. Руссо и Л.Н. Толстого» (с. 273). При этом, как справедливо заключает автор книги, по своей философской направленности оба романа родственны друг другу.

Книга Т.Т. Давыдовой представляет для специалиста интерес тенденцией систематизировать литературные явления и показать их типологические свойства – от мировоззренческих сентенций писателей до типологии героев, жанров, языка.

Примечателен анализ жанровых поисков тех писателей, которых Т.Т. Давыдова расценивает как неореалистов. В литературном процессе первых десятилетий века отмечается главенствующая роль повести, в том числе ориентированной на древнерусскую традицию, например, на жития. Отметим разбор жанровой специфики «Уездного» (1913) Замятина: внешний сюжет, как полагает автор книги, типологически схожий с событийной стороной повести о Савве Грудцыне, в частности отступает от канонического сюжета о блудном сыне. Помимо жанрообразующей специфики элементов текста рассмотрена эволюция жанров в творчестве того или иного автора. Так, говорится о том, что в «Крестовых сестрах» (1910) Ремизова выразилось каноническое содержание жития, а в его «Пятой язве» (1912) начинается переосмысление агиографической традиции. Описана связь повестей Ремизова, Шмелева, Замятина с традициями иконописи: редуцированное изображение пейзажа по сравнению с фигурой человека, принцип иконных клейм-микросюжетов и проч. Рассмотрены житийные традиции в повести Пришвина «У стен града невидимого (Светлое озеро)» (1909). Обстоятельно анализируются малые эпические жанры, в частности в прозе Сергеева-Ценского, Замятина, Чапыгина. Показаны жанрово-стилевые искания 1920-х гг., в том числе роман-антиутопия – «неореалистический роман-миф» (с. 185). Речь идет о романе «Мы» Замятина. «Чевенгур» рассмотрен как «социально-философский утопический и сатирический роман с элементами антиутопии» (с. 215).

В книге существенны, на наш взгляд, наблюдения и выводы о природе сказа. Например, о лейтмотивности лирического сказа Ремизова в «Крестовых сестрах». Привлекает внимание следующая теза: «В сказе изменилась сама функция речи повествователя: она стала объектом эпического изображения» (с. 58). Анализируется специфика комического сказа Шмелева, Ремизова, Замятина.

Еще одна тема исследования – сатирический гротеск Замятина, Пришвина, Булгакова, Платонова. По сути, сатирический гротеск, как и фантастика и мифотворчество, расценивается как ведущий принцип типизации, что роднит произведения названных писателей с текстами В. Катаева, В. Каверина, И. Оренбурга, Л. Лунца, А. Грина, А. Беляева, М. Козырева.

В заключение выскажем уверенность в том, что книга займет свое достойное место в ряду других, посвященных изучению литературного процесса первой трети XX века, станет полезным источником и послужит теоретической основой для исследователей.

Н.М. Солнцева

Введение

**История вопроса.** На сегодняшний день существует множество научных работ зарубежных и российских литературоведов о неореалистах, в основном о Замятине, Ремизове, Шмелеве, Пришвине, Булгакове, Платонове.

**Научная литература о Е.И. Замятине и А.М. Ремизове.** Творчеству Замятина посвящены монографии российских и зарубежных исследователей Е.Б. Скороспеловой, Л.В. Поляковой, Б.А. Ланина, С.А. Голубкова, О.Н. Николенко, Н.В. Шенцевой, И.М. Поповой, Д. Ричардса, А. Шейна, Э. Брауна, Т. Эдвардса, Н. Франца, Л. Шефлер,

А. Гилднер, Р. Гольдта, а также материалы Первых Российских Замятинских чтений (Тамбов, 1992), Юбилейных Вторых, Третьих и Четвертых международных Замятинских чтений (Тамбов, 1994, 1997, 2000). Ценными являются и три сборника статей – о романе «Мы» на английском языке (Ann Arbor, 1988), «Вокруг Замятина» на французском (Лозанна, 1989) и «Новое о Замятине» (М., 1997) на русском. В последнем сборнике представлены материалы симпозиума в Лозаннском университете. В 1990–2000 гг. по творчеству Замятина защищены докторские диссертации И.М. Поповой, М.Ю. Любимовой, Н.Н. Комлик, автором этого учебного пособия. Предмет анализа у Е.Б. Скороспеловой, Б.А. Ланина, С.А. Голубкова, О.Н. Николенко – роман «Мы», Н.В. Шенцева размышляет о некоторых сторонах поэтики замятинских произведений. Д. Ричардс в монографии «Замятин: советский еретик» (Лондон, 1962) сосредоточился на анализе проблем русской революции и неизбежного столкновения между Россией и Западом, а также эрозии личной свободы в современном обществе, разработанных в повести «Островитяне», романах «Мы» и «Бич Божий», трагедии «Атилла». Английский исследователь указал и на скрыто религиозную окрашенность замятинского понимания революции. Однако при этом вне его поля зрения осталось большинство пьес Замятина, высокохудожественных, во многом экспериментальных и заслуживающих серьезного рассмотрения в не меньшей степени, чем проза писателя. Бегло упомянуты и статьи, хотя они относятся к вершинным явлениям русской критики и эссеистики конца 1910—1930-х гг.

Американский исследователь А. Шейн, автор первой в мире научной биографии «Жизнь и творчество Евгения Замятина» (Лос Анджелес,

Беркли, 1968), дал периодизацию творчества писателя, скрупулезно учел все имевшиеся к тому времени публикации его произведений и проанализировал его прозу, критику и публицистику в контексте русского литературного процесса XX в. Существенно и то, что ученый охарактеризовал связи творчества Замятина с зарубежной философией. Труд Шейна остается и по сей день классическим. Однако при этом американский славист не воспользовался рядом материалов из российских архивов, не рассматривал драматургию Замятина и мало использовал его эпистолярное наследие. Перу Шейна принадлежит также краткий очерк творчества Ремизова [2] .

С начала 1980-х гг. и по сей день в западноевропейском и американском литературоведении наблюдается подъем интереса к русскому модернизму. Об этом свидетельствуют статьи Л.М. Геллера, Р. Рассела, монографии Т. Эдвардса «Три русских писателя и иррациональное: Замятин, Пильняк и Булгаков» [3] (Кембридж, 1982), А. Гилднер «Проза Евгения Замятина» (Краков, 1993) и Греты Н. Слобин «Проза А. Ремизова 1900–1921» (СПб., 1997), фундаментальная работа Райнера Гольдта «Термодинамика как текст. Энтропия как поэтологический шифр у Е.И. Замятина» (Майнц, 1995). Исследование Гольдта проведено в наименее изученных направлениях. Это биография писателя и обусловленные ею особенности его мировоззрения, а также связь творчества Замятина с философией. Основная цель Гольдта – показать, как на замятинское понимание энтропии повлияло учение о термодинамике. Подобный подход плодотворен, так как соответствует замятинской теории синтеза науки и искусства, разных творческих методов и направлений в литературе. Центральная задача Гольдта – на основании опубликованных и архивных источников

проанализировать зарождение и «поэтологические шифры» энтропийного мышления в романе «Мы», пьесах «Огни св. Доминика» и «Блоха». Исследователь из Майнца освещает также историю несостоявшейся постановки трагедии «Атилла». Даже частичное исследование замятинской драматургии Гольдтом важно, так как его предшественники, как правило, обходили именно ее. Научную ценность имеет и обширнейшая библиография, собранная немецким исследователем. Она в значительной мере дополняет не менее репрезентативный для своего времени список литературы из монографии Шейна. На сегодня работа Гольдта – второе после книги Шейна классическое исследование творчества Замятина.

В 2004 г. защищена докторская диссертация Н.А. Нагорной [4], где творчество А.М. Ремизова рассмотрено новаторски, сквозь призму созданной писателем формы сновидения (онейросферы) в русской прозе.

Научная литература о М.А. Булгакове. Среди огромного количества исследований творчества М.А. Булгакова выделим следующие: «Неизданный Булгаков: Тексты и материалы» (Ann Arbor, 1977); труд зарубежного слависта М. Крепса «Булгаков и Пастернак как романисты: Анализ романов „Мастер и Маргарита“ и „Доктор Живаго“» (Ann Arbor, 1984), биографию «Жизнеописание Михаила Булгакова» (М., 1988) много сделавшей для отечественного булгаковедения М.О. Чудаковой и «Три жизни Михаила Булгакова» (М., 1997) Б.В. Соколова, аналитический обзор «М. Булгаков: Современные толкования. К 100-летию со дня рождения. 1891–1991» (М., 1991), сборники статей «Проблемы театрального наследия М.А. Булгакова: Сб. научных трудов» (Л., 1987) и «М.А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени» (М., 1988),

монографию Б.В. Соколова «Роман М. Булгакова „Мастер и Маргарита“». Очерк творческой истории» (М., 1991) и его же «Булгаковскую энциклопедию» (М., 1996), исследования Г.А. Лескисса «Триптих М. Булгакова о русской революции: „Белая гвардия“, „Записки покойника“, „Мастер и Маргарита“» (М., 1999), Л.М. Яновской «Творческий путь Михаила Булгакова» (М., 1983) и «Треугольник Воланда: к истории создания романа „Мастер и Маргарита“» (Киев, 1994).

Научная литература о И.С. Шмелеве. В кругу этих работ выделяется исследование религиозного мыслителя И.А. Ильина «Творчество И.С. Шмелева» (в его книге: О тьме и просветлении. Мюнхен, 1959), в котором выявлена национальная и православная суть шмелевских произведений. Вместе с тем в 1980—2000-х гг. в российском литературоведении появились работы, дополняющие существовавшее прежде представление о жизни и литературном наследии Шмелева.

Таковы «Московиана: Жизнь и творчество И. Шмелева» О. Сорокиной (М., 1994), кандидатская диссертация Е.А. Осьмининной «Проблемы творческой эволюции И.С. Шмелева» (М., 1994), монография «Проза И.С. Шмелева» А.П. Черникова (Калуга, 1995), статья А.И. Солженицына «Иван Шмелев и его «Солнце мертвых»: Из «Литературной коллекции» («Новый мир». 1998. № 7). В этих работах выявлены особенности мифологизаторства писателя, его творческий метод определен как «духовный реализм», в научный оборот введена его трагическая эпопея о гражданской войне в Крыму.

Научная литература о А.П. Платонове. Здесь следует выделить работы Л. Шубина, Н. Малыгиной, Н. Полтавцевой, Н. Корниенко и других исследователей. В центре их внимания проблемы авторской

позиции писателя и форм ее выражения, его языка и стиля, места его творчества в контексте русской литературы 1920—1930-х гг. Активно исследуется также рецепция Платоновым идей зарубежных и русских философов, вопросы текстологии. В настоящее время под эгидой ИМЛИ РАН выходит собрание сочинений писателя, подготовленное ведущими российскими платоноведами.

Проведенный выше обзор научной литературы по творчеству неореалистов свидетельствует: сегодня возможно подвести итог определенному этапу в изучении их литературного наследия и разобраться в философско-эстетической и художественной природе неореализма, представить его хронологические границы, состав и типологию, раскрыть контактные, историко-генетические и сравнительно-типологические связи, которые существовали между их творчеством. Но прежде всего охарактеризуем в свете достижений современной филологии модернистское литературное направление.

#### Характеристика модернистского литературного направления

Предлагаемая в данном пособии концепция модернизма соединяет два подхода к модернизму, существующие в современном литературоведении. Первый разработан В.А. Келдышем, Л.Я. Гинзбург, Л.М. Геллером и М.М. Голубковым в тесной связи с их пониманием реализма.

Келдыш в труде «Русский реализм начала XX века» (М., 1975), опираясь на ряд новых явлений в России 1900—1910-х гг. (сочинения В.В. Розанова, деятельность «Религиозно-философских собраний», концепция «положительного всеединства» В.С. Соловьева, спиритуалистическая метафизика Н.А. Бердяева и др.), усматривает философскую основу модернизма в **отказе от позитивизма, ставшего одним из главных противников нового**

**миропонимания. Как следствие этого, на смену детерминистской концепции человека и среды, характерной для реализма, в художественном процессе эпохи приходят различные индетерминистские концепции активности человека, которые подчас соотнесены с теми или другими философскими течениями. Именно с такой концепцией выступают в 1900-е гг. русские символисты, сложный духовный комплекс которых теоретически увенчивала все же мистическая доктрина. Поэтому для символистов социальная революция – лишь шаг на пути к другой, истинной – трансцендентной «революции Духа» (А. Белый). С точки зрения Келдыша, к некоторым особенностям модернистской поэтики относится воплощение лирически прихотливого, импрессионистского видения мира [5].**

В монографиях «О литературном герое» (Д., 1979) и «Литература в поисках реальности» (Д., 1987) Л.Я. Гинзбург характеризует модернизм как направление, объединившее множество разнородных явлений (течений) с определенной тенденцией в зарубежном и русском искусстве конца XIX–XX в., «от русских символистов, например, с их трансцендентностью и «реальнейшими реалиями», и до литературы, объявившей мир и человека абсурдом» [6]. В основе модернистских произведений – отличающийся от реалистического художественный метод, воплощающий определенное мировидение. Оно заключается в поисках истинной реальности, «не искаженной категориями рассудка. В этом плане задумана была перестройка всех средств художественного выражения» [7]. Под скрытой реальностью понималась и сверхчувственная, и непотусторонняя. Поиски скрытой реальности велись с помощью новых гуманитарных научных данных – прежде всего концепций А. Бергсона, З. Фрейда, Н. Хомского. Здесь

явно недостает, конечно, в силу идеологических причин, имен философов А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, В.С. Соловьева, Н.А. Бердяева, В.В. Розанова, заметно повлиявших на модернистов, а также имени лауреата Нобелевской премии В. Оствальда, представления которого об энтропии и энергии, как заметил Л. Геллер, «участвовали в формировании модернистского взгляда на мир» [8]. «Новая реальность, подлежащая изображению, – это своего рода магма душевной жизни; в том смысле, что речь идет об иррациональном сплаве, о хаотической синхронности физических ощущений, впечатлений, проходящих образов, сознательных и бессознательных влечений, мельчайших дробных акций. Задача новой литературы – пробиться сквозь толщу стереотипов к этой первозданной реальности, которую рассудок еще не подверг искусственному и призрачному расчленению. Пробиться, минуя расчленяющую природу слова, – таков большой соблазн, представший перед литературой XX века». В русской литературе 1900– 1910-х гг. (проза А. Белого и А.М. Ремизова) встречаются попытки воспроизведения иррационального мира.

Как и Келдыш, Гинзбург считает, что отказ от детерминизма – «самый глубинный признак отхода от <...> реалистической традиции <...>» [9].

В «Эстетике» Ю.Б. Борева дана разветвленная типология модернистских и неомодернистских художественных направлений (терминология автора) и тем самым детализирован тот суммарный подход к этому широкому движению в литературе конца XIX–XX в., который характерен для работ Л.Я. Гинзбург. Боров относит к неомодернизму возникшие в основном после 1916 г. дадаизм, экспрессионизм, конструктивизм, сюрреализм, экзистенциализм,

литературу «потока сознания» и абстракционизм. Важно и утверждение о существовании **общей** для модернизма и неомодернизма философско-эстетической базы. Помимо выявленных Гинзбург интуитивизма и фрейдизма Боров усматривает эту базу также и в прагматизме, неопозитивизме, «реальной» эстетике и других новейших концепциях [10] .

В связи с модернистской типизацией находится и изображение человека в литературе модернизма. По Гинзбург, отказ от детерминизма повлек за собой принципиально иную «обусловленность поведения самопрограммирующегося героя экзистенциалистов или героев, движимых силами сверхчувственными или коренящимися в бессознательном, в реликтах неизжитых архаических представлений» [11] , «<...> модернизм понимал под новым человеком не только новую социальную и историческую формацию, но и новое биологически-психологическое существо» [12] . А для символистской прозы, например, для романа А. Белого «Петербург», важна «первичная символическая связь образа с отвлеченной концепцией». В модернистской литературе есть «герой-символ, герой, почти равный процессу сознания <...>» [13] .

Модернизм, культивирующий новаторство и отказ от традиций, часто «сопровождается внешней деформацией действительности, образной системы либо языка», при этом в литературе XX в. преобладают «иррациональные формы речи (внешней и внутренней), поток сознания, подводные темы разговора, порожденные несовпадением средств выражения с интенцией говорящего», умышленная бессвязность, алогизм [14] . Гинзбург под понятием деформации, очевидно, имеет в виду вторичную условность. Но более

обстоятельно эта особенность поэтики модернизма охарактеризована у исследователей, построивших его теорию на переосмысленных понятиях аристотелевской концепции искусства как подражания действительности.

Модернизм трактуется ими как «антимиметический», в аристотелевском смысле, метод, усилиями фантазии творящий собственную эстетическую реальность, – так он охарактеризован немецким славистом Р.-Д. Ключе и Л.А. Колобаевой [15]. Близок их пониманию и подход Д. Затонского. Развивая их идеи, реалистическую типизацию следует определять как жизнеподобную, миметическую, а модернистскую – как нежизнеподобную, «антимиметическую», что не исключает возможности использования реалистами вторичной условности.

Гинзбург определила и общие принципы поэтики модернизма, тонко обрисовав при этом диалектическую связь между модернистскими и собственно реалистическими средствами выражения, присущими ряду модернистских произведений. Такое понимание близко следующей трактовке модернизма как многосоставного литературного направления, предложенной Затонским: «Направление неоднородно. Внутри него элементы сугубо модернистские сочетаются, даже переплетаются с элементами «авангардистскими». Кроме того, модернизм *in statu nascendi* небезразличен и к реалистическим влияниям <...>» [16].

Важны и сформулированный И.В. Корецкой исходный принцип символистской эстетики – «опора на собственно художественные возможности речи, усиливающие ее суггестивность, при ограничении понятийных, рационально-логических элементов», и выявленные М.Л. Гаспаровым «два осмысления символа, литературно-

риторическое и религиозно-философское, – <...> основные антиномии, определяющие диалектическую динамичность русской модернистской поэтики» [17] .

Л.А. Колобаева и М.М. Голубков также разрабатывали проблему художественного своеобразия реализма и модернизма. При этом в некоторых отношениях их подход более плодотворен, чем у Гинзбург. Так, они не считают, в отличие от Гинзбург, что художественной установкой реализма является воссоздание правды жизни. Л.А. Колобаева, в частности, утверждает, что «реализм <...> нельзя считать монопольным обладателем художественной «правды». Модернизм <...> не исключает, а предполагает искание истины, но обретает ее на иных, по сравнению с реализмом, путях» [18] .

Колобаева охарактеризовала и модернистский психологизм. По ее мнению, «основная и общая тенденция в эволюции психологизма в литературе XX в. – это отталкивание от способов аналитических в пользу синтетических, уход от прямых и рационалистических приемов в пользу косвенных, сложно опосредованных и все пристальнее обращенных к сфере подсознательного» [19] . Московский профессор показала также, что модернисты разных стилевых течений старались создать новый язык.

Неореалисты А.М. Ремизов, Е.И. Замятин, М.М. Пришвин, С.Н. Сергеев-Ценский, А.П. Чапыгин, В.Я. Шишков обогатили в своем творчестве литературный язык предшествующей эпохи за счет широкого введения диалектизмов разных региональных групп и неологизмов, а также пословиц, поговорок, речевых клише из русских народных заговоров, народных плачей и былин. Резко своеобразен и язык А.П. Платонова, сочетающий в себе две противоположные тенденции: к метафоризации и к

деметафоризации. Насколько последовательно и обдуманно писатели проводили в жизнь свои языковые принципы, можно судить по их статьям, прежде всего по статье Е.И. Замятина «О языке», в которой теоретически осмыслены и прокомментированы основные особенности его художественной речи.

В начальный период существования модернизма для него не было подходящего термина: модернизм называли новым, или небальзаковским, реализмом. Впоследствии же возникло иное терминологическое обозначение – декадентство, модернизм. Четкое разграничение декадентства и модернизма в духе советского литературоведения второй половины 1950 – первой половины 1980-х гг. дано в статье Д. Затонского «Что такое модернизм?».

Первое понятие он прилагает к нереалистическому искусству конца XIX – начала XX в., второе – к тому же искусству 20—60-х гг. XX в. Этот же исследователь характеризует как составную часть модернизма и авангард, убедительно определяя при этом их сходство: неприятие реализма авангардистами «сближало «авангардистов» с модернизмом, даже включало их <...> организационно в общий модернистский поток. Все здесь пели об астральном, космическом, универсальном; все молились на бури и катастрофы. Однако отправным пунктом модернистской жалобы было отчаяние, а «авангардистского» поиска – надежда» [20] . Так ли это? А как быть с явно модернистской лирикой А. Блока и А. Белого, наполненной самыми разными чувствованиями? «По идейной и эстетической сути своей модернизм как метод буржуазен <...>», «противоречивость, кризисность, безысходность и есть, очевидно, основное, «константное» в модернизме» [21] , – подобные заявления Д. Затонского показательны для бытовавшего в литературоведении

1970-х гг. вульгарно-социологического подхода к проблеме. Да и предложенное Затонским терминологическое разграничение декадентства, собственно модернизма и авангардизма основано прежде всего на хронологии, а не на художественных явлениях, которые бы отличались коренным образом друг от друга, и способно лишь еще сильнее запутать и без того непростую проблему.

Итак, синтез двух теорий модернизма – Келдыша, Гинзбург, Геллера и Голубкова, с одной стороны, и Д. Затонского, Ключе и Колобаевой – с другой, позволит анализировать модернистские произведения в единстве их содержательноформальных сторон.

Периодизация и типология русского модернизма. А.А. Колобаева усматривает в модернизме конца XIX – начала XX в. две фазы – символизм (1890—1900-е гг.) и постсимволизм – 1910-е гг. [22] Плодотворен подход О.А. Клинга к данным фазам: постсимволизм, возникший в период «кризиса символизма», и отталкивается от наследия русского символизма, и сохраняет в художественной практике внутренние связи с ним. При этом 1910–1917 гг. являются периодом стагнации символизма и превращения в «господствующее литературное направление», а 1917–1934 гг. – «латентным» периодом, когда традиции символизма продолжали существовать в России и эмигрантской литературе [23] .

Внутри обеих фаз выделяют также импрессионизм, экспрессионизм и примитивизм как стилевые течения либо определенные художественные тенденции, существующие и в более поздние периоды – в 1920—1930-е гг.

Так, Усенко понимает первое из этих явлений как течение, пограничное с символизмом в поэзии и с романтизмом и неоромантизмом в прозе. М.М. Голубков видит во всех трех явлениях

полноправные эстетические системы, получившие развитие в модернизме в 1920—1930-е гг. По мысли исследователя, первые две системы сближает принадлежность к модернизму, проявившаяся в подчеркнутой антиреалистичности. В статье Т.Д. Никольской «К вопросу о русском экспрессионизме» (1990) проблема поставлена в наиболее общем плане. При этом исследовательница справедливо, как и М.М. Голубков, пишет о возможном воздействии экспрессионизма на творчество Е. Замятина [24] .

В данном учебном пособии речь идет не об импрессионизме, экспрессионизме и примитивизме как о сложившихся модернистских стилевых течениях, а об импрессионистичности, экспрессионистичности, примитивизации как отдельных чертах «синтетического» неореалистического стиля, которые есть в произведениях ведущих неореалистов Ремизова, Замятина, Шмелева, Пришвина, Сергеева-Ценского, Чапыгина, Шишкова, Тренева, А. Толстого, Платонова и Булгакова.

Неореализм как модернистское течение

«Символизм, акмеизм, футуризм в чистом виде прекращают свое существование вскоре после 1917 г., однако их представители и наследники продолжают обновлять и обогащать литературу. Еще до революции критика заговорила о неореализме – реализме, впитавшем некоторые черты модернистских направлений» [25] , – констатирует С.И. Кормилов.

**Отстаиваемая нами концепция неореализма («синтетизма») отличается от теорий реализма «новой волны» (нового реализма) в русской литературе нашего столетия, выдвинутой В.А. Келдышем и М.М. Голубковым.**

Наше понимание неореализма родственно определению

В.М. Жирмунского. В статье «Преодолевшие символизм» (1916) критик назвал творческий метод «гиперборейцев» (т. е. акмеистов) неореализмом, ознаменованным выходом «из лирически погруженной в себя личности поэта-индивидуалиста в разнообразный и богатый чувственными впечатлениями внешний мир». В неореализме все же сохранены присущие символизму индивидуалистическая искусственность, декадентский эстетизм и аморализм, искаженное восприятие жизни [26]. Весьма существенно и то, что Замятин, как показала Е.Б. Скороспелова, подобно акмеистам, «отказывался от трансцендентного видения мира, но сохранял интерес к выявлению универсальных законов бытия и продолжал эксперименты символизма, которые касались проблемы художественного обобщения (интертекстуальность, неомифологизм, использование лирических принципов организации повествования)» [27]. Родственную близость к акмеизму ощущал и сам Замятин, включивший в число неореалистов Ахматову, Гумилева, Мандельштама, Городецкого и Зенкевича [28].

Споры о неореализме в критике 1900—1910-х гг. О соединении у писателей, называвшихся неореалистами, черт реализма и модернизма писали в 1900—1910-е гг., кроме В.М. Жирмунского, А. Белый, В.И. Иванов, Ф.К. Сологуб, Р.В. Иванов-Разумник, С.А. Венгеров.

А. Белый в статье «Чехов» (1904) утверждал, что «истинный символизм совпадает с истинным реализмом. Оба о действительном». Белый видел философскую основу данного метода в детерминизме «в широком смысле, включая сюда и кантианство». Это, по мнению А. Белого, «дает <...> простор мистическим потребностям нашего духа»

[29] . В статье «Символизм и современное русское искусство» (опубл. в 1908 г.) Белый среди литературных школ модернизма называет и неореализм [30] . Наиболее типичной для понимания неореализма в то время была позиция критика Е.А. Колтоновской: по ее мнению, это – «творческая комбинация» старого прямолинейного натуралистического (т. е. классического) реализма и модернизма, «за счет» которого писатели нового течения обогатили «свой язык и приемы» [31] .

В выработке теории неореализма 1910-х гг. участвовал критик журнала «Заветы» Р.В. Иванов-Разумник, который на примере раннего творчества А.М. Ремизова обрисовал своеобразие неореализма и его междуумочное положение между реализмом и модернизмом. «Даже в реалистических рассказах у А. Ремизова постоянно была своя, особая форма письма, свой способ рисунка импрессионистическими мазками», – утверждал критик неонароднического журнала «Заветы», при редакции которого Ремизов вел своего рода литературную студию. При этом модернисты отнеслись к Ремизову довольно холодно, как к сомнительной фигуре: «Конечно, его признают; но при этом в Весах его едва принимали, в органе современных эстетов – Аполлоне его не печатали, наши «богоискатели» от него сторонятся. <...> Дело в том, что А. Ремизов и Бога на земле не видит, и чистым эстетизмом не ограничивается. <...> Бога он ищет, человека он ищет и в то же время ищет вселенской правды здесь, на земле, ищет и не находит. Вот почему он слишком неприятен для наших «богоискателей», слишком сложен для эстетов; а для широких кругов читающей публики он слишком чужд, как «модернист», «импрессионист»... Поистине трагическая судьба» [32] . Иванов-Разумник здесь справедливо подчеркнул **земную**

**направленность неореализма** и верно указал на трагичность литературной судьбы его основателя, по типу своего дарования писателя-экспериментатора, которому получить широкую читательскую аудиторию было в принципе невозможно.

А вот творчество ученика и последователя Ремизова Замятина, такое же глубокое в философском отношении и новаторское в художественном плане, оказалось интересным и символистам-«богоискателям», и эстетам, и поклонникам классического реализма. Поэтому именно Замятин стал ведущим писателем и теоретиком неореализма. Повторилась ситуация с А.С. Пушкиным и В.А. Жуковским. Вновь ученик превзошел своего учителя.

Замятинская концепция неореализма. В лекциях и статьях 1918—1920-х гг. «Современная русская литература», «О синтетизме», «О литературе, революции и энтропии», «О языке» и других Замятин, опираясь на суждения своих старших современников, сформулировал собственное развернутое понимание неореализма как «синтетического» (в гегелевском смысле) литературного течения и проследил его родословную: «В противоположность реалистам, изображавшим тело жизни, быта, – развилось течение символистов. Символисты давали в своих произведениях широкие, обобщающие символы жизни <...>. Для них типичен – религиозный мистицизм. Из сочетания противоположных течений – реалистов и символистов – возникло течение новореалистов, течение антирелигиозное, трагедия жизни – ирония. 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»

(курсив мой. – Т.Д.). Писатель выделил такие «типичные черты неореалистов»: кажущаяся неправдоподобность действующих лиц и событий, раскрывающая подлинную реальность; определенность и резкая, часто преувеличенная яркость красок; стремление наряду с изображением быта «перейти от быта к бытию, к философии, к фантастике», или «синтез фантастики с бытом»; показывание, а не рассказывание; лаконизм и импрессионистичность образов и сжатость языка; намеки, недоговоренности, «открывающие путь к совместному творчеству художника – и читателя <...>»; новый язык, включающий в себя «пользование местными говорами» и музыкой слова; символы. Особенно существенно следующее замятинское определение неореализма: «Реализм не примитивный, не *realia*, а *realiora* – заключается в сдвиге, в искажении, в кривизне, в необъективности. Объективен – объектив фотографического аппарата» [33].

Такое понимание неореалистического метода восходит к процитированной выше статье Жирмунского (совпадает здесь отмеченное обоими авторами искажение как форма символистской и, шире – общемодернистской типизации). Не случайно и то, что последняя фраза из замятинского определения – почти точное воспроизведение мысли А. Белого из его статьи «Символизм и современное русское искусство»: «Мы (символисты. – Т.Д.) <...> протестуем, что задача литературы – фотографировать быт <...>» [34]. Кроме того, Замятин явно опирается в последнем из процитированных выше фрагментов и на выдвинутый Вяч. И. Ивановым лозунг «реалистического символизма и мифа: *a realibus ad realiora*» [35] – от реального к реальнейшему (лат.), означавший для художника необходимость идти от «видимой реальности» к

«внутренней и сокровеннейшей». Однако немаловажно и отличие двух концепций: Иванов видит сущность реалистического символизма в теургической попытке религиозного творчества, а **Замятин считает задачами неореализма – проникновение в быт, опору на безрелигиозную философию.**

Из приведенных выше цитат видно, что на творческое становление Замятина значительно повлияли русские символисты, хотя в первый творческий период отношение писателя к Вл. С. Соловьеву, идейному вдохновителю младших символистов, и А. Белому было неоднозначным.

Замятин в повести «Алатырь» резко полемизировал с идеями Вл. С. Соловьева, оказавшими огромное воздействие на младших символистов, и критически оценил в своей рецензии 1914 г. на первый и второй сборники «Сирин» роман «гуттаперчевый» мальчика А. Белого «Петербург» за формальное трюкачество, отметив и достоинства романа: «...глаз острый, видны замыслы ценные: всю русскую революцию захватить – от верхов до последнего сыщика...», мастерски нарисованный образ сенатора Аблеухова [36] . В статье, созданной после смерти Белого, Замятин дает иную, в целом высокую оценку его творчеству и «Петербургу»: в его книге, «лучшей из всего написанного Белым, Петербург впервые после Гоголя и Достоевского нашел своего настоящего художника» [37] .

**Коррективы к замятинской концепции неореализма.** Несмотря на содержательность замятинского определения неореализма, сегодня оно нуждается в коррективах.

В неореалистических произведениях, наряду с символистскими, существенны и импрессионистические, примитивистские,

экспрессионистические способы типизации и изобразительно-выразительные средства и приемы. Поэтому своевременно предложение В.Т. Захаровой расширить представления о неореалистическом течении «за счет полного и многомерного понимания сути его новаций («встречи» реализма и модернизма шли не только по линии «реализм» – «символизм», а и по связи с импрессионизмом, экспрессионизмом)» [38] .

**Понятие неореализма, его хронология, типология, представители. Неореализм – постсимволистское литературное модернистское стилевое течение 1910—1930-х гг., основанное на неореалистическом художественном методе. В этом методе синтезированы черты реализма и символизма при преобладании последних.**

«Последние из модернистов» – так можно назвать неореалистов. Подобно модернистам других течений, они представляли в своих произведениях, наряду с посюсторонней, земной, реальностью, иную реальность. С символистами их сближал интерес к метафизическому, к философской проблематике, с акмеистами – влюбленность в земной, конкретный мир. Они прочно стояли на земле, но тосковали по иной действительности, с Творцом или без Оного. В зависимости от особенностей картины мира – метафизической или внеметафизической – **внутри неореализма выделяются два подтечения: религиозное и атеистическое.**

**К религиозному подтечению** относится творчество А.М. Ремизова, М.М. Пришвина, С.Н. Сергеева-Ценского, И.С. Шмелева, А.П. Чапыгина, В.Я. Шишкова, К.А. Тренева, М.А. Булгакова, хотя религиозность у них разная: ортодоксальная вера у Шмелева; пантеизм у Сергеева-Ценского, Пришвина, Чапыгина, Шишкова,

Тренева; близкая к ереси вера Ремизова и Булгакова (у обоих слишком активны дьявольские силы). К **атеистическому** подтечению относится творчество Е.И. Замятина, преодолевшего трагедию жизни иронией, ряд произведений писателей 1920-х гг. И.Г. Оренбурга, В.А. Каверина, В.П. Катаева, Л.Н. Лунца, А.П. Платонова, а также фантастика А.Н. Толстого и А.Р. Беляева. Всех писателей-неореалистов сближает друг с другом философичность, наличие в их творчестве черт модернистской поэтики.

**В неореализме существовали этапы: 1900—1910-е гг.; 1920-е гг.; 1930-е гг.**

Как литературное течение **неореализм (синтетизм) зародился в 1910-е гг.** в студии при неонародническом журнале «Заветы» (ее возглавлял близкий символистам писатель-экспериментатор А.М. Ремизов). Вкритике 1900—1910-х гг. были осмыслены первые творческие опыты молодых прозаиков, чьи темы, жизненный материал и присущее им бытописание казались традиционными для русского реализма. Но на деле эти писатели отказались от реалистической картины мира и концепции человека и активно искали новые, модернистские, художественные средства и приемы. Поэтому критики называли этих авторов **неореалистами, или новореалистами**. Творчество первого поколения неореалистов соотносится с произведениями Ф.К. Сологуба, З.Н. Гиппиус, А.А. Блока, А. Белого, М. Горького, А.Н. Толстого.

Уже в произведениях неореалистов 1908–1916 гг. нарисована в целом индетерминистская модернистская картина мира. В эти годы у неореалистов возникает концепция «органического», или «зоологического», «первобытного» человека, углубляется понимание

места «маленького человека» в мире, создается разветвленная типология героев.

В первый творческий период неореалисты опираются прежде всего на русские традиции – Н.В. Гоголя, М.Е. Салтыкова-Щедрина, Ф.М. Достоевского и Н.С. Лескова. Как и их глава в 1900—1910-е гг. Ремизов, неореалисты «первой волны» активно экспериментируют в области жанра, повествования и языка и находят свою культурную «почву» в фольклоре, древнерусском искусстве, в разноречии провинции. В произведениях неореалистов формируется сказово-орнаментальная стилевая манера.

**В 1920-е гг. окончательно вырабатывается теория неореализма («синтетизма»)** на основе творчества неореалистов «первой волны» и писателей из литературной группы «Серрапионовы братья», одним из наставников которых стал Е.И. Замятин, явившийся теоретиком неореализма. Период 1920-х гг. – самый плодотворный в деятельности неореалистов. **В 1920-е гг. появляются неореалисты «второй волны» – «серрапионы»**

В.А. Каверин, Л.Н. Лунц, М.М. Зощенко, а также В.П. Катаев, И.Г. Эренбург. Им близки А. Грин, И.Э. Бабель. **Но основу неореалистического течения 1920-х гг. образует творчество Е.И. Замятина, М.М. Пришвина, А.Н. Толстого, А.П. Платонова и М.А. Булгакова.** У этих писателей, при существовавших идейных расхождениях, есть тем не менее общая модернистски-субъективная форма художественного обобщения. По точной оценке С.И. Кормилова, «ни платоновский, ни булгаковский <...> художественный метод нельзя определить одним словом или понятием. Это разные творческие принципы, зачастую во многом реалистические, но и непременно «универсалистские»,

воссоздающие мир в его глобальных общечеловеческих, природных, космических и «запредельных» закономерностях» [39] . На данном этапе действенными для неореалистов остаются эстетические идеи, сформулированные в статьях символистов В.Я. Брюсова, Вяч. И. Иванова, А.А. Блока и А.М. Ремизова.

В 1917–1930 гг. творчество неореалистов отличается характерным для русского символистского романа XX в. неомифологизаторством. Оригинально комбинируя и переосмысливая мифологемы традиционных мифологий и «вечные» образы мировой культуры, писатели создают на этой основе свои универсалистские «авторские мифы» (термин З.Г. Минц) о мире. Кроме того, у неореалистов формируется и новый тип мифотворчества – сциентистское мифотворчество. Оно базируется на научных концепциях, предположениях, гипотезах и является главным образом безрелигиозным. В эти годы неореалистов прежде всего интересует феномен русской революции и связанные с ней проблемы свободы и счастья, национальной самобытности России, создания новой человеческой «породы», соотношения цивилизации и культуры. Во-вторых, в неореализме этих лет синтезированы с реалистическими символистские, экспрессионистические и примитивистские способы типизации и изобразительно-выразительные приемы. При этом ведущими являются символистская типизация и поэтика, что видно на примере романов «Мы», «Чевенгур», «Кащеева цепь», «Мастер и Маргарита».

Творчество неореалистов в данный период отличают установка на жанровый синтез (роман-сказка), эксперимент и игру, создание произведений в форме антижанров, прежде всего романа-антиутопии, романа-антиевангелия; деформированная, субъективистская

образность, поиск новых, отличных от сказово-метафорической форм повествования и стилевых манер.

Замятин, Платонов и Булгаков прибегают в 1917–1930 гг. в произведениях о современности к сатирическому гротеску, в произведениях о будущем и прошлом Замятин, Толстой и Булгаков обращаются к фантастике. Фантастичны романы «Мы» и «Аэлита», условны булгаковские комедии «Блаженство» и «Иван Васильевич». Замятинская «игра» «Блоха» обнаруживает генетическую связь с эстетическими и драматургическими новациями символистов. В эти годы создается и неореалистический исторический роман (Чапыгин, Шишков).

**1930-е гг. – заключительный этап в существовании неореализма как последнего модернистского течения.** В это десятилетие из русской литературы целенаправленно вытесняют все, напоминающее о богатстве философско-художественных исканий Серебряного века. Смерть А. Белого в 1934 г. и гибель О.Э. Мандельштама в 1938-м – две вехи, символизирующие, по сути, конец русского модернизма, конец эпохи альтернатив.

В 1930-е гг. неореализм по-прежнему основывается на сциентистском мифотворчестве (создание мифов об Атилле, Стеньке Разине, Пугачеве), при этом у некоторых писателей (Замятин, Шишков) формируется новая стилевая манера. Среди ее примет – обращение к мотивам и образам героев произведений Л.Н. Толстого и формам его психологизма, пушкинским приемам воссоздания исторического прошлого, подчеркнутая простота стиля (Платонов). Расширяются и сферы творческой деятельности неореалистов: теперь помимо литературы это интенсивная работа для кино (Замятин, Булгаков).

В данном учебном пособии творчество неореалистов представляется в его многообразии и эволюции как постоянно обновляющаяся художественная система, рассматриваемая в контексте преимущественно русского модернизма и в сопоставлении с реализмом.

## Глава первая

### Становление неореализма в контексте русской литературы серебряного века

#### Биографии неореалистов «первой волны»

В 1900—1910-е годы в литературу входили прозаики, которых объединяли похожие общественно-политические и философско-эстетические взгляды. Почти все они в той или иной мере сочувствовали революции 1905 г., занимали анти-элитарную позицию, публиковались в основном в журнале «Заветы» и в горьковской «Летописи». Творческое становление некоторых неореалистов происходило в литературной студии Ремизова при журнале «Заветы».

**Алексей Михайлович Ремизов** (1877, Москва – 1957, Париж) – писатель, поэт, эмигрант. Воспитание получил в патриархальном старомосковском духе, учился в 4-й московской гимназии и Александровском коммерческом училище, где увлекся философией. Затем поступил вольнослушателем на естественное отделение математического факультета Московского университета (1895–1897). В этот период занимается революционной деятельностью, верит в марксизм. Сначала Ремизов, очевидно, разделял взгляды позднего революционного народничества, позднее легшие в основу идеологии партии эсеров, и был «готов на правое дело», т. е. решил совершить

террористический акт. Летом 1896 г. отправился в путешествие по центрам русской социал-демократической эмиграции по Швейцарии, Германии и Австрии и вернулся из этой поездки в Россию с нелегальной литературой. 18 ноября 1896 г. за активное участие в студенческой демонстрации в память о Ходынке был арестован и сослан в Пензу.

В Пензенской тюрьме он делает первые попытки заняться литературным творчеством и, живя в Пензе, становится одним из руководителей марксистского кружка Г. Ельиина и ведет пропагандистскую работу среди рабочих, за что в феврале 1898 г. его вторично арестовывают и ссылают в Усть-Сысольск.

В 1898–1903 гг. Ремизов живет под гласным надзором в Усть-Сысольске и Вологде. И в Усть-Сысольске он продолжает вести образ жизни ссыльного революционера. Здесь переводит знаменитую книгу Ф. Ницше «Так говорил Заратустра». В письме брату С.М. Ремизову от 13 октября 1900 г.

А.М. Ремизов сетует, что во время обыска у него взяли Шопенгауэра, «Мысли об Ибсене» Ницше, Канта [40].

В 1901–1902 гг. в Вологде Ремизов начал постепенно отходить от революционной работы, осознавая свое литературное призвание. В Вологде, где в числе ссыльных были многие впоследствии ставшие известными общественные деятели, философы и писатели – А.В. Луначарский, Н.А. Бердяев, Б. Савинков, П.Е. Щеголев, Ремизов решил целиком посвятить себя литературе. Молодой писатель проявил интерес к народному мифу, что отразилось в его первой публикации – обработке свадебных зырянских причитаний «Плач девушки перед замужеством» (газета «Курьер», 8 сентября 1902 г.).

Осенью 1903 г. после окончания ссылки Ремизов принимает приглашение В.Э. Мейерхольда работать помощником режиссера в организованном им «Товариществе новой драмы» в Херсоне. Ремизов участвует в подборе репертуара модернистского театра (пьесы Метерлинка, Г. фон Гофмансталя, А. Стриндберга и др.), что помогает его творческому самоопределению. Здесь он начинает работу над своими романами «Пруд» (1908), «Часы» (СПб., 1908). «<...> его «Часы», «Пруд», кошмарные рассказы – один сплошной, мучительный стон, один вопрос о правде жизни, о цене жизни» [41], – писал Р.В. Иванов-Разумник.

В 1905 г. Ремизов переезжает с семьей в Петербург и знакомится с В.В. Розановым. Ему близок также философ-экзистенциалист Л. Шестов. Вскоре Ремизов становится одним из организаторов литературного процесса Серебряного века. Под знаменем этого писателя собираются те, кто хорошо знают и любят Россию, являются блестящими бытописателями, но хотят обновления классического реализма и ищут особый путь в искусстве слова.

В 1908 г. Ремизов учреждает общество «Обезьянья Великая и Вольная Палата», объединившее представителей творческой интеллигенции – писателей, художников, театральных режиссеров – и пронизанное атмосферой игры. Это общество являлось одной из форм модернистского житнетворчества и тем самым вписывалось в общую идеологическую атмосферу Серебряного века. Ремизов старался переманить симпатичных ему писателей из других обществ в свою палату, объединяя их на основе искренности, взаимной симпатии и общих творческих установок. Среди обезьяньих кавалеров (их всего было семь) творчески близкие Ремизову А.А. Блок и Р.В. Иванов-Разумник и князь обезьянский Евг. Замятин (в

Общество входило и семь князей), он же епископ обезьянский Замутий.

Впоследствии в эмиграции писатель так объяснил эту сторону своей деятельности: «Петербургскую жизнь вспоминаю с содроганием. Ложь, игра и хвастовство – затягивающий круг, и, чтобы не пропасть в нем, много было истрачено сил. Одно из средств защиты для меня было озорство» [42] .

Идеологически Ремизову был близок ведущий критик неонароднического журнала «Заветы» Р.В. Иванов-Разумник, опиравшийся в своих общественных взглядах на Герцена и его последователей и критиковавший марксизм за поверхностность его философских теорий. Писатель стал вести при «Заветах» кружок, который посещали молодые прозаики: Замятин, Шишков и Пришвин. Данная студия сыграла большую роль в творческом становлении неореализма. Ремизов «в смутное время русской литературы устраивал себе окопы из археологии и этнографии, доставая из родных глубин чистое народное слово, и цеплял его, как жемчужину, на шелковую нить своей русской души. <...>. Замятин, Соколов-Микитов и, в последнее время, молодой Никитин – это все его ученики <...>» [43] , – вспоминал Пришвин о ремизовской школе. Студийцы занимались поисками интонационного русского «лада», испытывали живейший интерес к философии, к модернистской литературе.

Ремизовское восприятие русской революции сродни блоковскому. В дневниковой книге «Взвихренная Русь» Ремизов сравнивал февральские события с природными стихиями. Но, в отличие от Блока, Ремизов сомневался в революции как способе решения социальных противоречий. Невозможность для писателя найти свое

место в вихре революционных событий ускорила переоценку Ремизовым былых марксистских взглядов: «<...> не могу я быть ни палачом, ни мстителем, ни грозным карающим судьей, и всякая эта резкость «революционного» взвива меня ранит, и мне больно – моей душе больно» [44] , – сетовал он в дневнике. В прошлом остались симпатии Ремизова к эсерам, отныне он не связывает себя ни с одной из русских политических организаций. «Никакие и самые справедливейшие учреждения и самый правильный строй жизни не изменят человека, если что-то не изменится в его душе – не раскроется душа и искра Божия не взблеснет в ней.

А если искра Божия взблеснет в душе человеческой, не надо и головы ломать ни о справедливейших учреждениях, ни о правильном строе жизни, потому что с раскрытой душой само-собой не может быть среди людей несправедливости и неправильности» [45] , – эта дневниковая запись предельно откровенно выражает **ремизовское понимание революции как духовного феномена** и подготавливает эмиграцию вчерашнего социалиста-революционера. Памфлетно-резко прозвучало ремизовское «Донесение обезьяньего посла обезьяньей вельможе», в котором он иносказательно рассказывал о невыносимом для творческого человека изменении в положении дел в великой белой империи в первые послереволюционные годы: гражданам причиняют «всевозможные насилия во имя свободы», заставляя каждого заниматься несвойственным ему делом.

Ремизов в 1921 г. уехал за границу на время, но остался там навсегда. Он поселился сначала в Берлине, а в 1923 г. переехал в Париж, где и жил до самой смерти.

Биография Е.И. Замятина

«Замятин распознал гибельность тирании равенства, поведал об этом с нескрываемым осуждением, вступился в защиту свободы-» [46]

А.Н. Стрижев

Замятин Евгений Иванович (1884, Лебедянь – 1937, Париж) – прозаик, драматург, сценарист, критик, публицист. Замятин признавался в письме от 20.VI.1926 г. сибирскому поэту И.Е. Ершину: «Мне всегда мало того, что есть, и всегда – нужно больше. И мне часто трудно – потому что я человек негнущийся и своевольный. Таким и останусь» [47]. В этом признании нарисован точный психологический автопортрет Замятина, романтика и бунтаря.

О своем детстве Замятин сам поведал в автобиографиях 1922 г.: «Вы увидите очень одинокого, без сверстников, ребенка на диване, животом вниз, над книгой – или под роялью, а на рояли играет мать, Шопена. Два шага от Шопена – и уездное – окна с геранью, посреди улицы – поросенок привязан к колышку и трепыхаются куры в пыли», «Чудесные русские слова знала моя бабка, может быть, кое-чему научился от нее» [48]. Среди любимых писателей маленького Жени – Достоевский, Тургенев, Гоголь. Во время учебы в воронежской гимназии появлялись первые попытки творческого самовыражения: «специальностью» Замятина считались сочинения.

Окончив в 1902 г. воронежскую гимназию с медалью, Замятин поступил на кораблестроительный факультет Петербургского Политехнического института. Учеба в столице совпала в жизни юноши с участием в революционной деятельности, в чем проявились такие черты замятинской личности, как бунтарство и нежелание принимать шаблоны в политике. С 1905 по 1910 г. Замятин – член

РСДРП(б). Он принадлежит к боевой дружине социал-демократической партии Выборгского района, работает в студенческих организациях. Одно время в комнате, где жил Замятин, находилась нелегальная типография.

11 декабря 1905 г. «студент-политехник косовороточной категории» был арестован вместе с товарищами в штабе Выборгской боевой организации РСДРП. В случае обнаружения пироксилина, спрятанного в комнате молодого революционера, ему грозила бы виселица.

Скоро студент Замятин оказался в одиночной камере на Шпалерной, где начал писать стихи. Впечатления от пребывания в тюрьме легли в основу первого рассказа Замятина «Один», герой которого кончает жизнь самоубийством. После освобождения из заключения 13 марта 1906 г. Замятина выслали в родную Лебедянь.

Свое отношение к революции и тюрьме Замятин выразил в письмах к невесте, Л.Н. Усовой, от 9.IV и 5.V. 1906 г. из Лебедяни: «<...> революция так хорошо встряхнула меня. Чувствовалось, что есть что-то сильное, огромное, гордое, <...> ради чего стоит жить. Да ведь это почти счастье! <...>. А потом тюрьма – и сколько хорошего в ней, сколько хорошего пережито!», «она (рев<олюция>) кажется иногда содержанием жизни» [49] .

В этот период марксистские взгляды Замятина, как и марксизм А.М. Ремизова, имели ницшеанскую окраску. Он просит в письме от 17.IV к невесте прислать ему книгу М. Фалькенфельда «Маркс и Ницше» (Одесса, 1906), в письмах к невесте, датированных 6.IV и 9—10.V. 1906 г., упоминается: «Ницше, этот тонкий психолог». Работу Ницше «По ту сторону добра и зла», по предположению М.Ю. Любимовой, Замятин прочитал в ссылке [50] .

Подобные марксистско-ницшеанские взгляды вытесняли религиозную веру. «Расколотый я человек, расколотый надвое. Одно «я» хочет верить, другое не позволяет ему <...>» [51] , – признавался Замятин в религиозных сомнениях в письме к Л.Н. Усовой от 9.IV. 1906 г. Не вынеся монотонности и бездуховности уездного существования, он вскоре нелегально вернулся в Петербург. На такое решение повлиял и идейный конфликт с отцом-священником, не разделявшим революционных взглядов сына. Затем, скрываясь от полиции, юноша переезжает в Гельсингфорс. Выполняя партийное задание, сопровождает там на митинг Л.Н. Андреева, уже известного в то время писателя, и после Свеаборгского восстания, переодетый, возвращается в Петербург.

«Роман» Замятина с техникой был хоть и не столь бурным, но зато гораздо более продолжительным. В 1908 г. Замятин окончил институт, и его оставили при кафедре корабельной архитектуры. С 1911 г. он сам начал преподавать этот предмет и писать специальные работы и одновременно создавал свои первые произведения.

**Периодизация творчества.** Ранний период приходится на 1908–1916 гг., средний – на 1917–1930 гг., поздний – на 1931–1937 гг., они соответствуют основным периодам биографии Замятина, и, кроме того, произведения каждого этапа обладают едиными идейно-художественными особенностями.

Первый рассказ Замятина «Один» был опубликован в 1908 г. в журнале «Образование», но Замятин был недоволен своим дебютом, и лишь повесть «Уездное», этапное произведение раннего периода, принесла ему удовлетворение. В 1911 г. по инициативе Охранного отделения Замятина вновь выслали из Петербурга по причине нелегального проживания. Он выбрал уединенную Лахту,

где «от белой зимней тишины и зеленой летней», как вспоминал впоследствии в своей автобиографии 1922 г., написал «Уездное». Успех «Уездного», увидевшего свет в майской книге журнала «Заветы», превзошел все ожидания редакции: на него откликнулись ведущие столичные и провинциальные критики, а также писатели.

После публикации «Уездного» в «Заветах» писатель сблизился с его ведущим критиком Р.В. Ивановым-Разумником и вместе с Пришвиным и Шишковым посещал литературный кружок Ремизова при «Заветах».

В период работы над своим следующим значительным произведением, повестью «На куличках», писатель искал новые основы своего мировоззрения в области идеалистической философии. В эти годы он, как и Ремизов, – большой поклонник поэзии французских и русских символистов [52] . Из-за остроты социально-нравственной критики и сатирической типизации, присущих повести «На куличках» (опубл. в третьей книжке «Заветов» за 1914), она была воспринята цензурой как клевета на русскую армию. Поэтому на третий номер «Заветов» до изъятия из журнала «На куличках» был наложен арест. Этот номер конфисковали, журнал был запрещен, а Замятина решением Петербургского окружного суда выслали в 1915 г. на Север, в Кемь. С повестью «На куличках» читатели смогли познакомиться лишь в 1923 г. – в выходившем в Москве и Ленинграде альманахе артели писателей «Круг».

Став известным после публикаций в «Заветах», Замятин получил предложения о сотрудничестве от редакторов разных изданий. В 1914–1916 гг. он печатается в «Ежемесячном журнале», журналах

«Современник», «Русская мысль», «Русские записки», «Биржевые ведомости», «Северные записки».

В марте 1916 г. Замятин был командирован в Англию для участия в строительстве первых русских ледоколов и провел там около двух лет. Он работал в Глазго, Нью-Кастле, Сэндэрланде, Саус-Шилдсе, много ездил по Англии, побывал и в Шотландии, Норвегии, Швеции.

По впечатлениям от жизни Замятина в Англии написаны повесть «Островитяне» (1917, опубл. в 1918), рассказ «Ловец человеков» (напечатан в 1921 г.), трагикомедия «Общество почетных звонарей» (1924 г.), до сих пор не опубликованный сценарий «Подземелье Гунтона». Эти произведения интересны попыткой воссоздать особенности английского характера и менталитета.

Из писем Замятина жене из Англии от 4.III, 17.IV и 7.V. 1916 г. можно судить, как зарождались некоторые мотивы его трилогии. «<...> Сам Нью-Кастль – какой противный. Все улицы, все жилые дома – одинаковые <...>», «Город большой, но скучный непроходимо. <...> Глупейшие театры – нечто вроде живого кинематографа, добродетельная английская публика... Тоска» [53] .

И тем не менее внешне Замятин после жизни в Англии заметно изменился: хорошо изучил английский язык и английскую культуру, стал особенно подтянутым, элегантным, вежливым. Замятина даже стали называть англичанином. М. Слоним, узнавший Замятина в эмиграции, писал: «Всегда отчетливый, ясный, аккуратный, как-то не по-русски подобранный, он производил впечатление «западника», представителя законченной формы. Но под этой корректной внешностью английского джентльмена был он необычайно русским человеком, с меткой и выразительной речью, с нежной любовью к

родине и ее народу, и с типично интеллигентской преданностью идеям свободы и гуманности» [54] .

Вернувшись из Англии на Родину в 1917 г., Замятин связывал с Октябрем немалые надежды. Но оставаясь теоретически сторонником революции, в конкретике Октября Замятин увидел много негативного. В автобиографии 1922 г. он признавался (строки, вымаранные цензурой): «...теперешних большевиков я не люблю, потому что не люблю никакую власть и никакую церковь. Христиане только потуда и были хороши, покуда были в катакомбах: как только вылезли из катакомб – пошли соборы, катехизисы, Торквемады – скука!» [55] .

9 декабря 1917 г. Замятин выступил в однодневной «Газете – протесте Союза русских писателей. В защиту свободы печати». Наиболее полно политические взгляды Замятина выразились в его статьях, печатавшихся в первые годы после революции под псевдонимом «Мих. Платонов», в том числе и в петроградских газетах «Дело народа» и «Новая жизнь», а также в сказках. Темы замятинских публикаций – красный террор и его последствия, отмена в России смертной казни и нарушения этой отмены, деятельность партии большевиков, необходимость для Совета Народных Комиссаров сложить свои полномочия и уступить место Учредительному Собранию и многое другое. Его публицистика созвучна ремизовской «Взвихренной Руси», и не случайно Замятин, как и Белый, Ремизов, Чапыгин, Пришвин, участвовал в послереволюционной литературно-художественной группе «Скифы» (существовала в 1917–1918 гг., лидер Р.В. Иванов-Разумник).

В газетной статье «Беседы еретика» с подзаголовком «О червях», опубликованной 8.VI.1918 г., Замятин резко критически оценил

деятельность партии большевиков: «Партия организованной ненависти, партия организованного разрушения делает свое дело уже полтора года. И свое дело – окончательное истребление трупа старой России – эта партия выполнила превосходно, история когда-нибудь оценит эту работу. Это ясно. Но не менее ясно, что организовать что-нибудь иное, кроме разрушения, эта партия, по самой своей природе, не может. К созидательной работе она органически не способна» [56]

Во взволнованном некрологе «<Кончина Блока>» («Записки мечтателей». 1921. № 4) потрясенный смертью любимого поэта Замятин выразил свое разочарование в послереволюционной действительности. Наиболее крамольное место некролога не пропустила цензура: «И она (боль. – Т.Д.) еще горче оттого, что мы знаем: его можно было спасти, оттого, что мы знаем: он убит нынешней нашей жестокой, пещерной жизнью» [57].

У Замятина, как и у Блока, был стихийный большевизм времен первой русской революции, а победивший коммунистический большевизм писатель не принял. Одинаковой оказалась и кара, обрушившаяся на прозаика и поэта. В 1919 г. Замятина арестовали вместе с Р.В. Ивановым-Разумником и А.А. Блоком по делу «левых эсеров», но вскоре выпустили «без последствий».

В сказках Замятина в притчеобразной форме дана критическая оценка социалистической революции в России. В «Арапах» и «Церкви Божией» (обе – 1920) писатель осуждал гражданскую войну и пропагандировавшуюся в то время классовую мораль, противопоставив ей мораль христианскую. Эти две сказки получили большой резонанс в литературных и читательских кругах.

Формальным поводом для нового ареста писателя в августе – сентябре 1922 г. стала публикация «Арапов» и «Церкви Божией» в «Петербургском сборнике», изданном журналом «Летопись Дома литераторов». Причиной же нового ареста, вероятно, была вся деятельность Замятина «с 1919 по 1922 год – целиком» [58].

Вместе с ним арестовали русских религиозных философов Бердяева, Карсавина, Лапшина, Лосского и др. Всех их за далекие от марксизма взгляды выслали из СССР. Та же участь ожидала и Замятина, «скрытого, заядлого белогвардейца», по определению чекистов. Однако его, благодаря хлопотам друзей – А.К. Воронского, Б.А. Пильняка, П.Е. Щеголева, художника Ю.П. Анненкова, А.А. Ахматовой и писателей из группы «Серапионовы братья», 9 сентября 1920 г. освободили из тюрьмы. Но окончательное решение не высылать Замятина из России было принято ГПУ лишь 8.VIII.1924 г., до этого же времени за ним, по-видимому, была установлена слежка, к тому же он не получал посланных ему из-за границы писем.

Замятин после освобождения из тюрьмы, подав прошение о выезде и получив разрешение уехать из СССР, внезапно отказался уезжать, так как все еще верил в возможность построения в России совершенного общества. Поэтому он стал участвовать в созидании новой культуры. В 1918–1922 гг. Замятин – один из признанных лидеров в литературных кругах Петрограда – Ленинграда и ближайший помощник Горького во всех его начинаниях.

Замятин стал членом редколлегии и заведующим редакцией созданного по инициативе Горького в 1918 г. (с ним Замятин познакомился осенью 1917 г.) и просуществовавшего до 1924 г. издательства «Всемирная литература», являлся наставником молодых писателей из группы «Серапионовы братья». В 1920-е гг. Замятин –

член правления Всероссийского союза писателей, Комитета Дома литераторов, Совета Дома искусств, Секции исторических картин ПТО. Он участвует в работе издательств «Алконост», «Петрополис», «Мысль», редактирует журналы «Дом искусств», «Современный Запад», сотрудничает в руководимом Горьким издательстве З.И. Гржебина и независимом литературно-художественном журнале «Русский современник». Напечатанные в этом журнале замятинские произведения выражали программу журнала, а также определяли направление творческого развития писателя в 1920-е гг.

Во время работы во «Всемирной литературе» получает дальнейшее развитие дарование Замятина – литературного критика и теоретика неореализма. Особенно яркой стала критическая деятельность Замятина в «Русском современном» (1924).

В 1925 г. в Нью-Йорке в переводе на английский язык вышел роман Замятина «Мы» и получил в США хорошую прессу. А в последующие годы это произведение напечатали в переводе на другие европейские языки, что принесло его автору широкую известность за рубежом.

Однако во второй половине 1920-х гг. положение Замятина осложнилось в связи с невозможностью поставить на сцене его романтическую драму «Атилла» и из-за начавшейся в августе 1929 г. травли писателя, поводом для которой явилась публикация по-русски за рубежом, в пражском журнале «Воля России», в 1927 г. отрывков из романа «Мы», запрещенного цензурой для печатания в Советском Союзе.

Замятин добровольно вышел из Всероссийского Союза писателей, после чего гонения на него усилились. Все это привело к тому, что Замятин в июне 1931 г. обратился с письмом к Сталину, в котором

«литературную смерть», уготованную ему в Советском Союзе, просил заменить наказанием менее суровым – разрешением вместе с женой «временно, хотя бы на один год, выехать за границу». Благодаря хлопотам М. Горького, в ноябре 1931 г. он получил разрешение выехать за границу.

Замятина тепло приняли в Праге и Берлине, где живо интересовались современной русской культурой, но поселились Замятины во Франции. Там писатель прожил с февраля 1932 г. до конца своих дней с нераспечатанным сердцем (слова Ремизова из некролога Замятину). Знавший его М. Слоним признавался: «Я очень полюбил его, потому что Евгений Иванович был не только замечательным писателем, но и на редкость деликатным, тонким и душевным человеком» [59]. Эмигрантом его можно назвать условно: Замятин не отказался от советского гражданства, охотно встречался с деятелями советской культуры, приезжавшими во Францию, в то же время у него были знакомые и из среды эмигрантов.

Он общался с писателями И.Э. Бабелем, И.Г. Оренбургом, М.И. Цветаевой, Н.Н. Берберовой, Г.И. Газдановым и другими. «<...> мы с ним редко встречались, но всегда хорошо, он тоже, как и я, был: ни нашим, ни вашим» [60], – вспоминала после смерти Замятина Цветаева.

Живя за границей, Замятин сотрудничал с французскими и немецкими режиссерами театра и кино, американскими славистами и переводчиками, внимательно следил за развитием отечественной литературы и выступал с лекциями и статьями, популяризовавшими советскую культуру и советский образ жизни.

Замятин дорожил дружескими и творческими связями с литераторами, оставшимися в России. С ним переписывались М.А.

Булгаков, К.А. Федин и М.Л. Слонимский. Замятин чрезвычайно обрадовался «серапиону» Федину, побывавшему в декабре 1933 г. во Франции, ждал приезда в Париж другого своего ученика, М.Л. Слонимского.

На родине его также считали своим. В 1934 г. его заочно приняли в члены Союза советских писателей. Но он все же остался на чужбине, ибо понимал, что в случае возвращения в штате сталинских льстецов не будет, а значит, останется «писателем «заштатным», обреченным на полное или приблизительное молчание» [61] .

Между тем условия для творчества и за границей были не лучшими. Ради заработка Замятин стал сотрудничать с кинематографом, но основным своим делом считал литературное творчество, от которого его отвлекала работа в кино. В этот период он написал всего несколько рассказов и исторический роман «Бич Божий», оставшийся незаконченным.

Роль Замятина в русской литературе XX в. сопоставима с ролью М. Горького и А. Белого. Автор высокохудожественных произведений, он был также неподкупно честным, мужественным бунтарем и политическим «еретиком».

Биография М.М. Пришвина

«Моя жизнь как ощущение русской души...»

М.М. Пришвин. Дневник

Пришвин Михаил Михайлович (1873 г., имение Хрущево близ г. Ельца Орловской губернии – 1954, Москва) – прозаик, публицист. Происходил по отцу и матери из купеческих фамилий, от матери унаследовал интерес к старой вере. Учился в Елецкой классической гимназии, откуда пытался убежать из второго класса в «Америку» и

был исключен с волчьим билетом из-за конфликта с учителем географии В.В. Розановым, будущим знаменитым писателем и философом.

В середине 1890 – начале 1900-х гг., учась в Рижском политехникуме на химико-агрономическом отделении, участвовал в марксистских кружках. В одном из них перевел с немецкого на русский отрывки из книги А. Бебеля «Женщина и социализм». «<...> для меня книга пела как флейта о женщине будущего... <...> в тайне души своей я стал проповедовать марксизм, имея в виду грядущее царство будущей женщины», «мы пошли за мир и женщину будущего в тюрьму. Допросы, жандармы, окно с решеткой, и свет в нем... Женщина будущего, кто она, мать, сестра, невеста <...> в <...> смятенной душе рождается образ Прекрасной Дамы <...>» [62] – вспоминал впоследствии писатель. Из этих строк ясно, что Пришвин «переживал марксизм как религиозный феномен», понимал его «как высокое жертвенное служение ближнему» [63]. В 1897 г.

Пришвин арестован и заключен в одиночную камеру в Митавской тюрьме.

Выйдя на свободу, в 1900–1902 гг. он учился на агрономическом факультете философского факультета Лейпцигского университета, где увлекся творчеством И.В. Гёте, идеями немецких философов Ф. Ницше и В. Оствальда, лауреата Нобелевской премии.

Встреча в 1902 г. со студенткой В.П. Измалковой и любовь к ней стали важнейшим событием духовной жизни Пришвина, похожим на блоковское служение Прекрасной Даме.

Вернувшись в Россию, Пришвин стал агрономом, работал в Петровской сельскохозяйственной академии в Москве, писал книги

по сельскому хозяйству. С 1905 г. началась его журналистская работа, с которой связано становление в раннем творчестве Пришвина жанра очерка. Постепенно наметился переход к собственно литературной деятельности, которому предшествовал перелом в мировоззрении.

Как Ремизов и Замятин, Пришвин разочаровался в марксизме. «В начале 1900-х гг. он приходит к осознанию марксизма как теории, подменяющей реальность, и обращается к «личному творчеству жизни», которым становится для него творчество художественное» [64], – пишет современный исследователь Пришвина.

С 1904 по 1918 г. с перерывами Пришвин жил в Петербурге. Начинаящий литератор, терпящий нужду и перебивающийся случайными заработками в газетах, он познакомился с этнографами-фольклористами и по их поручению в 1906 г. отправился на малоисследованный тогда русский Север для сбора народных сказок. Написанная по впечатлениям от этой поездки повесть-путешествие «В краю непуганых птиц (Очерки Выговского края)» (1906) стала первой книгой Пришвина, за которую его избрали в действительные члены Географического общества. В 1907 г. писатель совершил второе путешествие на Север, результатом которого явилась книга «За волшебным колобком».

В 1907 г. Пришвин начал посещать кружок А.М. Ремизова при журнале «Заветы», ремизовское влияние ощутимо в произведениях Пришвина тех лет. Но довольно быстро Пришвин преодолел влияние своего литературного наставника и стал искать собственный путь в литературе.

В 1908 г. Пришвин путешествовал по Заволжью к легендарному граду Китежу. По впечатлениям этого путешествия написана очерковая повесть «У стен града невидимого (Светлое озеро)» (1909).

Интерес к религии и стремление вырваться из традиций народнической беллетристики побудили Пришвина познакомиться с Д.С. Мережковским и стать членом Петербургского Религиозно-философского общества. То ценное, что получил автор «У стен града невидимого...» от общения с Мережковским и З.Н. Гиппиус, было «понимание религии у русского народа» [65]. Антон Крайний (псевдоним Гиппиус) в критическом отзыве на повесть «У стен града невидимого...» упрекнул Пришвина в «бесчеловечье», бессердечной, лишенной мысли описательности [66]. Данная рецензия сыграла свою роль в отдалении от старших символистов Пришвина, не принявшего полностью их мировоззрение и эстетические принципы. Пришвин был слишком привязан к живой жизни, миру явлений, и это отличало его от декадентов. «Что меня в свое время не бросило в искусство декадентов? Что-то близкое к Максиму Горькому. А что не увело к Горькому? Что-то близкое во мне к декадентам. <...> Я тем спасся от декадентства, что стал писать о природе» [67], – поведал об особенностях своей позиции в 1900-е гг. Пришвин. В те годы его мировоззрение было близко розановскому. «С Розановым сближает меня страх перед кошмаром идейной пустоты (мозговое крушение) и благодарность природе, спасающей от него» [68], – записал Пришвин в дневнике 1914 г. Чувство близости к Розанову осталось на всю жизнь.

Неоднозначным было отношение Пришвина и к младшим символистам. К А.А. Блоку, которому принадлежит благожелательная рецензия на повесть «У стен града невидимого...», он испытывал глубокое уважение. А творчество Вяч. И. Иванова и даже Ремизова называл «претензией». Однако Пришвин усвоил у символистов и гениально воплотил в своих произведениях идею жизнотворчества,

отношения к человеческой жизни как к произведению искусства [69] . И все же Пришвину страстно захотелось быть в чем-то как все и писать просто, как все говорят [70] .

Демократичность позиции Пришвина-писателя тесно связана и с его самоощущением себя как русского человека. Причем Россия для него – прежде всего народ: на протяжении всего своего творчества он ощущал себя «ходоком от народа» (дневник начала 1941 г.).

В 1909 г. Пришвин совершил путешествие по Средней Азии. На его основе была написана поэтичная повесть «Черный араб (Степные эскизы)», высоко оцененная Ремизовым. Пришвин считал, что в этом произведении установился его принцип художественной обработки материала на основе одного мотива, в данном случае мотива открытия древнего мира степи [71] .

В 1913 г. по предложению М. Горького в издательстве «Знание» вышло первое собрание сочинений Пришвина в 3-х томах, что было общественным признанием его дарования. Отныне М. Горький стал одним из «вечных спутников» Пришвина, с которым последний вел переписку и чьей поддержкой пользовался в трудные периоды своей жизни.

В 1914 г. Пришвин, будучи военным корреспондентом на передовых позициях, критиковал политику русских социалистов в годы Первой мировой войны. Февральскую революцию встретил в Петрограде. В первое время после этого события настоящее виделось ему «как невспаханное поле девственной земли» [72] (запись 6–7 марта), но через несколько месяцев он понял, что это не новь, а до боли знакомая дорога с изъезженной колеей.

Октябрь был воспринят Пришвиным как «русский бунт», который, «не имея в сущности ничего общего с социал-демократией, носит все внешние черты ее и систему строительства: это принципиальное умаление личности» [73]. Вначале писатель сочувственно относился к большевизму, считая его органическим, хотя и боковым ответвлением в русской жизни, своего рода русским сектантством. Но к концу 1917 г. он понял, что ленинская революционность оторвана от жизни и враждебна индивидуальности: во имя революции «личность пропускается» [74] (запись от 22 октября), и стал утверждать, что социал-демократы «происходят» от Антихриста. В статьях, опубликованных в октябре – декабре 1917 г. в петроградской прессе, Пришвин сравнивал Ленина с Раскольниковым, называл князем тьмы Аввадоном [75].

На эволюцию политических взглядов Пришвина повлиял и его арест как редактора литературного отдела газеты эсеровского направления «Воля народа» вместе с другими сотрудниками редакции 2 января 1918 г. из-за покушения на В.И. Ленина. Сотрудники газеты подозревались в соучастии ниспровержению существующего строя и, в случае смерти Ленина, были бы расстреляны как заложники. Благодаря С.Д. Мстиславскому, взявшему Пришвина на поруки, 17 января его выпустили на свободу.

Теперь он не принимал основную марксистскую идею переустройства действительности. Более перспективной для России Пришвину казалась идея «эволюционной демократии», усвоенная им в Германии [76].

Участник послереволюционной литературно-художественной группы «Скифы» (существовала в 1917–1918 гг., лидер Р.В. Иванов-Разумник), Пришвин наряду с другими ее членами – А. Белым, А.М.

Ремизовым, Е.И. Замятиным, А.П. Чапыгиным, О.Д. Форш, Н.А. Клюевым, С.А. Есениным, П.В. Орешиним – считал, что за социальной революцией последует подлинная «скифская» – «новое вознесение духа».

В послереволюционные годы Пришвин отказался от традиционного образа жизни русского интеллигента ради жизни в глубине народной России и обретения духовной свободы. С 1918 г. он работал учителем в селе Алексине Смоленской губернии, создал музей усадебного быта. Впечатления от пережитого в деревне отразились в «Мирской чаше» (1922). В 1922 г. удалось опубликовать две главы из повести, с двенадцатью купюрами она напечатана во втором томе собрания сочинений М.М. Пришвина (М., 1982). Лишь в 1990 г. весь текст полностью увидел свет во втором номере серии «Роман-газета для юношества».

В 1920-е гг. Пришвин жил в окрестностях маленьких городов, занимался охотой, написал книгу «Родники Берендея» (впоследствии «Календарь природы»), цикл охотничьих рассказов. В это десятилетие созданы вершины философской прозы Пришвина – автобиографический роман «Кашеева цепь» и «Журавлиная родина», повествующие, как и «Мирская чаша», о судьбе России и истории русской интеллигенции. Позиция Пришвина в 1920-е гг. – «философия жизни», «оправдание бытия». Перспективы русской истории писатель связывал с возвращением к религии и целостности бытия в постсоциалистическую эпоху [77] .

В конце 1920 – начале 1930-х гг. в Государственном издательстве художественной литературы вышли два собрания сочинений Пришвина в 7 и 6 томах. Это произошло благодаря поддержке Горького, чье письмо к Пришвину появилось в № 12 «Нового мира»

за 1926 г. и чье вступление к пришвинскому собранию сочинений в 7 т. (1927–1930) стало для писателя «охранной грамотой». Тем не менее этот период был драматичным для Пришвина.

Противник участия писателей в политике, он подписал все же декларацию литературной группы «Перевал» (Печать и революция. 1927. № 2), после чего произведения Пришвина стали критиковать члены литературной группы РАПП, противостоявшей «Перевалу». Пришвинскую преданность теме «человек и природа» они расценивали как украшательство жизни пейзажем, уход от гражданственности, нежелание или неумение «служить задачам классовой борьбы, задачам революции». В статье А. Ефремина «Михаил Пришвин», наряду с высокой оценкой значения творчества писателя, прозвучали упреки: «...наших социальных и бытовых особенностей гигантского масштаба, из коих формируется новая современность, писатель не видит» [78] .

Пришвин в конце концов под давлением рапповцев пошел на компромисс – перешел в ВАПП и стал носить маску советского человека, «личину для дураков», так как в те годы это был единственный способ сохранить внутреннюю свободу художника [79] . Его лицо открывалось в дневнике в откровенно нелюбимых суждениях о разных сторонах жизни в Советской России. Он критиковал коллективизацию, разрушение церквей и монастырей, отсутствие в 30—50-е гг. в жизни советского общества демократии и свободы.

В 1931 г. после поездки на Дальний Восток Пришвин написал очерковую повесть «Жень-Шень». После роспуска РАППа критика единодушно приняла ее. По достоинству высоко оценил эту книгу и живший за границей Е.И. Замятин: по его мнению, она выделялась из

рядовой советской продукции тех лет, а ее автор «до сих пор сохранил свое самобытное литературное лицо. <...> Ни один из современных советских писателей не умеет, как он, видеть и внимать деревьям, зверям, птицам, понимать их язык. <...> Автор не изучает природу: он живет с нею заодно» [80] .

В 1937 г. писатель переехал в Москву. В этом году Пришвин в совершившемся в его душе перевороте «от революции к себе» пришел «к Христу». В 1940 г. Пришвин окончательно признал себя человеком верующим и вернулся в церковь. В эти годы писатель видел задачу художника в том, чтобы средствами искусства «творить будущий мир», «сгущать добро», преодолев страдание, найти путь к радости.

На основе путевых записей, сделанных в поездках в 1930-х гг., в конце жизни Пришвин написал повесть-сказку «Корабельная чаша». В 1946–1954 гг., живя в деревне Дунино под Москвой, писатель работал над религиозно-философским романом-сказкой «Осударева дорога» (опубликован посмертно), наиболее спорном, так как «во внутренней борьбе с самим собой он проходит «до конца» и путь верности себе, и путь приспособления ко времени» [81] .

Несмотря на внутренние противоречия, Пришвин сумел в труднейших общественно-культурных условиях сохранить верность своим темам, цельность творчества, напряженность жанрово-стилевых исканий. Его колоссальные по объему дневники (предполагается издать 25 томов), которые он вел с 1905 по 1954 г., – гражданский подвиг художника-философа, в известной степени ориентировавшегося на традиции «чистого искусства».

Биография С.Н. Сергеева-Ценского [82]

Сергеев-Ценский Сергей Николаевич (наст. фам. Сергеев, 1875, с. Преображенское Тамбовской губ. – 1958, Алушта) – прозаик, драматург, поэт, критик.

В семь лет он сочиняет стихи, прозу начал писать в одиннадцать лет. Учился в начальном училище при Екатерининском учительском институте в Тамбове, уездном училище и в подготовительных классах при том же институте. С 1892 г. Сергей Сергеев – казеннокоштный студент Учительского института в городе Глухове. Летом 1895 г. получил назначение в гимназию г. Немирова, но неожиданно отказался от места в гимназии и поступил вольноопределяющимся на военную службу. Год службы – рядовым, ефрейтором, унтер-офицером – стал для будущего автора многочисленных книг о войне годом знакомства с армейской средой и разочарования в ней. Чтобы уйти из армии, Сергеев-Ценский сдает экзамены на прапорщика запаса. В сентябре 1896 г. он уже преподает русский язык в Каменец-Подольском городском училище, часто меняет место жительства.

В 1898 г. были опубликованы его рассказ «Полубог», проникнутый настроениями приближающейся революции, и сказка для детей «Коварный журавль». До больших социальных обобщений поднимается Сергеев-Ценский в рассказе «Тундра».

В начале 1904 г. писатель, работавший учителем в Павлограде, был призван в армию и служил сначала в Херсоне, затем в Одессе и Симферополе. В Херсоне произошло столкновение прапорщика Сергеева с его ротным командиром. В Одессе Сергеев-Ценский разъясняет солдатам правду о Кровавом воскресенье – и снова крупное столкновение с начальством и перевод в другую часть. В октябре 1905 г. он стал свидетелем черносотенного погрома в

Симферополе и, возмущенный бездействием полиции и войска, обратился с заявлением в комиссию юристов. Заявление опубликовали крымские газеты. За отказ идти вместе с полком на усмирение крестьянских волнений, а также за не прекращенную и в армии литературную деятельность Сергеев-Ценский был в конце 1905 г. уволен из армии за «политическую неблагонадежность».

События первой русской революции отразились в рассказе «Молчальники» и повести «Сад». За «Молчальники» журнал «Вопросы жизни» получил предупреждение, а за напечатание «Сада» был в 1905 г. закрыт. Впоследствии Сергеев-Ценский сотрудничал с большевистской газетой «Звезда». Повесть «Лесная топь» пронизана критическим отношением к народному невежеству, жестокости.

После ухода из армии Сергеев-Ценский поселился в Алуште и всецело посвятил себя художественному творчеству. Он дружил с И.С. Шмелевым, чей талант высоко ценил и с кем переписывался долгие годы. В 1900—1910-е гг. писатель организационно не примыкал ни к какому из существовавших литературных течений, но все же тяготел к модернизму. К 1913 г. его собрание сочинений в 5 томах выпустило книгоиздательство «Шиповник», в основном издававшее в своих литературно-художественных альманахах символистов. А 6-й том собрания сочинений Сергеева-Ценского вышел уже в «Книгоиздательстве писателей в Москве», в чьей работе Сергеев-Ценский позже деятельно участвовал. Е.А. Колтоновская высоко оценила его творчество в рецензии на его собрание сочинений в 6 томах [83]. Ранние произведения Сергеева-Ценского признавались критиками разных идеологических мастей неореалистическими. Научившись многому у символистов и усвоив, в частности, их панэстетизм, в те годы Сергеев-Ценский являлся

приверженцем концепции «чистого искусства». «Искусство – самоцельно, законы его изнутри, а не извне», – признавался он в марте 1914 г. критику А. Горнфельду.

В 1907 г. Сергеев-Ценский написал роман «Бабаев», в котором развенчан индивидуализм, отчуждение от передовых идей своего времени. В критике появилось понятие «бабаевщина». Повесть «Печаль полей» (1909) написана на популярную в русской литературе начала XX в. тему оскудения дворянства, гибели дворянского гнезда. Образ дельца-предпринимателя нарисован в повести «Движения» (1910), которую высоко оценил К.И. Чуковский. В «Приставе Дерябине» писатель вывел одного из столпов царской полиции, фигуру далеко не заурядную.

В 1906–1914 гг. Сергеев-Ценский посетил отдаленные уголки страны. Поездкой в Сибирь в 1910 г. был навеян «Медвежонок». Писатель так изучил сибирскую жизнь, что В.Я. Шишков утверждал, что автор «Медвежонка» – коренной сибиряк. Жизнь армии в мирное время, ее непрофессиональность – главная тема «Медвежонка».

Чистую возвышенную любовь воспел Сергеев-Ценский в стихотворении в прозе «Снег» и поэме «Недра». Особое место в его предвоенном творчестве занимают рассказы о детях. В 1912 г. А.М. Горький писал о Ценском: «Это очень большой писатель, самое крупное, интересное и надежное лицо во всей современной литературе. Эскизы, которые он ныне пишет, – к большой картине, и дай Бог, чтобы он взялся за нее!» [84]

В повести «Наклонная Елена» (1913) Сергеев-Ценский дал широкую картину труда и быта шахтеров. Изобразив в «Недрах» и «Наклонной Елене» заботы трудовой интеллигенции, писатель отрицательно отнесся к ее критике в марксистской печати и «Дачниках» Горького.

В начале 1910-х гг. у Сергеева-Ценского появляется замысел большой картины из жизни русского общества – эпопеи «Преображение». В советские годы были написаны основные части эпопеи, получившей название «Преображение России».

Роман «Валя» (1914) – произведение о несбывшихся судьбах, разбитых надеждах, об ожидании в будущем чего-то светлого. **Глубина раздумий, разнообразие тематики, высокое мастерство сближают дореволюционные произведения Сергеева-Ценского с творчеством других неореалистов. Присущее ему чувство природы, тонкий психологизм оценила З. Гиппиус. Природа у него одухотворена, он – мастер великолепных пейзажей. Как и у других неореалистов, стиль раннего Сергеева-Ценского орнаментален, повествование основано на сказе.**

**До второй половины 1920-х гг. писатель занимал позицию «над схваткой», и рапповская критика относилась к нему как к «попутчику». Страшной летописью российского самоуничтожения, голода, эпидемий в период Гражданской войны стали повести Сергеева-Ценского «Чудо» и «Тяга земли» (обе 1922), «В грозу» (1927) [85] . «Тягу земли» «пробовали протащить через цензуру» в журнале «Русский современник», но ничего из этого не вышло [86] . Повесть была издана в 1926 г. со значительными купюрами под названием «Жестокость» в «Новом мире». Тема «Жестокости» – эвакуация красных из Крыма в июне 1919 г. и гибель в пути большевистских комиссаров от рук кулаков.**

**В конце 1920-х Сергеев-Ценский меняет свое отношение к происходившим в стране реформам. Писатель и его положительные герои мыслят категориями классовой борьбы, являются поборниками реализма (роман «Обреченные на гибель»,**

1934–1935). Вошедший впоследствии в эпопею «Преображение России» «Искать, всегда искать!» (1934) – производственный роман. Эти и другие произведения Ценского отвечали требованиям «социалистического нормативизма», и таким образом в данный период писатель отошел от неореализма.

К лучшим произведениям эпопеи «Преображение России» относятся исторические романы о событиях русско-турецкой войны 1854–1855 гг. – «Севастопольская страда» (1939, Государственная премия) и Первой мировой войны дилогия «Брусиловский прорыв» («Бурная весна», 1942, «Горячее лето», 1943). В духе концепции войны у Л.Н. Толстого бездарным и честолюбивым военачальникам в «Брусиловском прорыве» противопоставлен талантливый русский полководец А.Н. Брусилов.

Наследие Сергеева-Ценского неравноценно, но в нем есть высокохудожественные произведения с нравственно-философской проблематикой. Несомненный вклад писатель внес в становление исторического романа XX в.

Биография К.А. Тренева [87]

Тренев Константин Андреевич, псевдоним К. Харьковский (1876, хутор Ромашово Харьковской губ. – 1945, Москва) – прозаик, драматург, публицист.

Родился в семье крестьянина, окончил церковно-приходскую школу, окружное уездное специализированное земледельческое училище. В юности увлекался идеями Л.Н. Толстого и Д.И. Писарева, историческим материализмом, мечтал о монашестве. Поэтому в 20 лет стал слушателем Новочеркасской духовной семинарии, затем одновременно учился в Петербургском археологическом институте и

Духовной академии, которую окончил в 1903 г. В 1921 г. прослушал курс на агрономическом факультете Таврического института. С 1904 г. преподает в семинариях и училищах Новочеркаска, Волчанска, Симферополя.

Своего рода приготовительной школой для писательства стала для Тренева журналистика. С 1903 г. он редактировал «Донскую речь», в 1905–1906 гг. – «Донскую жизнь». В этих и других изданиях он публиковал свои материалы, в которых опирался на традиции М.Е. Салтыкова-Щедрина, М. Горького.

Первое литературное произведение, очерк «На ярмарку», опубликован в 1898 г. Его критиковал Горький: «...хороший очерк написан небрежно и прескучно <...>» [88]. Так как творческое кредо писателя состояло в стремлении изображать то, что он хорошо знал, уже здесь появляются типичные треневские герои – бедные крестьяне. До конца 1911 г. Тренев еще не был известен как беллетрист, и только его центральное произведение раннего периода, повесть «Владыка», 1912, получило сочувственный отзыв Горького. Поэтому рассказ «**На ярмарке**», 1912, был напечатан уже в № 3 «Заветов» за 1913 г., охотно публиковавших неореалистов. Сборник повестей и рассказов «**Владыка**» и повесть «**Мокрая балка**» (оба – 1914) сделали Тренева известным и привлекли внимание читателей и критиков.

В этот же период писатель создает и драматургические произведения – пьесу «**Отчего порвались струны**», 1910 (последующее название «**Дорогиньы**», 1912), «**Папа**» (1916), в первой из которых он следует принципам новаторской драматургии Горького.

Годы революции и гражданской войны Тренев проводит в Крыму, работая педагогом, сотрудничая в местных издательствах. Подобно

другим неореалистам, в своей прозе этих лет Тренев широко использует просторечие. Постепенно он оставляет прозу и становится драматургом.

Новаторская драма «**Пугачевщина**» (1924) – первое крупное послереволюционное произведение, которое Тренев считал своим лучшим художественным достижением. Высоко оценил ее и Е.И. Замятин, писавший Треневу 1.XI.1924 г.: «Многоуважаемый Константин Андреевич, очень жалко, что отправленное Вами летом письмо почему-то не дошло до «Русского современника» и журнал потерял случай напечатать такую хорошую вещь, как «Пугачевщина». Надеюсь, что мою телеграмму с просьбой высылать рассказ поскорее – Вы получили, и рассказ уже, вероятно, в пути. Хотелось бы пустить этот рассказ в ближайший, 5-ый, № (№ 4 уже набран и выйдет недели через две). Не забывайте о «Русском современнике» и впредь. <...>

Евг. Замятин <...> [89] »

После «**Любови Яровой**» (1926), пьесы, созданной в духе социалистического нормативизма, Тренев становится классиком советской драмы, беспрекословно выполняет любой социальный заказ точно, но художественно беспомощно (пьесы «**Жена**», «**Ясный лог**»), участвует в общественной жизни, в том числе и в проработках товарищей по писательскому цеху. Пьеса «**На берегу Невы**» (пост. 1937) относится к советской лениниане. Конечно, автора подобных произведений нельзя считать неореалистом. М.В. Михайлова так заключает свою статью: «Возможно, несколько приоткрывают завесу наддрамой советского писателя Тренева его слова: «Я знаю, что не оправдал «надежд русской литературы», я не сумел стать настоящим человеком и писателем...» [90]

## Биография А.П. Чапыгина

Чапыгин Алексей Павлович (1870, дер. Закумихинская Каргопольского у. Олонецкой губ. – 1937, Ленинград) – прозаик, драматург, публицист.

Родился в бедной крестьянской семье в деревне Закумихинская Каргопольского уезда Олонецкой губернии, ныне Каргопольский район Архангельской области. Учился сначала в земской школе, с 1883 – в Петербурге в живописно-малярной мастерской Малыгина и в начальном рисовальном училище А. Штиглица. Но так как больше рисования любил литературу, ушел из училища и стал заниматься самообразованием.

В становлении Чапыгина-писателя участвовали Н.К. Михайловский, Д.В. Григорович, В.Г. Короленко, М. Горький. Первой публикацией молодого автора стал очерк «Зрячие» о жизни босяков (опубл. в приложении к рождественскому номеру газеты «Биржевые ведомости» за 1903 г.), отредактированный Короленко.

На творчество Чапыгина оказали воздействие и петербургские символисты – Ф.К. Сологуб, З.Н. Гиппиус и Д.С. Мережковский, на вечерах у которых писатель-северянин читал свои произведения. Он охотно посещал среды Вяч. И. Иванова и Религиозно-философское общество, где слушал выступления Н.А. Бердяева, Мережковского.

Из Болгарии, где Чапыгин расписывал церковь в Старой Загоре, он привез в Россию нелегальные книги. Хотя он не являлся членом революционной организации, ему, выходцу из крестьянской среды, был присущ стихийный демократизм. Поэтому на Чапыгина сильно подействовали события 9 января 1905 г.

Летом 1911 г. после длительного пребывания в столице и своего рода учебы в символистской школе писатель уехал в родные места. Поездка была связана с творческими замыслами. Дарование самобытного прозаика ярко раскрылось в произведениях о любимом им Севере (сборник **«По звериной тропе»**, 1918).

Литературная деятельность Чапыгина в 1918 г. разнообразна и интенсивна: член редакции краснофлотского журнала «Альбатрос», он сотрудничал также в еженедельнике А.В. Луначарского «Пламя» и журнале Пролеткульта «Грядущее», что сближало его индивидуальную позицию внутри неореализма с позицией А.П. Платонова. Вместе с тем, подобно Ремизову, Чапыгин живо интересуется древнерусской культурой, о чем свидетельствует тот факт, что в конце 1918 г. он уезжает в Харьков, где изучает биографию Феодосия Печерского.

Однако в начале 1920-х гг. в творческой деятельности Чапыгина наступает перерыв. Его пугает хаос революционной борьбы и, как он записал 8 июля 1920 г. в дневнике, удручают «злота и ницета» первых послереволюционных лет, политическая деятельность руководителей, у которых «грубые и неумелые умы и руки» [91] .

Лишь в 1923 г. Чапыгин, преодолев творческий кризис, возвращается в литературу. Центральные темы писателя – человек и природа, своеобразие русской души. «<...> и за гробом буду любить: лес, травы, воду и цветы, и небо голубое, летнее небо», – записал Чапыгин в своем дневнике, где в записях 11 августа 1923 г. и 2 февраля 1925 г. прозвучал также протест против машинной, механической культуры XX в. и слова в защиту индивидуальности от массы, желающей ее поработить [92] . Эти мысли сближают Чапыгина с Замятиным – автором романа-антиутопии «Мы» и

позволяют предположить, что Чапыгин был знаком с этим крамольным произведением [93] . В те годы Чапыгин – один из лучших мастеров рассказа в русской литературе.

В начале 1920-х гг. Чапыгин откликается на призыв Горького в целях просвещения народных масс создавать произведения на исторические темы. Этот призыв был созвучен творческим интересам Чапыгина. Писатель углубленно изучает народное освободительное движение XVII в. Так на первый план в его творчестве выдвигается историческая тема, раскрытая в полотне **«Разин Степан»**, которое становится его лучшим произведением, и в авантюрно-биографическом романе **«Гулящие люди»**.

В 1920—1930-е гг. Чапыгин обращается к автобиографическому жанру (трилогия повестей **«Жизнь моя»**, **«По тропам и дорогам»**, **«Осколок того же зеркала»**, 1929–1935). Судьба талантливого героя **«Жизни моей»** напоминает героя автобиографической трилогии Горького.

Перу разносторонне одаренного писателя-неореалиста принадлежат также пьесы, киносценарии, очерки и статьи о литературном творчестве.

Биография В.Я. Шишкова

Шишков Вячеслав Яковлевич (1873, г. Бежецк Тверской губ. – 1945, Москва) – прозаик, драматург, критик. Родился в купеческой семье. Любовь к литературе и устремление к писательству обнаружили в отрочестве. После окончания Вышневолоцкого технического училища с 1894 по 1915 г. живет в Сибири, служит в Управлении Томского округа путей сообщения. По проекту Шишкова, разработанному в те годы, в советское время построен Чуйский

тракт. Шишков трудится и как геодезист. Инженер-устроитель водных путей, во время работы на Лене, Енисее, Чулыме, Бие он видит множество людей – малоземельных крестьян, золотоискателей, бродяг, политических ссыльных, глубоко изучает их жизнь и язык, знакомится с бытом и культурой иртышских казаков, киргизов, якутов, культом шаманов (камов). Подобно Пришвину, Шишков стал собирателем фольклора и этнографом. Во время изучения реки Нижней Тунгуски он собрал 87 старинных русских песен и былин, изданных в 1912 г. Иркутским географическим обществом. Возглавлявшие им экспедиции внесли большой вклад в изучение сибирского края.

Шишков, с его революционно-демократическими и просветительскими взглядами, сочувственно относился к политическим ссыльным, как мог, облегчал их участь, дружил с рабочими, преподавал в воскресной школе. Впечатления от жизни и работы в Сибири стали первоосновой его творчества. Первые его произведения печатаются в томских изданиях – газете «Сибирская жизнь» и журнале «Молодая Сибирь».

Как и другие писатели-неореалисты, Шишков создает произведения, где бытописание сочетается с символикой и философской обобщенностью, лиризм и поэтические картины природы – с шуткой. Богатый сказовый язык его прозы передает образность и колорит народной речи. Летом 1912 г. он приезжает в Петербург. В журнале «Заветы» напечатан его рассказ из жизни тунгусов **«Помолились»**. Шишкова тепло принимают тесно связанные с журналом Р.В. Иванов-Разум-ник, А.М. Ремизов и М.М. Пришвин. На становление писателя-сибиряка влияет Ремизов: это он раскрывает Шишкову «секрет красоты стиля и душу языка». Вскоре рассказы Шишкова

появляются и в «Ежемесячном журнале». В 1914 г. в Петербурге он встречается с Горьким, который принимает горячее участие в его литературной судьбе. В 1915 г. Шишков по творческим соображениям переезжает в Петербург и с 1917 г. полностью посвящает себя литературному творчеству.

Шишков принимает Октябрьскую революцию, под руководством Горького работает в Обществе помощи писателям. В 1918 г. и в последующие годы много ездит по стране, интересуясь в первую очередь жизнью крестьян и рабочих. Писатель не входит ни в одну из литературных группировок 1920-х гг. 1 апреля 1942 г. переезжает из осажденного Ленинграда в Москву, где выступает с чтением своих произведений.

В периодике печатается с 1908 г. Его первая книга **«Сибирский сказ»** (1916, изд-во «Огни») восторженно встречена читателями и критикой. Наиболее значительна из всего написанного в ранний период повесть **«Тайга»**. Опубликованная в 1916 г. в журнале «Летопись», редактируемом Горьким, она получила его высокую оценку.

После революции Шишков создает остросоциальные и злободневные циклы очерков и рассказы, роман **«Ватага»** (1923), повести **«Пейпус-озеро»** (1924) и **«Странники»** (1931). В 1926–1929 гг. у него выходит первое полное собрание сочинений в 12 т. (М.; Л.). Впечатления от работы в 1911 г. в экспедиции на реке Нижняя Тунгуска, когда он чуть не погиб и был спасен проходившими мимо тунгусами, воплощаются в одном из его лучших произведений – романе-эпопее **«Угрюм-река»** (1920–1932). За историческое полотно – роман **«Емельян Пугачев»** (1934–1945) – Шишков был удостоен Государственной премии. В своих романах Шишков исследует

русский национальный характер и феномен крестьянского восстания, раскрывает малоизвестный читателям тип физически и нравственно крепкого героя-сибиряка. В годы Великой Отечественной войны пишет рассказы и очерки. Он также автор пьес, статей о литературе. Произведения писателя-неореалиста, любимые широкими писательскими кругами, переведены на многие иностранные языки.

Биография И.С. Шмелева [94]

Шмелев Иван Сергеевич (1873, Москва – 1950, Бюссиан-От, Франция) – прозаик, публицист. Семья Шмелевых (его отец был богатым подрядчиком) отличалась патриархальностью, патриотизмом, религиозностью. Мальчик сначала воспитывался дома, где получил, как рассказывал писатель в автобиографии <1913 г.>, первые представления о жизни: «Получил я их «на дворе». <...> Это была первая прочитанная мною книга – книга живого, бойкого и красочного слова. Здесь, во дворе, я увидел народ. Я здесь привык к нему. <...> И все то, что теплого бьется в душе, что заставляет жалеть и негодовать, думать и чувствовать, я получил от сотен простых людей с мозолистыми руками и добрыми для меня, ребенка, глазами» [95] . В детстве и зародилась демократичная позиция будущего писателя. «Я от народа <...>. Одного теста с ним, одной персти, одного солнца, одной мякины, одного и того же духа, навыков предков, связанные общей пуповиной с недрами всей жизни русской, с духовными и плотскими, мы – лик народа, мы – его выражение» [96] , – писал Шмелев богослову и публицисту А.В. Карташову в письме от 18 сентября/1 октября 1923 г. из Грасса, где писатель жил в эмиграции.

Во время учебы в московской гимназии Шмелев охотно писал сочинения о природе, увлекался русской литературой. «Короленко и

Успенский закрепили то, что было затронуто во мне Пушкиным и Крыловым, что я видел из жизни на нашем дворе. Некоторые рассказы из «Записок охотника» соответствовали тому настроению, которое во мне крепло.

Это настроение я назову – чувством народности, русскости, родного. Окончательно это чувство во мне закрепил Толстой. <...> тогда <...> встали передо мной как две великие грани – Пушкин и Толстой» [97], – признавался писатель в своей автобиографии.

Его литературным дебютом стал рассказ «У мельницы» (опубл. в июле 1895 г. в журнале «Русское обозрение»). Но до настоящего писательства было еще далеко.

В молодости убеждения Шмелева менялись от истовой религиозности к рационализму в духе шестидесятников, затем к учению Л.Н. Толстого, к идеям опрощения и нравственного самосовершенствования. Осенью 1895 г. он совершил поездку в Валаамский Преображенский монастырь и по впечатлениям от поездки, подобно Пришвину, написал очерковое путешествие «**На скалах Валаама**». Изданная за счет автора (1897), обезображенная цензурой, книга раскупалась плохо.

После окончания юридического факультета Московского университета в 1898 г. и года военной службы Шмелев восемь лет служил чиновником в Московской и Владимирской губерниях, где узнал жизнь уездной России. Эти впечатления отразились в повестях и рассказах 1900-х гг. «**По спешному делу**» (1907), «**Гражданин Уклекин**», «**В норе**» (1909), «**Под небом**» (1910), «**Патока**» (1911). «Я был мертв для службы, – рассказывал Шмелев критику В. Львову-Рогачевскому. – Движение девятисотых годов как бы приоткрыло выход. Меня подняло. Новое забрезжило передо мной, открывало

выход гнетущей тоске. Я чувал, что начинаю жить» [98] . Хотя Шмелев, в отличие от Замятина и Пришвина, и не состоял в революционной партии, он надеялся, что революция 1905 г. обновит русское общество. Почти все основные произведения Шмелева 1900-х гг. – **«Вахмистр»** (1906), **«Распад»** (1906), **«Иван Кузьмич»** (1907), **«Гражданин Уклейкин»** – написаны по впечатлениям от революционных событий.

В 1907 г. писатель оставил службу и переехал в Москву, чтобы целиком заняться литературным творчеством. Начавшаяся в 1910 г. переписка с Горьким и поддержка последнего, а также В.Г. Короленко укрепили уверенность Шмелева в себе. Направленностью произведений этих лет Шмелев был близок другим неореалистам, группировавшимся вокруг издательства «Знание». Лучшим произведением раннего периода творчества становится повесть **«Человек из ресторана»** (1911, напечатана в XXXVI сборнике «Знания»), где получила дальнейшее гуманистическое развитие тема «маленького человека». Произведение высоко оценил критик К.И. Чуковский. Результатом общественного признания литературной деятельности становится выход в 1912 г. в Книгоиздательстве писателей в Москве первого собрания сочинений Шмелева в 8 т. (1912–1914).

Февральскую революцию 1917 г. Шмелев, находившийся в «левом», демократическом лагере, встретил восторженно, проклинал старый строй, называл себя «интеллигентом-пролетарием», но не сочувствовал большевикам. «Глубокая социальная и политическая перестройка сразу вообще немыслима даже в культурнейших странах, – утверждал он в письме к сыну от 30 июля 1917 г., – в

нашей же и подавно. Некультурный, темный вовсе народ наш не может воспринять идею переустройства даже приблизительно» [99] .

Шмелев не принял Октябрьский переворот и в 1918 г. уехал в Крым, спасаясь и от большевиков, и от разрухи. Там он написал одно из своих лучших произведений – повесть о крепостном художнике **«Неупиваемая Чаша»**. В эти годы зарождаются темы последующего эмигрантского периода в творчестве писателя: осуждение войны «вообще» как массового психоза здоровых людей (повесть **«Это было»**, 1919), изображение бессмысленности гибели цельного и чистого Ивана в плену (**«Чужая кровь»**, 1918–1923).

С приходом Красной Армии в Крым в ноябре 1920 г. его сын Сергей, офицер армии А. Деникина, был арестован и расстрелян в январе 1921 г. Расстрел угрожал и самому Шмелеву, офицеру запаса царской армии. 22 ноября 1922 г. он с женой, воспользовавшись приглашением И.А. Бунина, выехал сначала в Берлин, а потом в Париж. Здесь он написал свою трагическую эпопею **«Солнце мертвых»** (1923).

Творчество Шмелева этой поры верно оценил близко знавший его Б.К. Зайцев: «Писатель сильного темперамента, страстный, бурный, очень одаренный и подземно навсегда связанный с Россией, в частности с Москвой, а в Москве особенно – с Замоскворечьем. Он замоскворецким человеком остался и в Париже, ни с какого конца Запада принять не мог.

Думаю, как и у Бунина, у меня, наиболее зрелые его произведения написаны здесь. Лично я считаю лучшими его книгами «Лето Господне» и «Богомолье» – в них наиболее полно выразилась его стихия» [100] .

Именно «Лето Господне...» (1933–1948) и «Богомолье» (1931–1948), а также тематически примыкающий к ним сборник «Родное» (1931) явились вершиной позднего творчества Шмелева и принесли ему европейскую известность. В 1936 г. публикуется его роман «Няня из Москвы». Осталась не законченной трехтомная эпопея о религиозных испытаниях русской души «Пути небесные».

Во время Второй мировой войны Шмелев сотрудничал в эмигрантских газетах «Новое слово» и «Парижский вестник». Несмотря на художественную неравноценность его произведений (особенно эмигрантских), все они проникнуты любовью к России, интересом к православию.

Идеология, тематика, проблематика, типы героев неореализма

На переломе конца XIX – начала XX в. в русском искусстве слова велся напряженный поиск новой картины мира и концепции человека. Пришвин и Чапыгин испытали влияние со стороны и писателей-народников, и петербургских символистов, участников Религиозно-философского общества. Чапыгин посещал также «среды» Вяч. И. Иванова, а Зиновьева-Аннибал, ставшая женой Иванова, играла заметную роль на «средах». Как и символисты, Замятин и близкие к нему авторы восстали против бытописательского реализма и его философской базы – позитивизма, следствием чего был отказ от целостной и основанной на принципе социально-исторического, психологического и биологического детерминизма картины бытия. Но почти все эти писатели не принимали и ортодоксальную религию.

В центре творчества Ремизова и писателей близкой к нему ориентации – темы настоящего и прошлого России, ее духовной самобытности, русского национального характера, человека и

природы, закономерностей существования всего живого. Эти писатели напряженно размышляли над феноменами зла и страдания, проблемой пола. Всех их объединяет также стремление обратиться к неизученному жизненному материалу, познакомить читателя с российским Севером и Сибирью, центральным черноземным краем и Дальним Востоком, изнутри показать быт провинции и низших социальных слоев города.

Например, повести С.Н. Сергеева-Ценского «Лесная топь» (1905), А.М. Ремизова «Крестовые сестры» (1910) и «Пятая язва» (1912), И.С. Шмелева «Человек из ресторана» (1911), Замятина «Уездное», А.П. Чапыгина «Белый скит» (обе – 1912), В.Я. Шишкова «Тайга» (1915) являются художественным исследованием «низших» социальных слоев русской столицы и провинции. Жизненный материал здесь тот же, что и у писателей-народников. Однако писатели нового поколения иначе трактовали проблему личности и среды: они делали акцент не столько на зависимости личности от ее социального окружения, сколько на ее активности. Изменился и подход к реальности, на фоне которой изображались герои. Неореалистов привлекало в ней не столько социальное, сколько метафизическое, природное и историческое. Картина мира, созданная в ряде этих произведений, близка образу провинции в повестях А. Белого «Серебряный голубь» и И.А. Бунина «Деревня» (обе – 1909). Причем своеобразной чертой в неореалистической картине мира стало восприятие человека как части природы, связанной с нею общим бытием.

У Ремизова и писателей, в чьем творчестве зарождался неореализм, в данный период создана разветвленная типология героев – «униженных и оскорбленных», революционеров и сочувствующих им

людей, представителей других социальных слоев. Важными оказались герой-праведник (праведница) и грешник (грешница), а также тип, который генетически восходит к «естественному» человеку Л.Н. Толстого и А.И. Куприна.

Толстой в «Казаках» и «Войне и мире», Куприн в «Олесе» (1899), «Листригонах» (1907–1911), «Анафеме» (1913), Пришвин в очерках «В краю непуганых птиц» (1907), Шишков в своих произведениях, написанных на материале жизни малых народностей Сибири (тунгусов и якутов), видят в «естественных» людях, живущих на лоне природы, прежде всего положительные черты – любовь ко всему живому, цельность, самобытность, свежесть и полноту чувств, трудолюбие («Моя натура <...>: не отрицать, а утверждать <...> вот почему я с природой и с первобытными людьми», – записал Пришвин в дневнике 1914 г. См.: 61, т. 8, с. 73). При этом, как показал В.А. Келдыш, если Толстой помышлял о возвышении общественной жизни до природно-естественных начал, то для автора «Олеси» «конфликт между «природным» и «общественным» едва ли примирим» [101].

В раннем творчестве А.М. Ремизова есть тип человека-обезьяны, несущего в душе звериные инстинкты и готового на низкие поступки, вплоть до преступлений. Но при этом существуют и герои «Святой бродячей Руси» со светлыми душами, характеризующиеся ярко выраженной духовностью.

В замятинской дореволюционной прозе существовала руссоистская тяга к неиспорченным примитивным, «органичным» людям. «Органический» герой Замятина отличен от «естественного» человека Толстого и Куприна и близок, с одной стороны, «первобытному» человеку у Пришвина, а с другой – «человеку-

зверю» у Ремизова, Сергеева-Ценского, Чапыгина и Шишкова. Вслед за Ремизовым Замятин («Уездное»), а также Сергеев-Ценский («Лесная топь»), Чапыгин («Белый скит») и Шишков («Тайга») раскрывают противоречивость данного типа.

Чтобы воплотить такое мировидение и концепцию человека, понадобились соответствующие стиль и жанровые формы.

Неореалисты обращались к художественной сокровищнице русского фольклора, возрождали древнерусское «плетение словес», актуализировали творческий опыт национальных классиков, прежде всего тех, кто ориентировался на живое, звучащее, образное сказовое слово: «От сказок и Макарьевских четий-миней через любимых писателей – Достоевского, Толстого, Гоголя, Лескова, Печерского к Ницше и Метерлинку и опять к сказкам и житиям и опять к Достоевскому... вот как она загнулась дорожка <...>» [102] – признавался в своих литературных пристрастиях Ремизов. Среди любимых писателей Замятина – Достоевский, Тургенев, Гоголь.

Вместе с тем Ремизов и другие неореалисты широко использовали художественные средства модернизма – символы, импрессионистичность, экспрессионистичность и наряду с символистами и футуристами создавали новый язык литературы. Как и у Белого, у этих прозаиков в данный период получила развитие орнаментально-сказовая манера, соединенная с мотивной композицией. Причудливая словесная вязь из сравнений, метафор, метонимий и других тропов помогала изобразить субъективную картину мира, а повторы одних и тех же мотивов и образов, слов придавали поэтический ритм эпосу. Часто повествование велось от лица персонифицированного или анонимного сказителя – человека экзотической среды. Показательно в данном отношении название

первого прозаического сборника Шишкова «Сибирский сказ» (1916, издательство «Огни»),

Неореалисты охотно экспериментировали и с жанрами. Ремизов и Шмелев всерьез использовали житийную традицию, драма Ремизова «Бесовское действо» сродни средневековым мистериям, в своей прозе он открыл жанр сна, раскрывающий тайны человеческого подсознания и представляющий писателю редкую возможность реализовать его щедрую фантазию («Крестовые сестры»), Пришвин создал очерковые повести и автобиографический роман, повесть-сказку. Сергеев-Ценский удивлял современников необычностью своих этюдов и поэм в прозе. Чапыгину и Замятину принадлежат новаторские произведения в форме антижанров, переосмысливающих жанровые традиции рождественского и патерикового рассказа, жития, чуда и слова (замятинский цикл «Нечестивые рассказы», или «Чудеса»),

Как известно, уже А.П. Чехов открыл совершенно новые разновидности жанра рассказа. Его хрестоматийный «Ванька» (1886) связан с традицией рождественского рассказа, основанной в русской литературе «Запечатленным ангелом» Н.С. Лескова. В ночь под Рождество герой пишет письмо бабушке, и все произведение пронизано рождественскими мотивами. Поэтому читатель ожидает чуда, характерного для этой жанровой разновидности. Однако жанровое ожидание не сбывается, и развязка произведения не оставляет ни малейшей надежды на избавление Ваньки от его горькой участи. Так в традиционной для рождественского рассказа форме выражена идея бытия без Бога, где нет места гармонии и чуду. Традиционные жанровые формы наполнялись новым художественным содержанием и у символистов, что являлось

следствием их духовных поисков. У З.Н. Гиппиус, лирический герой которой бросает вызов Богу, есть жанр неблагочестивой молитвы («Гибель», 1917). Жанровые искания Чехова и символистов нашли продолжение у неореалистов А.П. Чапыгина и Е.И. Замятина.

«В праздник (набросок)» (1904; название окончательной редакции «Макридка») Чапыгина, как и чеховский «Ванька», антирождественский рассказ. В нем также чуда не происходит: в конце рассказа голодная девочка-крестьянка замерзает в нетопленной избе вслед за своей матерью. Образ действительности у Чапыгина в значительной степени дисгармоничен: он лишен христианского Бога, радости, социальной справедливости. У Чапыгина божественными силами наделена природа, но это силы зла. Умирая, Макридка уходит к ним. В такой пантеистической картине мира – своеобразие мировоззрения Чапыгина, относящегося к религиозному крылу неореализма.

Повести А.М. Ремизова, И.С. Шмелева, А.П. Чапыгина, В.Я. Шишкова, Е.И. Замятина (проблематика и жанрово-стилевые искания)

В первые десятилетия XX в. в русском эпосе возникли жанровые перемещения – от романа к рассказу и повести. Ведущее место среди эпических жанров заняла повесть. Именно она, с присущей ей мобильностью, как нельзя лучше подходила для определения основных закономерностей современной жизни и перспектив дальнейшего развития России. В творчестве Ремизова и неореалистов 1910-х гг., генетически связанном с символизмом [103], актуализировались при этом жанровые формы, имевшие религиозную функцию. Наиболее продуктивными из них оказались житие, характерный жанр в литературе Древней Руси, а также

хождение и апокриф. Благодаря следованию старинным жанровым традициям повествование приобретало философско-нравственную обобщенность, общечеловеческое и общенациональное звучание. Последнее было особенно существенным для неореалистов и сближало их с младосимволистами. При этом Ремизов, Шмелев и Замятин синтезировали житие, хождение и апокриф с другим национальным русским жанром – сатирической нравоописательной повестью.

В повестях «Крестовые сестры», «Пятая язва», «Человек из ресторана» и «Уездное» налицо рецепция традиционного для житий представления о реальности, которая и в агиографии, и в произведениях Ремизова, Шмелева и Замятина делится на видимую (дольный мир) и невидимую (горний, а также inferнальный мир). В невидимой реальности выделяются сакральное и антисакральное (бесовское) пространства, которые подвижны и могут распространяться на обитателей дольного мира. Эти обитатели, обладая свободой выбора между добром и злом, в то же время испытывают воздействие со стороны божественных и дьявольских сил. В центре жития идеализированный образ героя-праведника, стойкого борца за веру и мудреца, обладающего высокими нравственными достоинствами и стремящегося к горнему.

В произведениях агиографии, наряду с внешним сюжетом (жизнеописанием героя), есть и внутренний сюжет. Его содержание составляет активное духовное делание подвижника, цель которого – войти в Царство Небесное. Смысл его жизни – соединение с Богом, вехи на пути – духовные подвиги, совершаемые ценой множества лишений и аскетического самоограничения и самоумаления. Как и в

житиях, в «Крестовых сестрах», «Пятой язве», «Человеке из ресторана», «Уездном» есть внешний и внутренний сюжеты.

Внешний сюжет, структурно аморфный, основан на описании некоторых этапов или всей жизни героя – «божественной» Акумовны, праведницы Лизаветы Ивановны Кликачевой, следователя Боброва, лакея в петербургском ресторане Якова Сафроновича Скороходова, урядника Анфима Барыбы.

Внутренний же сюжет имеет важное нравственно-философское значение и воспринимается на фоне истории праведной жизни. Она включает в себя следующие этапы: рождение от благочестивых родителей, успешное овладение книжной премудростью, подвижническая жизнь в монастыре (Феодосий Печерский) или в пустынном месте (Сергий Радонежский), аскетическое умерщвление плоти, борьба со всевозможными страстями и искушениями, строгое соблюдение заповедей, основание монастыря, благочестивая смерть и посмертные чудеса. Житие часто содержало похвалу святому. Сохранив эти узловые моменты житийного сюжета, Ремизов, Шмелев и Замятин разработали с их помощью проблемы религиозной веры, самобытности отечественной истории, взаимоотношений отцов и детей, личности и общества, интеллигенции и народа, путей преодоления кризиса в России. При этом духовное развитие главных героев, относящееся к области внутреннего сюжета, воссоздано в духе эстетики древнерусской живописи. Структура повестей «Человек из ресторана», «Пятая язва» и «Уездное», напоминающая композицию древнерусской иконы, состоит из своего рода блоков-«клейм», в которых показано испытание главных героев жизнью и их отношение к библейским заповедям, что не случайно. Как известно, «жития святых – это

словесная икона» [104] . Повести Шмелева, Ремизова и Замятина, благодаря таким содержанию и структуре, приобретают особую глубину и духовность.

В «Крестовых сестрах» Ремизова привлекло каноническое содержание жанра жития, а в его повести **«Пятая язва»** (1912) начинается процесс переосмысления агиографической традиции. Причем здесь вновь ставится проблема закона и правды. Но теперь речь идет не только о нравственном законе и о том, что дозволено человеку, а что – нет. Писатель размышляет и о законе в его прямом, юридическом значении.

Главный герой повести – следователь Бобров, принципиальный, честный, преданный делу, беспокоящийся о судьбе России, нравственный и даже аскетичный. В его образе жизни есть некоторое сходство с подвигами монахов-молчальников (недаром третья глава произведения называется «Молчанное житье»), В молчанном житии своем строгий Бобров пишет нечто вроде обвинительного акта русскому народу, пронизанного однако не христианской скорбью, а резким неприятием совершенных в городе Студенце преступлений. Воинствующий герой-государственник стоит «один с поднятым кулаком перед всем народом, а стяг его, палка его – закон – смертоносное знамя, как крест воздвизалый <...>» [105] . Именно поэтому Студенецкие обыватели называли следователя пятой язвой. Чтобы понять, что это значит в повести, необходимо применить герменевтический подход, позволяющий увидеть в ее тексте глубинный древнерусский подтекст.

Как выяснила петербургская исследовательница творчества Ремизова А.М. Грачева, двумя художественными источниками произведения стали древнерусские апокрифы «Слово Мефодия Патарского о

царствии язык последних времен» и «Хождение Богородицы по мукам». Сопоставляя нынешние дни с «последними временами», о которых идет речь в апокрифических произведениях, Ремизов подчеркивает значимость настоящего момента в истории России. Согласно средневековым представлениям, последние времена – те, когда окончательно определяется судьба народов. Из «Слова Мефодия Патарского» Ремизов заимствовал название своего произведения. Пятой язвой, приходящей на землю непосредственно перед приходом Антихриста, автор «Слова Мефодия Патарского» считает разъединенность людей друг от друга. «Именно в такой презрительной оппозиции к другим жителям Студенца находится следователь Бобров» [106] . Важным эпизодом в развитии внутреннего сюжета повести является спор Боброва со старцем Шалаевым о преступлении и наказании, а также путях нравственного возрождения русского народа.

Позиция Шалаева, образ которого тоже проецируется на канонический тип праведника, отчасти близка вере старичка-торговца теплым товаром из повести И.С. Шмелева «Человек из ресторана»: он убежден в том, что «лишь подвигом народ исцеляется, а самый большой подвиг в вольном страдании» и что «между людьми и Богом ниточки есть...» [107] . Однако старец-целитель, изгоняющий при помощи блуда бесов из одержимых ими, совсем не похож на святого, да и праведником может быть назван лишь условно. Этим он напоминает сектанта Кудеярова из повести А. Белого «Серебряный голубь».

Интересные жизненные параллели к образу старца-целителя содержатся в статье А. Пругавина «Бунт против природы» (1913, «Заветы», № 5), в которой исследуется усиление мистицизма в

период общественного спада в России. Прототипами образа Шалаева могли стать упоминаемые Пругавиным старцы Яков и знаменитый Григорий (Распутин-Новых).

Но и Бобров не может считаться праведником. Ведь он не приемлет, в отличие от старца Шалаева, следующих заповедей: «кто ударит тебя в правую щеку твою, обрати к нему и другую», «благотворите ненавидящих вас». Поэтому после допроса Шалаева Бобров понял, что жизнь его «истратилась ни за что»: «– Да на кой черт этому народу законность твоя! Ни ты ему, ни он тебе не нужен». Решение Боброва оставить свое поприще и пойти одному, «<...> отколовшись от всего народа, <...> на край света по пустыне, где людей нет <...>» хотя и ассоциируется с распространенным в агиографии мотивом удаления подвижника в пустынь, все же выражает не смирение, а индивидуалистическую гордыню. А.М. Грачева справедливо утверждает, что уже в первой главе «Пятой язвы» устами Студенецких обывателей отмечается гордыня Боброва как одно из его основных качеств. Но в христианской этической системе данное качество оценивается как отрицательное, данное не Богом, а дьяволом. То есть противопоставление Боброва грешным Студенецким жителям, на котором построено начало повести, не допускает однозначной оценки противостоящих сторон и является первым свидетельством ущербности головных идей Боброва [108]. А сравнение Боброва с откатным камнем символизирует жестокосердие следователя. Завершающее повесть пейзажное описание дает представление об авторском понимании русского характера как свободного и незаконно разбойного: «<...> ветер разбойный гулкой широко гулял» [109]. Таким образом, традиционная для агиографии

форма начинает наполняться у Ремизова нетрадиционным – антижитийным, **антижанровым** – содержанием.

В отличие от Ремизова, Шмелев сохраняет традиционное содержание жанра жития и проецирует на образы героев агиографии образ главного героя повести «Человек из ресторана». По поводу «Человека из ресторана» Сергеев-Ценский писал писателю и критику К.Р. Миллю: «Читали, какую прелестную вещь написал Шмелев, и какой он оказался вообще талантливый! Я на него не нарадуюсь» [110] .

Официант Скороходов, работающий в местах, где люди предаются самым низменным порокам, более целомудрен, чист и мудр, чем господа, которым служит, которых наблюдает. Яков Сафронович, верный супруг и денно и нощно заботящийся о детях отец, – носитель строгой морали. Поэтому его существование отчасти напоминает житие праведника, в чем и проявляется символистски-обобщенный смысл сюжета повести.

Найдя в ресторане деньги, потерянные богатыми клиентами из Сибири, Яков Сафронович преодолевает искушение и, соблюдая заповедь «не укради», отдает деньги потерявшим их посетителям, хотя и понимает, что те «все равно их пропьют или в корсеты упихают». Скромный «лакей» оказывается нравственнее аморальных господ.

Своеобразное преломление в «Человеке из ресторана» получила пятая заповедь «Почитай отца твоего и мать твою, чтобы продлились дни твои на земле». В повести Шмелева творчески обработана евангельская притча о блудном сыне. Участи блудного сына, покинувшего отчий дом, близки судьбы детей Скороходовых, Наташи и Колюшки. Независимого и принципиального Скороходова-младшего, не приемлющего нравственные принципы отца, унижают

во время учебы в училище и в конце концов выгоняют оттуда, после чего он сближается с революционерами и еще больше отдаляется от отца. Шмелев сочувствовал идеям революции 1905 г., но Яков Сафронович о революционных событиях повествует отрывочно, так как его впечатления – случайные наблюдения человека, к революции непричастного, и сам он – приверженец традиционных патриархальных ценностей.

«<...> Бери пример с Иисуса Христа...» – наставляет отец сына. Когда же не внявшего отцовским наказам Николая арестовывают, он попадает в еще более тяжелые условия, чем в училище, а после побега из ссылки вновь оказывается в тюрьме и ожидает смертного приговора. Колюшка в конце концов раскаялся в своей холодности по отношению к отцу, хотя, в отличие от евангельского блудного сына, так и не смог вернуться в отчий дом.

Религиозная вера – стержень личности шмелевского официанта, она дает ему стойкость и способность справиться с жизненными невзгодами. Итог нравственно-духовных исканий героя-праведника раскрывается в «глубоком слове», сказанном причастным к спасению Колюшки, убежавшего из тюрьмы, старичком-торговцем: «– Без Господа не проживешь. А я ему и говорю: – Да и без добрых людей трудно. – Добрые-то люди имеют внутри себя силу от Господа!.. <...> Ах, как бы легко было жить, если бы все понимали это и хранили в себе» [111] . Так социально-бытовая повесть обнаруживает свой глубинный – религиозно-философский пласт, имеющий у Шмелева моралистическую функцию [112] .

Такой же религиозный пласт есть и в замятинском «Уездном», в основе которого – история жизни закоренелого грешника, а также перевернутая евангельская притча о блудном сыне.

**Особенности жанра.** Внешний сюжет в «Уездном» напоминает событийную сторону повести XVII в. о Савве Грудцыне. Замятин воссоздал в своем произведении историю грехопадения почти начисто лишённого человечности «зверюги» Анфима Барыбы. При этом, в противоположность агиографии и «Человеку из ресторана», в замятинском произведении особенно подчеркнута воздействие дьявольских сил на душу героя. Таким образом характерная для жития картина мира оказывается перевернутой.

В «Уездном» нравственными достоинствами наделен отец Барыбы, сын же с юности не обнаруживает ни благочестия, ни способностей к учебе, ни трудолюбия. Вот почему отец грозит сыну, что прогонит его, и тот, боясь отцовского гнева, покидает родной дом. В этом первое отступление Замятина от притчи о блудном сыне. С юности замятинский герой живет «в людях», и поэтому, окруженный другими персонажами, он испытывает их влияние.

Мысль о взаимодействии личности и среды есть и в житийной литературе. Здесь показано влияние исключительного человека на его окружение. Святой заражает тех, с кем общается, любовью к Богу, людям, ко всему сущему. Замятин в своей повести раскрывает иную грань проблемы – влияние косных, порочных начал на индивидуальность, предрасположенную к восприятию такого воздействия.

**Сюжет, композиция, образы героев.** В «Уездном» центральный образ Анфима Барыбы раскрывается в небольших главках, похожих на клейма «житийной» иконы. В них-то и реализуется замятинский художественный принцип дробного изображения жизни. В этих главках-клеймах рисуется нарушение героем евангельских заповедей и одновременно дается дальнейшее развитие внутреннего сюжета

произведения. Причем если в житиях по мере развития внутреннего действия возрастают благочестие и аскетизм святого, то в «Уездном» каждое следующее прегрешение Барыбы тяжелее предыдущего.

Покинувший отчий дом замятинский блудный сын начинает свой путь грешника с нарушения заповеди «не укради» как бы из-за безвыходности положения, в котором оказался. Чтобы как-то выжить, он крадет на базаре продукты, а на дворе богатой вдовы кожевенного фабриканта Чеботарихи – цыплят.

Второе звено в цепи прегрешений Барыбы – связь с богатой вдовой фабриканта Чеботарихой ради материальной выгоды. Именно сытая бездеятельная жизнь у Чеботарихи на незаслуженном положении хозяина окончательно отвращает Анфима от труда, и он, постоянно нарушая к тому же заповедь «не прелюбодействуй», становится еще более грешным, чем в предыдущем микросюжете.

Третий микросюжет по-новому раскрывает нарушение Анфимом заповеди «не прелюбодействуй». Анфим насилует служанку Польку из-за неприязни к Чеботарихе и тайного желания причинить ей боль. Вместе с тем писатель намекает, что его «антигерой» действовал и по дьявольскому наущению. «Вон, вон из моего дому! Змей подколотый!» – кричит Чеботариха, узнавшая об измене Анфима [113].

Новое нарушение Анфимом заповеди «не укради» направлено против монаха Евсея, бывшего к тому же приятелем Анфима.

**Образы насельников монастыря.** Правда, в образах насельников уездного монастыря нашли свое выражение застойные, отрицательные стороны жизни русской провинции. На это повлияли три разных идеологических подхода: присущее большинству русской

интеллигенции того времени и, в частности неонародничеству, критическое отношение к церкви, весьма распространенный в политически радикальных кругах атеизм и характерный для русских символистов и неореалистов интерес к проблеме пола. Синтезируя в своей повести эти подходы, Замятин создал сатирические образы представителей уездного духовенства. Его герои-монахи не способны быть образцами духовности и нравственности для общества. Поэтому ключом к их образам является прежде всего быт.

Уже в этом первом крупном произведении Замятин вслед за А. Белым нашел один из своих основных изобразительно-выразительных приемов – **оксюморон**. Оксюморонны внешний облик и поведение его персонажей-монахов: отца Иннокентия, «бабы с усами», сосланного в уездный монастырь веселого дьяконка и отца Евсея, лишенного духовной сосредоточенности, аскетичности и отверженного чувственным радостям бытия. Таким образом, отношение автора «Уездного» к служителям церкви ироничное. Однако оно противоречит обращению Замятина к традициям житийной литературы и иконописи, имевшим религиозную функцию. Да и образ Евсея, большая художественная удача Замятина, неоднозначен. Монах притягивает окружающих своей отзывчивостью и человечностью. Не случайно именно в его келье Анфим всегда находил утешение.

Монах Евсей, обокраденный Барыбой, призывает его признаться в содеянном, однако верх в душе Анфима одерживает пустившее в ней глубокие корни зло.

Знакомство и сотрудничество «антигероя» с мастером темных дел адвокатом Моргуновым ведет к нарушению Барыбой еще одной заповеди – «не произноси ложного свидетельства на ближнего

твоего». Барыба похож на Передонова, персонажа романа Сологуба «**Мелкий бес**», энергичностью, подлостью, готовностью ради карьеры совершить преступление. Критик Р. Григорьев, высоко оценивший замятинскую повесть, писал: «"Уездное" – замечательнейшее произведение современной русской литературы, и по глубине, значительности и художественным достоинствам не многих может найти себе соперников, а имя Барыбы достойно стать рядом с именем Передонова...» [114] .

**Разбойничье и звериное в образе Анфима.** На фоне той высокой нормы поведения праведника, которая присутствует в подтексте повести, основанной на переосмысленном житийном каноне, поступки Анфима Барыбы воспринимаются автором и читателем как разбойничье антиповедение [115] .

Характерна сцена ограбления чуриловского трактира, в которой писатель показывает, как в душе Барыбы «шевельнулось что-то древнее, звериное, желанное, разбойничье. Быть со всеми, орать, как все, колотить, кого все» [116] . Разбойничье здесь – проявление отрицательной духовности. Характерно, что разбойничье тесно переплетено в душе Анфима со звериным, которое ярко проявляется в следующем микросюжете. В нем показано то, как Барыба преступает, хоть и неявно, заповедь «не убий», шаг за шагом приближаясь к предательству своего друга Тимоши.

**Проблемы религии и революции.** Образ Тимоши связан с двумя проблемами, поставленными в повести: нравственно-философской (человек и Бог) и социально-политической (революция 1905 г.). По своему социально-интеллектуальному типу этот герой напоминает революционеров Николая Скороходова из шмелевского «**Человека из ресторана**» и Сеню из замятинского рассказа «**Непутевый**» (1913).

В образе портного-еретика писатель воссоздал одну из тенденций в духовной жизни России 1900—1910-х гг. – критику Церкви и крушение веры в Бога. Особенно типично это было для тех, кто участвовал в революции либо сочувствовал ей. «– Вот, покажется иной раз – есть. А опять повернешь, прикинешь – и опять ничего нет. Ничего: ни Бога, ни земли, ни воды – одна зыбь поднебесная. Одна видимость только» [117] , – делится Тимоша своими сомнениями с Анфимом. Сомнения Тимоши усиливаются от осознания того, что Господь не участвует в переделке жизни на основах социальной справедливости. Тем не менее Тимоша уверен: «<...> нет, мол, его, а все выходит, жить надо по-божьи <...>». Тем самым герой-атеист следует нормам христианской морали. Желание жить по-божьи было характерно и для русских крестьян и мещан, систему ценностей которых Замятин частично принимал.

Отмеченное противоречие проявляется и в сцене ограбления чуриловского трактира. Тимоша не осуждает преступников и пытается спасти от гибели одного из них. Поэтому нельзя согласиться со следующим утверждением Г. Горбачева: в 1910-е гг. в неореализме И.С. Шмелева, Е.И. Замятина, А.Н. Толстого, Б.К. Зайцева не было элементов бунтарства [118] . И все же у Замятина революция не изображена, а показана лишь мечта о ней. Тимоша – потенциальный участник революционных событий, но даже и с ним расправляются защитники «старинного житья» в посаде при активном участии Анфима Барыбы. В такой развязке ярко проявляется политическая ориентация самого Замятина, в период создания «Уездного» еще не до конца разочаровавшегося в революционных идеалах.

**Психологизм.** До предела насыщена драматизмом наиболее короткая, двадцать третья, глава «Мураш надоедный», в которой показано еще одно «искушение» закоренелого грешника праведностью. Отдав дань эстетике древнерусской литературы, а также примитивизму, Замятин обнаружил в этой главе и незаурядные возможности писателя-психолога, показав внутренний мир Барыбы, находящегося в состоянии смятения. Осмыслив в следующий творческий период свой художественный опыт 1908–1916 гг., писатель советовал в адресованной молодым собратям по перу лекции «О языке»: «Воспроизведение мысленного языка я считал бы безусловно необходимым в тех случаях, где приходится изображать мысли персонажей в какие-нибудь напряженные, катастрофические моменты». С помощью предельно лаконичных художественных средств, представляющих собой «отрывки предложений, разбросанные, как после какого-то взрыва» и реализующих замятинский принцип художественной экономии [119], писатель показал, как принятое Анфимом решение лжесвидетельствовать в суде вопреки «мурашу надоедному», олицетворяющему совесть героя, постепенно «поднимается» из глубин его подсознания в сферу сознания. «"А мозговатый он был, – Тимоша, это уж правду сказать".

– Почему "был"? Как же "был"? Совсем распялил в темноте свои глаза и не мог больше спать. Елозил мураш надоедный, томил.

– Почему "был"?» [120]. Четырежды повторенный в небольшом фрагменте текста применительно к Тимоше глагол «был» указывает: Анфим готов к лжесвидетельству, после которого Тимошу казнят.

**Перевернутая евангельская притча.** Развязка «Уездного» концептуально значительна. Писатель нашел новый, по сравнению с евангельской притчей, поворот традиционного сюжета. В конце

«Уездного», как и в начале повести, подчеркивается противоположность жизненных позиций отца и сына. Вот почему на долю Анфима приходится отцовское проклятие. В подобной развязке проявилась скрытая морализаторская направленность повести, возможно, обусловленная присутствием агиографии дидактизмом: детей, проклятых родителями, ожидают адские муки на том свете.

Возвращение замятинского грешного блудного сына в отчий дом не состоялось потому, что Барыба-урядник, по существу своей индивидуальности разбойник, в отличие от библейского героя, не раскаялся. Анфим даже не понял, почему отец, носитель строгой нравственности, прогнал его. В последней главе повести крупным планом дан образ Барыбы-старшего, проецирующийся на образ отца из евангельской притчи.

**«Страшный лад».** При этом писатель-неореалист подчеркивает особую прелесть зла, носителем которого и является Барыба-младший. Замятин признавался в статье «Психология творчества»: «<...> когда писал «Уездное» – я был влюблен в Барыбу, в Чеботариху, – как они ни уродливы, ни безобразны. Но есть – может быть – красота в безобразии, в уродливости. **Гармония** Скрябина, в сущности, уродлива: она сплошь состоит из диссонансов – и тем не менее она прекрасна» [121] . «Красота в безобразии» – это то, что сближает замятинского Барыбу с Передоновым и Кудеяровым, героями «Мелкого беса» и «Серебряного голубя», и свидетельствует о близости неореалистической и символистской типизации. Для воссоздания этого феномена автор прибегает также к оксюморонному понятию «страшного лада» – таково впечатление от лица Барыбы, в котором так одно к другому пригнано, что из нескладных кусков как будто и лад какой-то выходит. Замятин зачарован «органичностью»

своего Анфима, но все же не приемлет его. В образе Анфима Барыбы, как и у беловских сектантов, в частности, «тигры-богородицы» Матрены, воплотились темные стороны русского характера: уродливость, «зверство», греховность. Такие выводы сделал Замятин по поводу центральной у прозаиков 1910-х гг. проблемы – национальной самобытности России.

Именно в ранний период деятельности Замятина зародилась концепция «органического» человека.

**«Органический человек».** Отрицательная «органичность» воплощена в «Уездном» в образах живущих утробой Анфима и Чеботарихи, а положительная – в «ржаной, крепкогрудой» Апросе, у которой квартирует Барыба. Рассказывая о ней, Замятин с симпатией рисует традиционные жизненные ценности: заботами о ребенке и любимом Апрося, создающая семейный лад, напоминает Лукерью Скороходову из «Человека из ресторана».

**Образность.** Для «Уездного» характерны некоторые присущие житиям художественные особенности – метафоры-символы (они есть и в «Человеке из ресторана») и схематизм в раскрытии образов героев, свойственный также и сатире. Для Замятина, Ремизова и Шмелева действенными были и традиции Н.В. Гоголя [122] . Поэтому они часто прибегают к напоминающим поэтику «Мертвых душ» снижающим сравнениям человека с животным.

В «**Крестовых сестрах**» Ремизова товарищ Маракулина Плотников сидел в своем кабинете между Святой Русью и обезьяной, в «**Пятой язве**» Ремизова Студенецкие обыватели и лечащий блудом старец Шапаев метафорически приравниваются к обезьянам, и это раскрывает человеческую неполноценность героев, а также два полюса в русском национальном характере – святое и звериное. В

**«Человеке из ресторана»** Шмелева сравнения скрипачки Гуттелет с белкой, богатого клиента с петухом, а Кирилла Лайчикова, не поддержавшего своего друга Якова Скороходова в трудный для того период жизни, – со змеем обнаруживают звериные свойства, присущие первой, развращенность второго, коварство и эгоизм третьего. Подобные сравнения у Ремизова и Шмелева являются характерообразующими.

В «Уездном» Анфим Барыба также сопоставляется с курицей, волком, тараканом, бараном и – обобщенно, без конкретизации – со зверем. Художественный эффект от сравнения с бараном, открывающего описание Барыбы в сцене ограбления чуриловского трактира, усиливается затем указанием на присущее антигерою звериное «чутье», и все это перерастает в конце описания в обобщенный образ Анфима-зверя. Подобные тропы раскрывают его тупость и развитое в нем животное начало и, главное, почти полное отсутствие у него души и совести. «Души-то, совести у тебя – ровно у курицы...» [123] – укорял Анфима Тимоша. А раз у героя антижития почти нет души, то почти нет в ней и Бога.

Средствами создания сатирических образов служат в «Уездном» также сопоставления героев с неодушевленными предметами, ставшие у Замятина лейтмотивными и служащие для выявления отрицательной сущности персонажа. Уже В.Б. Шкловский заметил: замятинского героя через все произведение сопровождает «определенная характеристика, нечто вроде развернутого эпитета», и герой показывается читателю только с этой стороны [124]. Так, в образах Чеботарихи и Барыбы выделяется несколько лейтмотивных характерообразующих черт с символическим значением, что напоминает житийные метафоры-символы. Преобладание у вдовы

кожевенного фабриканта телесно-утробного начала над духовным раскрывается с помощью ее сопоставления с тестом [125] , а тупость, физическая мощь и жестокость Барыбы, его «страшный <...> лад» – благодаря сопоставлениям с камнем и железом.

В новаторском, в духе эстетики примитивизма и кубизма, портретном описании Барыбы сконцентрированы раскрывающие его образ лейтмотивные метафоры-символы: «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 и углов. Но так одно к одному пригнано, что из нескладных кусков как будто и лад какой-то выходит <...>» [126] . Особенно важен для раскрытия образа Анфима лейтмотивный метафорический символ «каменности», тесно связанный с внешним и внутренним сюжетом. Речь своего героя Замятин также сравнивает с камнями: «Барыба заговорил – одно за другим стал откалывать, как камни, слова – тяжкие, редкие» [127] , у него «каменный сон» и «окаменевшие», т. е. неподвижные мысли. В процессе развития внутреннего сюжета повести в душе «антигероя» остается все меньше человечности, и она все больше «каменеет».

Завершение расчеловечивания Анфима с почти материальной наглядностью воплощено в заключительной главе «Уездного» «Ясные пуговицы». Здесь присущее Анфиму давящее начало приобретает отчетливый социальный смысл и раскрывается в поведении Барыбы-урядника, не позволяющего отныне смеяться в трактире, и в гротескном сравнении этого антигероя с воскресшей нелепой русской курганной бабой, имеющем символический смысл.

После гибели Тимоши Барыба-младший словно опускается в предшествовавшую принятию христианства языческую эпоху.

**Связь с древнерусской культурой.** Повести Ремизова, Шмелева и Замятина связаны многими нитями с традициями древнерусского искусства, в частности – иконописи. Для житийных икон характерен прием «повествовательного уменьшения», состоящий в уменьшенном изображении на клеймах икон, по сравнению с фигурами людей, фона – рек, озер, архитектурных сооружений. Так подчеркивалась «значимость людей вообще» [128]. В «Уездном» прием «повествовательного уменьшения» встречается в изображении Барыбы, фигура которого во всех микросюжетах-клеймах дана крупным планом, как в следующем описании. Он шел «тяжко довольный: было приятно ступать на землю, попирать землю, давить ее – так! Вот так!» [129]. Есть в этом явно экспрессионистическом описании характерная для эстетики древнерусского искусства символика. Она выражает мысль о тяжести и органичности зла. Кроме того, образ лиха одноглазого в «Крестовых сестрах» и воплощение зла в образе Анфима Барыбы напоминают персонификацию абстрактного понятия в сатирической нравоописательной «Повести о Горе-Злочастии» (XVII век). Но существует и принципиальное отличие художественных принципов «Крестовых сестер» и «Уездного» от эстетики средневековой литературы.

**Образность и повествование.** В изобразительности повестей Ремизова, Замятина и других неореалистов видны основные черты яркого явления в русской литературе XX в., **орнаментальной прозы**, истоки которой лежат в творчестве А. Белого и других писателей начала XX в. Это субъективистское «удваивание» мира в

поисках соответствий между предметами внешнего мира, внутренним состоянием человека и предметом, миром природы и человека и т. д. [130] , проявившееся в структуре проанализированных выше метафор-символов и сравнений из произведений неореалистов.

Если агиография изобилует прямыми авторскими оценками, то «Крестовые сестры», «Пятая язва», «Человек из ресторана», «Уездное» отличаются опосредованным выражением позиции автора с помощью **сказа**. Как пишет Н.А. Кожевникова, «орнаментальная проза и сказ – разные выражения одной и той же тенденции – тенденции к обновлению и обогащению языка художественной литературы» [131] . Цель сказа – познакомить читателя с экзотической для него социальной, бытовой или национальной средой и передать особенности ее «чужой» для читателя речи, как правило, устной. Как утверждал М.М. Бахтин, «<...> в большинстве случаев сказ есть прежде всего установка на **чужую речь**, а уж отсюда, как следствие, – на устную речь». Порой в сказе создается колоритный образ рассказчика, который в большинстве случаев «<...> человек не литературный и <...> принадлежащий к низшим социальным слоям, к народу (что как раз и важно автору) <...>» [132] . Продуктивно и предложенное Ю.Н. Тыняновым в статье «**Литературное сегодня**» (1924) разделение сказа на юмористический (вернее шире – комический, куда входит и сатирический) и лирический. Критик связал первую разновидность сказового повествования с творчеством Н.С. Лескова и М.М. Зощенко, а вторую – с прозой А.М. Ремизова и Л.М. Леонова [133] .

**Лирический сказ Ремизова.** Лирическая атмосфера повестей Ремизова 1910-х гг. создается благодаря **лейтмотивным повторам**. В

«Крестовых сестрах» повторяются идейно значимые мотивы. Среди них мяуканье кошки Мурки, чей образ вырастает до масштабов всей земли, слова Плотникова, товарища Маракулина: «кошкой паршивой замячу, и опять человеком сделаешь» [134] . Данный лейтмотив символизирует страдание.

Повторяются в этом произведении и судьбы «крестовых сестер» – Акумовны, матери Маракулина Евгении Александровны, чудотворной Веры. Рассказывая об однотипных ситуациях в жизни юной Жени, будущей матери Маракулина, которой беспрепятственно овладевали сначала техник революционер Цыганов, а затем ее брат, писатель использует одинаковые словесные конструкции, напоминающие сказочные клише («И так целый год», «И так продолжалось год»), что придает повествованию обобщенность и акцентирует проблему половой жизни, живо интересовавшую всех модернистов.

Повторяются также важные в идейном отношении и создающие сильный эмоциональный эффект отдельные фразы, слова (о приговоренности человека с рождения к смерти, о человеческом одиночестве и др.).

Разновидностью повтора у Ремизова является постоянная деталь. Таковы «бесстыжие глаза» у Верочки, переворачивающая душу улыбка учительницы Анны Степановны Лещевой.

Некоторые повторяющиеся характеристики напоминают фольклорные постоянные эпитеты: «божественная» Акумовна, «бесстыжая» Верочка, «чудотворная» Верушка. Все эти виды повторов придают ремизовскому произведению особый ритм повествования и лиризм, закладывают основу мотивной композиции, которая станет преобладающей у неореалистов 1920-х гг. Высоко

оценил музыкальность «Крестовых сестер» К. Мочульский, писавший, что «словесное искусство Ремизова основано на тончайшем чувстве ритма: ритм движет его композицией, обуславливает синтаксические конструкции, порождает образы» [135].

Обращение Ремизова и писателей его школы к сказу расширило эпические возможности и национальную характерность их повестей: диалектная или бытовавшая в профессиональной сфере лексика, синтаксические конструкции, свойственные живой речи носителей того либо иного говора или представителей какой-либо профессии, а также особенности произношения, присущие героям из народа, знакомят читателя с чуждыми его социальному опыту и потому скрытыми от него сторонами действительности. «Хороший метрдотель только времени выжидает, и как свой курс пошел и капитал уловил, выходит обязательно в рестораторы» [136], – подобных жизненных подробностей в повести Шмелева много.

В сказе изменилась сама функция речи повествователя: она стала объектом эпического изображения. С помощью сказа, метафор, сравнений и метонимий рождался самобытный сказово-орнаментальный стиль в прозе Ремизова и близких ему писателей, создавалось языковое богатство их произведений.

В «Крестовых сестрах» и «Пятой язве» преобладает устный сказ, осуществляемый повествователем-сказителем, но есть и элементы письменной речи, носитель которой – книжный повествователь.

**Комический сказ Шмелева, Ремизова и Замятина.** В «Человеке из ресторана» сказ ведется от лица конкретного героя-рассказчика и является однонаправленным: при таком сказе точки зрения автора и рассказчика близки друг другу. Повествование от лица героя из

народа, которому автор явно симпатизирует, отмечено особой задушевностью и доверительностью.

Более сложная повествовательная структура в «Пятой язве» и «Уездном»: здесь отсутствует явный рассказчик и использован двунаправленный сказ, при котором автор и повествователь не могут слиться. При этом автор у Замятина, по признанию самого писателя, сделанному им в статье «О языке», уподобляется театральному актеру, который играет определенную роль «в том гриме, который нужен для воспроизведения духа изображаемой среды» [137]. Подобным «гримом» являются диалектизмы и просторечия, на которых основана речь замятинского повествователя-сказителя. Не случайно, как вспоминал Ремизов, Замятин, «"лебедянский молодец с пробормом", читал свои рассказы под „простака“» [138]. В повестях Ремизова и Замятина авторская система ценностей выражается по принципу «от противного», через ироническое отрицание аксиологии повествователя-сказителя и большей части персонажей этих произведений.

А.К. Воронский справедливо писал: замятинский сказ «только по внешности прямодушен у автора; на самом деле тут все – «с подсищем», со скрытой насмешкой <...>» [139]. В «Уездном», как и в «Серебряном голубе», идеологической позиции повествователя-сказителя противопоставляется чуждая ей точка зрения близкого автору книжного повествователя, речь которого стилистически и синтаксически отличается от языка повествователя-сказителя: Замятин временно снимает речевую маску простака.

**Язык.** Свои стилистические принципы, важные для понимания его сказа, Замятин сформулировал в статьях «Современная русская литература» и «О языке». «Если вы пишете об уездной жизни – вы

должны сами в этот момент жить уездной жизнью, среди уездных людей, мыслить по-уездному», – подчеркивал писатель. А чтобы добиться этого, «надо прислушиваться к народному говору: тут можно услышать такие неожиданные образы, <...> такие выразительные слова, каких городским людям, интеллигентам, воспитанным на газете и испортившим свой язык газетой, – никогда не придумать. Все эти жемчужины надо откапывать не в больших городах, а в коренной, кондовой Руси – в провинции» [140]. Такая необходимость возникла потому, что во второй половине XIX в. язык литературы усвоил лексико-фразеологические слои и синтаксис языка публицистики, журналистики, науки, а с другой стороны, изобразительные средства, выработанные в литературе, стали общим достоянием и художественная речь потеряла свою образную специфику. Русской прозе 1900—1920-х гг. нужно было найти новое решение проблемы отношения художественной речи к нормативному литературному языку, его функциональным стилям, к разговорной речи, к художественной традиции [141].

О необходимости «различать голыши-слова от слов-самоцветов и еще так соединять, чтобы изнутри звучало» писал и Ремизов в рецензии на опубликованную в 1921 г. пьесу А. П. Чапыгина **«Волк за волком»**. А в статье **«Стиль»** (1920) он нападал на «уменьшительный сюз» (такие слова, как «опосля», «силушка», «касатик», «хлебец»), с помощью которого односторонне изображалась народная жизнь [142]. Ремизов и Замятин настаивали на необходимости для писателя выбирать только типичные для того или иного говора и в то же время красочные слова.

Вместе с тем Замятин ратовал и за право писателя создавать новые слова. «Путь неологизмов – естественный путь развития и

обогащения языка», – заявлял он [143] . Такие представления о литературном языке были вынесены Замятиным из ремизовского кружка при «Заветах», а также возникли на основе его собственного творчества, в частности «Уездного».

Уже в повести «Крестовые сестры» есть архангельские диалектизмы «тропнуть» и «удробить» [144] («так затропочет ногами, как петух крыльями»), старославянизмы (о нечистой силе: «хвосты длинные волокутся...»), непривычные словосочетания («непечатый Плотников») и неологизмы («волна относливая»), К. Мочульский восхищался богатством лексических средств у Ремизова: «И какое их множество – и знатные, и «подлые», и ученые, и народные, и торжественные, и «разговорные», и разные славянизмы, и архаизмы, провинциализмы и т. д.» [145] .

Языковой колорит «Уездного» тоже во многом создан благодаря многокрасочной палитре лексических диалектизмов (называвшихся в 1910-е гг. провинциализмами) и просторечных слов. Точно охарактеризовал языковые особенности «Уездного» А.К. Воронский: «Провинциализм языка облагорожен, продуман. Больше всего он служит яркости, свежести и образности...» [146] . Замятин использовал в своей ранней прозе лексику из южнорусских и восточнорусских говоров (например, курское «рындик», т. е. здоровяк, молодец), стремился пробудить лингвистическую интуицию, а также фантазию читателя и тем самым вовлечь его в своего рода сотворчество. Так и на языковом уровне реализовывался один из принципов эстетики, общий для символизма и неореализма.

Одним из лучших произведений русской прозы 1910-х гг. стало «Уездное» благодаря философско-нравственной обобщенности сюжета, представляющего собой символическую историю

человеческой греховности. Эстетическая значимость «Уездного» обусловлена тем, что Замятин, опиравшийся на традиции устного народного творчества, древнерусской культуры и живую народную речь, стремился, как Ремизов и Шмелев, выработать **русский национальный вариант стиля и создать новую жанровую форму перевернутой евангельской притчи, синтезированной с жанром сатирической нравоописательной повести.**

Ведущий критик и фактический руководитель литературного отдела «Заветов» Р.В. Иванов-Разумник, оценив «Уездное» как выдающееся произведение наряду с повестями «Белый скит» А.П. Чапыгина и «Новая бурса» Л.М. Добронравова, писал, что, если нужны примеры того, как «реализм» может пользоваться многими техническими завоеваниями «модернизма», – то вот вам один из примеров, повесть Евг. Замятина» [147] . К.И. Чуковский, видный представитель критики

Серебряного века, назвал Замятина «новым Гоголем»; в восторге от «Уездного» был и М. Горький. Повесть Замятина так и осталась в его творчестве, по мысли Горького, высказанной им много лет спустя, непревзойденным шедевром [148] .

**Выводы.** В «Крестовых сестрах», «Пятой язве», «Человеке из ресторана» и «Уездном» есть объективно воссозданные и легко узнаваемые исторические реалии и социально-психологические типы. Но при этом образ русской действительности в восприятии авторов этих повестей разный. В картине мира, запечатленной Шмелевым, больше объективности. А у Ремизова и Замятина она субъективна, символична, сатирически условна: в ней явно гиперболизированы отрицательные тенденции развития России в 1900-е гг. Замятин в лекции «Современная русская литература» так

объяснял данную особенность неореалистической типизации: неправдоподобность «открывает собой истинную сущность вещи, ее реальность больше, чем правдоподобность» [149] . Через такую неправдоподобность обнаружилась и общая тенденция модернистской литературы. Как отметил А.М. Зверев, писатель XX в. «готов поступиться полнотой картины действительности, деформируя ее реальные пропорции <...>» [150] .

В повестях Ремизова, Шмелева и Замятина, наряду с «Серебряным голубем», зародились три значительные тенденции в поэтике русской прозы первой трети XX в. – сказ и мотивное повествование, орнаментальность стиля и обогащение литературного языка 1910-х гг. диалектизмами, просторечиями и индивидуально-авторскими неологизмами.

В прозе Сергеева-Ценского, Замятина, Зайцева большое место занимали и общие вопросы бытия.

Философские мотивы в повестях С.Н. Сергеева-Ценского, М.М. Пришвина, Е.И. Замятина, Б.К. Зайцева и особенности их художественного воплощения

В 1890—1910-е гг. в России позитивизм и материализм 1860-х гг., а также народничество 1870-х гг. утрачивали свою интеллектуальную притягательность. Марксизм в тот период только еще начинал завоевывать сторонников, и взоры русских писателей были прикованы к немецким мыслителям А. Шопенгауэру и Ф. Ницше. Современный философ Ю.В. Синеокая констатирует: «Как в европейских, так и в отечественных интеллектуальных кругах <...> все большую популярность стали приобретать экзистенциально ориентированные размышления в духе А. Шопенгауэра и С. Кьеркегора. Приоритетное внимание уделялось проблемам

человеческой личности, таким первоценностям, как свобода, творчество, мистический опыт и религиозная вера. <...>. В России последней четверти XIX в., как и прежде, была сильна связь отвлеченной мысли и художественной литературы. Произведения поэтов [А. Блок, А. Белый (Б. Бугаев)] и романистов (Л. Толстой, Ф. Достоевский) были проникнуты философскими рассуждениями, а метафизически ориентированные мыслители писали рассказы (Г. Чулков, Л. Андреев), стихотворения (В. Соловьев, Д. Мережковский), афористические тексты (В. Розанов, Л. Шестов). <...>. Критицизм и резкая публицистичность, присущие образу мысли отечественной интеллигенции, <...> благоприятствовали обнаружению и одобрению тех же черт в философии Ницше. Многие отечественные гуманитарии были увлечены этикой и метафизикой А. Шопенгауэра и Э. фон Гартмана, что в значительной степени предрасположило их к восприятию идей Ницше. Повсеместно обязательное изучение студентами университетов и учащимися гимназий древних языков способствовало высокой оценке Ницше как филолога-классика <...>. Во многом это определило и интерес к основной теме «Рождения трагедии из духа музыки», наряду с «Так говорил Заратустра» и «По ту сторону добра и зла», наиболее читаемому в России произведению мыслителя». «Учение Ницше, наряду с философией Вл. Соловьева, оказало катализирующее воздействие на деятелей Русского духовного ренессанса. В центре внимания оказались философские, религиозные, экзистенциальные и историко-культурные вопросы» [151] .

Сыгравший заметную роль в творческом становлении неореалистов А. Белый на первом этапе своего идейно-творческого развития увлекался философскими идеями Ницше, Шопенгауэра, Вл.

Соловьева, о чем можно судить по статьям 1900-х гг. **«Окно в будущее»** и **«Фридрих Ницше»**, а также роману **«Петербург»**. (Об отношении Вяч. И. Иванова к идеям Шопенгауэра и Ницше см.: глава II, раздел 2.)

Выше уже говорилось о том огромном значении, которое имели идеи Ницше для писательской работы Ремизова. В конце 1910—1930-х гг. этот мыслитель станет для Замятина и Пришвина одним из их «вечных спутников».

Не случайно в статье **«О синтетизме»** (1922) Замятин укажет именно на него, а также Канта и Шопенгауэра как на мыслителей первостепенной важности для неореалистов, а в статье **«О литературе, революции и энтропии»** (1923) назовет Шопенгауэра и Ницше гениальными философами [152] . Причем Замятин обращается к определенной стороне учения Ницше – концепции аполлонического и дионисийского – и воспринимает то положительное, что оно в себе несет. Пришвин в период учебы в Германии был увлечен идеями Ф. Ницше, что нашло свое отражение в интеллектуальном становлении Алпатова, автобиографического героя романа **«Кашеева цепь»**. В произведениях Сергеева-Ценского ощущается знакомство с идеями А. Шопенгауэра.

Толчком к замыслу поэмы в прозе, или лирической повести, С.Н. Сергеева-Ценского **«Лесная топь»** (1905) послужил следующий трагический случай из военного быта: солдаты запасного батальона изнасиловали и убили приехавшую из деревни жену фельдфебеля [153] . Образ главной героини поэмы Антонины – один из первых удачных женских образов в творчестве Сергеева-Ценского, данных «крупным планом».

В центре сюжета – драматическая судьба девочки, затем молодой крестьянки, которую лесная топь, символ невежества и звериных нравов, а также мистических злых сил, таящихся в природе, преследует с самого детства. Антонина ведет поединок с топью, но та будто охотится за ней, и героиня в конце концов гибнет. С помощью такого символического сюжета в произведении поставлены **нравственно-философские проблемы рока, тяготеющего над человеческим существованием, греха и его искупления, места человека в мироздании.** Разыгранная драма передана тонко, намеками, большую роль в повести Сергеева-Ценского играет художественное пространство, описанное с помощью поэтических лирических пейзажей и представленное обобщенно-мифологически.

Писатель изображает жизнь реальной деревни, но при этом, как показал М.М. Бахтин, деревню **мифологизирует.** В этом и состоит субъективно-модернистский (в данном случае неореалистический) подход к предмету повествования. Как и у символистов, у Сергеева-Ценского «деревня не отрывается от природы, а вырастает из нее. Сначала дается природа, природа населяется мифологическими существами, и затем дается деревня. Во всех важнейших этапах жизни герои всегда встречают мифологические существа, которые все определяют. Деревня предстает в оправе мифологической природы, вырастает из глыбы природы, находится в путях болотной нежити и нечисти» [154] . Так, девочкой Антонина с братом ловила раков в реке недалеко от топи, которая поэтично описана как враждебная человеку **иная реальность,** где таились демонические силы: «Все изменялось кругом, изменялось на глазах, точно колдовство совершалось. Ходило кругом лесное и колдовало <...>».

В кошелке шептались раки – шу-шу-шу-шу... Их было уже много. <...>. То, что они шептались там на дне, было зловещим от темноты, как колючая угроза.

И грозились камыши, поворачивая пухлые головы, и черная коряга, на которой сидел зимородок, была насупленная и тоже грозилась» [155] . Аллитерации шипящих звуков создают тревожное настроение, дают предчувствие чего-то страшного и неотвратимого. И это ожидание сбывается: из топи поднимается языческая дьявольская сила – шишига лесная, и Антонина остается на всю жизнь порченной. «Миф – это низы, которые деревня не преодолела; и выражают они не радельные, ликующие тона, как, например, у Ремизова, а страх» [156] , – пишет о своеобразной трактовке деревни у Сергеева-Ценского Бахтин. После того как Антонина однажды стала биться в церкви, девочка боялась ходить в храм, и, значит, колдовские чары шишиги не могли рассеяться.

Поэтому вышедшая замуж Антонина «родила девочку с огромным пятном в половину лица. <...>. Точно звериная лапа сжала на лице когти и взрыла кожу кровавыми бороздами». По мнению деревенских баб, ребенка кто-то сглазил, а скорбь Антонине «дадена в наказание. Бог нацепит рог, и то носить надо» [157] . Вновь процитируем ценнейшие наблюдения над мифом в повестях «Лесная топь» и «Пристав Дерябин» из лекции М.М. Бахтина: «Деревня, подымаясь из первичных этапов природы и мифа, выражает страх. В первобытных религиях святой и страшный всегда совпадают. Так и для деревни все высокое и святое – это страшное, авторитетное и сильное – это страшное. Она не знает радости святости, а знает лишь страшное, является ли оно в виде мифической головы или более реально – в виде страшного отца, деда <...>. Все остальные

подробности окрашиваются этим страхом, исходят из него. И страх здесь реалистичен. Можно сказать, что страшная голова померещилась, но это не столь важно <...>. Это единая и законченная картина, единый и непрерывный ряд восприятия, одна и та же форма переживания жизни, которая заставляет видеть в болоте страшную голову, а затем сталкивает со страшным становым. В этом объединении страшной головы и страшного реального [пристава] своеобразии таланта Сергеева-Ценского» [158].

Смысл дальнейших событий «Лесной топи» – испытание нравственной стойкости и смирения героини. Если она сможет выдержать обрушившийся на нее очередной удар судьбы, то ее душа вырвется из плена дьявольской силы. Однако Антонина совершает страшный грех: во время пожара намеренно оставляет младенца в горящей избе, и ее дочь погибает.

После этого Антонина покинула село и стала работать стряпухой на лесопильне у старовера Бердоносова, попав в благостное место. «В округе жило много старообрядцев, молокан, скопцов. Темный лес приютил их села, <...> раскинул над ними зеленые купола, обвеял кадилами болотных цветов и заткал паутиной старины дороги» [159]. Именно старообрядцам, верящим в Бога без церквей и икон, а не православному отцу Роману симпатизирует автор повести, что вполне объяснимо, так как **его вера пантеистическая**. Попав в благостное художественное пространство, Антонина почувствовала в своей душе силы для борьбы с собственной греховностью и, значит, для противостояния «топи».

Героиня, не простив Богу того зла, которое существует в мире, тем не менее и «на себя без попа питимью наложила» – вступила в связь с сифилитиком Зайцевым, работающим на лесопильне. Ее объяснение

мотивов этого поступка исполнено психологизма в духе Достоевского: «С души воротит, посмотрю – тошнить тянет, а я себе говорю: это ничего, это тебе в наказание, что ребенка своего, уroda, погубила. Вот возьми да урода и пожалей. А теперь не хочу я больше... Все равно не хочу...», «– Нечего мне спасать... не я убила... Черт убил... Зеленый, в воде живет... <...>.

– Шишига лесная!» [160]

При явном сходстве самоанализа Антонины с исповедью Раскольникова здесь есть и немаловажное отличие от последней: Раскольников, несмотря на колебания и сомнения, все же признал свою вину и принял за нее заслуженное наказание, которое стало в дальнейшем залогом духовного обновления героя. Антонина же, возложив всю ответственность за свой грех на болотную нечисть, вину с себя сняла, что повлекло за собой новое несчастье. Маятник, колеблющийся в «Лесной топи» между добром и злом, вновь качнулся в сторону зла: на следующий день Зайцев покончил с собой, и тем самым на душу Антонины лег новый большой грех, что увидел хозяин героини старовер Бердонос. Но есть в повести и иная мировоззренческая позиция, носителем которой является сын Бердоносова, «политический» Фрол.

Его приезд в родительский дом после тюремного заключения, как и ситуации в повестях «Человек из ресторана» и «Уездное», напоминает возвращение блудного сына к отцу. И, подобно произведениям Шмелева и Замятина, оно оказалось мимолетным, потому что слишком разнились представления отца и сына о человеческой натуре и месте человека в мироздании.

Отвечая на вопрос Антонины о том, есть ли грех, Фрол уверял ее: «<...> престола всевышнего нет, и никто не возносится... Все на

земле, из земли и в землю. <...>. Греха нет. Смысла тоже никакого нет... Солнце греет, вот и смысл», «<...> **человек – это чин... и выше всех чинов ангельских**» [161], **мысль – это огонь** (выделено мною. – Т.Д.). Христианско-языческой концепции человека, которую приемлют обитатели деревни, Фрол противопоставляет возрожденчески-просветительскую философию человеческой личности, возможно, принадлежащую самому автору. Поэтому для Фрола с его атеистическими взглядами не существовало ада, чуда, греха. По мысли Бахтина, в некоторых произведениях Сергеева-Ценского деревня начинает разлагаться: «Смелость в деревне – это не стойкая, уверенная смелость, а вызов. Так, безбожник в деревне – это боевая фигура, активный безбожник. Уж коли не верую, то уж не верую. Получается что-то вроде религии» [162]. И в самом деле, Фрол готов пропагандировать свои убеждения даже прибегая к насилию. Поэтому его конфликт с отцом после спора за обедом принял ожесточенную форму: «Фрол остервенело бил старика по лицу, сдавив его за горло» [163], и в тот же день покинул отчий дом.

Воздействие героя-революционера на Антонину оказалось минутным, и в ее душе вновь взяли верх усвоенные с детства понятия о существовании в жизни греха и необходимости нести за него искупление. Это начало духовного обновления в душе героини, которая внутренне готова вернуться домой.

Но как только Антонина оказалась на дороге, ведущей в Милуково, вновь рок, бесовская сила оказались сильнее человека: женщина сбилась с дороги и вышла на торфяную резку, где ее изнасиловали рабочие и опустили ее тело в топь.

В чем же смысл трагической истории жизни и смерти Антонины? В том ли, что тщетны все человеческие попытки вырваться за

магический круг уготованного судьбой несчастья? Нет, в ином. Более счастливое существование, по мысли писателя, уготовано тем из жителей милуковской округи, кто сможет, подобно Фролу, отказаться от старых представлений о мире, представляющих собою смесь язычества и христианства, кто освободится от мифического страха перед жизнью, поверив в достоинство и возможности человеческой личности.

Богатство социально-психологических типов «Лесной топи» (молодая крестьянка, ищущая свое место в жизни, хозяин лесопильни – старовер, православный священник, революционер-атеист, рабочие торфяника) обнаружило большой талант писателя. Этим, в частности, обусловлена и та важная роль, которую его творчество играло в кругу неореалистов, а также существенное отличие неореалистических произведений от символистских. Об этих сторонах произведений Сергеева-Ценского о деревне точно написал Бахтин: «Итак, деревня у Сергеева-Ценского гораздо реалистичнее, чем у символистов. У символистов свои достижения, но они как бы использовали деревню для других целей: к ней привлекал миф. У Сергеева-Ценского более существенный подход к самой деревне и социально он очень углублен. <...>. Сергеев-Ценский увидел в деревне особую, сложную, самостоятельную форму жизни. И когда деревня займет большое место в литературе, то в развитии этой темы Сергеев-Ценский сыграет определенную роль: внесет новую точку зрения» [164] . Здесь имеется в виду влияние образа деревни у Сергеева-Ценского на писателей-«деревенщиков».

Роман Сергеева-Ценского «Бабаев» (1907) стал следующей ступенью в творческом развитии писателя. Произведение, основанное на том

же материале, что и купринский «**Поединок**» – жизни армии, похоже на эту повесть и в то же время достаточно сильно от него отличается.

Оба прозаика выдвигают на первый план такие черты этой среды, как бездуховность и безнравственность, уродующие даже личность с интеллектуальными и духовными запросами. Таковы купринский Ромашов и Бабаев. Куприн и Сергеев-Ценский стараются выйти при этом за рамки социологического исследования взаимоотношений человека и среды, задумываясь также и над нравственно-философскими проблемами. Но если Куприн прочно связан с традицией чеховского реализма, то для Сергеева-Ценского она, напротив, была малопривлекательна, что выражено в его письмах редактору ежемесячного демократического «Журнала для всех» В.С. Миролюбову.

Отвечая на упреки редактора в излишней вычурности стиля романа «Бабаев», писатель недоумевал в письме от 6 апреля <1906 года>: «Я не знаю, что Вы называете вычурностью и где у меня вычурность. <...> Значит, Вы оберегаете народ от известной тонкости выражений <...>». А в послании Миролюбову от 24 июля <1906 года> Сергеев-Ценский признался: «<...> люблю я эквилибристику настроений, зарево метафор, скачку через препятствия обыденщины. Простоты не выношу. Не вижу я простоты в жизни, – зачем же мне выкалывать себе глаза в угоду **чеховски-приличной публике?**» [165] (курсив мой. – Т.Д.)

«Как большинство «молодых» писателей, как его старший современник Андреев, Сергеев-Ценский воспитался на Достоевском, принял его наследство. Отсюда его напряженная идеалистическая настроенность и несколько истеричная нервозность, особенно сказавшаяся в ранних произведениях: в «Бабаеве», «Лесной топи»,

«Береговом», отчасти в «Печали полей». <...> В «Бабаеве» – следы его глубокого и страстного увлечения гениальным психологом-моралистом» [166] , – точно оценила одну из основных закономерностей в раннем творчестве писателя Е.А. Колтоновская. Он, не отказываясь вовсе от социального аспекта в жизни человека, подобно Лермонтову и Достоевскому, **вел повествование в основном в нравственно-философском и даже мифологическом ключе.** «Это – не просто социальная картина военной жизни, а жизнь, углубленная до мифа: разгул стал мифическим. <...>. Куприн открыл новый мир, которого раньше не знали. Но у него он остался в стадии элементарного социологического освещения. Сергеев-Ценский этот мир необычайно углубил» [167] , – писал по поводу новаторского изображения военной среды в «Бабаеве» М.М. Бахтин.

Бабаев похож на «лишнего человека» с его одиночеством, интеллектуализмом, готовностью на психологический эксперимент (опасная игра в «кукушку», во время которой Бабаев намеренно ранит своего старшего товарища Селенгинского), критическим отношением к своей среде и настоящему России, а также тоской по большому настоящему чувству. Данные черты Бабаева ярко раскрываются в его взаимоотношениях с героинями романа – дочерью человека, у которого Бабаев квартировал и от которой у него был внебрачный ребенок, с Риммой Николаевной, женой капитана Железняка, ушедшего воевать на Дальний Восток, и, наконец, с проституткой.

Каждой из этих героинь Бабаев причиняет боль, но при этом и сам страдает, ибо ни у одной из них не находит счастья и понимания. Этим Бабаев сродни Печорину. Бабаев признается Римме Николаевне, несчастливой в семейной жизни: «<...> кажется,

особенно никого и ничего не любил. Зато мне никого и не жаль... <...>. Да ведь любить-то и некого <...>. Некого и не за что... Вас, что ли? А за что?»

«— Полюбить – себя отдать, а отдать себя... не пойму я, как это можно сделать. <...>. Как это кому-нибудь можно себя отдать? Да ведь самое дорогое во всей-то жизни и есть я сам! Что во мне, то и огромно, – как же это себя отдать кому-то? Невозможно ведь, я думаю... а?» [168] Этот монолог близок мотивам стихотворения М.Ю. Лермонтова «И скучно и грустно». Невозможность отдаться полностью чувству любви и индивидуализм, гордая **позиция нахождения сверху, над партнером** – черты, роднящие Бабаева и героев Лермонтова. Такое сходство объясняется перекличкой двух эпох, периодов общественного спада (1830-е и 1907–1914 гг.). «<...> Бабаев страдает болезнью, свойственной целому поколению, выступившему на смену «общественникам». Вступившись за личность и протестуя против угнетения ее прямолинейною общественностью, «индивидуалисты» впали в другую крайность – оказались отрезанными от мира, замкнутыми в себе» [169] , – заметила Е.А. Колтоновская. Но если Печорин разочаровался в жизни из-за присущей большей части его окружения пошлости и неинтеллектуальности, то Бабаев видел «**бессмыслицу жизни**, которой не искал уже оправдания...» [170] (курсив мой. – Т.Д.). Подобное мировидение перекликается с положениями труда «**Мир как воля и представление**» (1818, 1844) немецкого философа А. Шопенгауэра. По Шопенгауэру, мировой сущностью является Мировая Воля, безличный и иррациональный сверхобъект, способный породить любое зло. Мировой Воле присуща нелепость, она лишена смысла и ведет себя абсурдно.

И еще одно существенное различие Лермонтова и Сергеева-Ценского. В лирическом шедевре Лермонтова «И скучно и грустно» чувства лирического героя раскрываются по законам романтического психологизма, а Сергеев-Ценский описывает переживания Бабаева по-модернистски. Вот как изображено возникшее у Бабаева разочарование в Римме Николаевне: «Пусто стало. Какая-то темная, отброшенная было в сторону пустота медленно вползала в него и начинала занимать свое место. Показалось, что и у этой пустоты, как у угара, насыщенно-синие, густые кольца и что выползает она отовсюду <...>».

Тогда, чтобы заслониться, он начал усиленно искать в себе и в этой женщине рядом чего-то общего, совпадающего во всех точках в прошлом, в будущем, в настоящем, и не мог найти». Экспрессионистически выразительным здесь является почти физически ощутимый образ пустоты. Бабаев, мотивируя свой уход от удерживающей его Риммы Николаевны, уверяет ее, что они никогда не поймут друг друга, что «у каждого – свой язык, и таких слов, чтобы другой их понял, – нет!» [171] .

Художественным открытием Сергеева-Ценского явилось то, что он наряду с Ремизовым заговорил об **экзистенциальном одиночестве человека в мире, в самом бытии**. Реалистический детерминизм в раскрытии внутренних пружин человеческого поведения сплавлен в данном и следующем эпизодах (Бабаев и проститутка) с ощущением того, что впоследствии будет философски осмыслено и наиболее полно изображено писателями-экзистенциалистами – одиночества человека в мире, невозможности понять другого и быть понятым другим и, вследствие этого, абсурдности бытия.

Подобно Печорину, Бабаев интеллектуален и проницателен, что видно в главе «Ожидание», где повествуется о помощи Бабаева двум женщинам, которые попросили его посторожить их дом от воров. В старшей из них Бабаев подмечает пошлость и бездуховность. Бабаев увлекся было дочерью хозяйки, Надеждой Львовной. Но она, как и ее мать, гордящаяся тем, что может есть варенье из собственной клубники (явная отсылка к чеховскому «Крыжовнику»), начисто лишена поэтичности. Поэтому Бабаев вдруг увидел в ней мать-старуху, тем самым предвидя деградацию дочери в будущем. Так с помощью модернистского портрета писатель раскрыл проницательность, присущую его герою.

Но при этом у Бабаева есть и то, что отсутствует у Печорина, – садизм и политическая консервативность. Бабаевка-ратель жестоко расправляется с восставшими крестьянами и убивает во время еврейского погрома старика, оскорбляет раненного им Селенгинского и ломает его костыль. Почти во всех обстоятельствах, в которых действует этот «антигерой», в нем побеждает звериное начало. Так вновь реализуется у Сергеева-Ценского **тип человека-зверя**, близкий пришвинскому «первобытному» и замятинскому «органическому» человеку, но наделенный преимущественно отрицательными качествами. Кроме того, эта «звериность» на сей раз детерминирована прежде всего социально-исторически и обусловлена тем, по какую сторону революционных баррикад находится персонаж.

В письме от 16 янв<аря> <19>14 г<ода> критику Е.А. Колтоновской Сергеев-Ценский, рассказав о рождении у него замысла романа, назвал своего героя типичным реакционером: «Я задумался над тем, почему так легко справились с революцией, и пришел к

"бабаевщине" как явлению и Бабаеву как типу ("Бабай" – татарское слово, значит "старик")» [172] .

Сложность и противоречивость Бабаева объясняется следующим: он имеет, в силу своих духовных и интеллектуальных запросов, неприятия пошлости и жажды новой жизни, стихийно либеральную позицию, но из-за житейских обстоятельств (он сын разорившегося помещика) вынужден воевать на стороне консервативных сил. «Маленькая душа, занятая великими исканиями – в этом <...> все содержание романа Сергеева-Ценского. Романа тут, впрочем, никакого нет <...>. Роман там, где описывается рост человеческой души, – но никакого роста героя нет в этом произведении Сергеева-Ценского» [173] , – считал Иванов-Разумник. Критик верно охарактеризовал своеобразие содержания «Бабаева», но предъявил к произведению слишком жесткие требования. Романическая проблематика как раз и состоит в «великих исканиях» главного персонажа, находящегося в центре произведения. Бабаев искал свое место в жизни, но, в отличие от купринского Ромашова, не нашел его, хотя тоже погиб в финале произведения, так и не осуществив внезапное желание примкнуть к революционерам.

**В поисках града Китежа и Бога (легенда о Китеже и житийная традиция).** В творчестве неореалистов первой половины 1910-х гг. значительное место занимала религиозная тема. Возможно, импульсом к обращению К.А. Тренева, А.П. Чапыгина, М.М. Пришвина и В.Я. Шишкова к вопросам веры и религии явились напряженные духовные искания А. Белого, переосмысление Л.Н. Андреевым библейских мотивов и образов, «богостроительство» М. Горького.

М.М. Пришвин разработал тему религиозной веры в повести **«У стен града невидимого (Светлое озеро)»** (1909) и примыкающем к ней рассказе **«Астраль. (Возле процесса «Охтенской богородицы»)»** (1914, опубликован в № 4 журнала «Заветы» за этот же год). В повести Пришвин обратился к имевшей большое духовно-религиозное значение, популярной в начале XX в. древнерусской легенде о граде Китеже.

Обработав эту легенду, Пришвин показал духовные искания старообрядцев и проповедовавших неохристианство петербургских символистов Д.С. Мережковского, З.Н. Гиппиус, Д.Ф. Filosofova. В рассказе писатель воссоздал «другой конец староверства» – религиозные представления сектантов-хлыстов. Жанровое целое повести-путешествия выросло из ряда очерков о поездке повествователя, образ которого автобиографичен, в места, где было распространено старообрядчество.

Показывая в повести разные аспекты народного богоискательства – социальный, национальный, нравственный, писатель продолжал демократические традиции народнической беллетристики, но нашел еще один, близкий неореалистам с их интересом к духовно-философской сфере бытия угол зрения. Об этом он свидетельствовал в своей дневниковой записи от 3 сентября 1926 г.: «<...> Русский крестьянин <...> взят мною *sub specie aeternitatis* <...>» [174] . Естественно, что при такой творческой установке писатель руководствовался законами модернистской эстетики, в которой ведущими являются символистские художественные принципы.

Образ града Китежа связан в повести с символом круга, обладающим конкретно-историческим и обобщенно-духовным значением. Легендарный метафизический град, имеющий круглую форму (он

расположен на берегу озера) и населенный праведниками («колдунья Манефа устроила город невидимый, поселила там черных праведников» [175] ), вызывает ассоциации со святыми городами, круглыми или квадратными. Как показал С.С. Аверинцев, они отражают своим геометрическим регулярным планом устройство вселенной [176] . При этом образ Китежа, отраженный в сознании летописца, «древней старухи» Татьяны Горней и автобиографического интеллигента-повествователя, отражается еще и в образе Нового, Небесного Иерусалима, града Божьего, воплощающего рай. Прибегая к подобной цепи отражений, Пришвин раскрывает внутреннюю, духовную сущность легендарного Китежа.

Вместе с тем в повести есть и иное, не связанное с Китежем значение символа «круг». Представление повествователя о значениях этого символа в произведении развивается, обогащается новыми смыслами, движется по спирали – таков закон художественной логики Пришвина. В главе «Година Варнавы» образ круга (или временного цикла) раскрыт применительно к духовной стороне жизни Древней Руси и современной России на примере эпизода с чтением жития св. Варнавы: «Чтение на всю ночь. Так когда-то давно-давно по всей древней Руси читали такие жития во всех церквах. Одни творили, другие благочестиво слушали и учились. Так воспитывалась древняя Русь» [177] . В третьей главе «Крест в лесу» частная история христороубца Петрушки, просидевшего двадцать семь лет в яме, наполняется философским обобщением, касающимся смысла бытия и направления движения истории. По мысли автобиографического героя Пришвина, вечным духовным двигателем истории является народная вера, поэтому он высказывает следующее, далекое от представлений и верований русских раскольников,

предположение: «...может быть, мир вовсе не идет следом за Богом вперед и вперед. Может быть, он вертится вокруг одной точки, вокруг этого огонька в лесной яме» [178] .

Идеологическая точка зрения повествователя отделяется в этой главе от идеологической точки зрения старухи, прорицавшей в главе «Година Варнавы» конец света. Описанное в этой главе движение верующих вокруг церкви, т. е. по кругу, в свете нового витка мысли автобиографического героя воспринимается как символ пути всего человечества, пути, не имеющего конца и, следовательно, лишённого трагизма. Пессимизму апокалиптических пророчеств, приведенных во второй главе, противопоставлен в третьей оптимизм идеи вечного духовного вращения мира вокруг огня веры.

Мотив духовного подвижничества как нельзя лучше соответствует идее невидимого града Китежа: образы Китежа и его двойника Небесного Иерусалима смыкаются в повести в едином круге понятий и способов их художественного выражения. И все же эти города находятся на периферии хронотопа повести. Один соотнесен с историческим прошлым, другой – с неопределённым будущим, со вторым пришествием Христа. В этом оба являют одинаковую ущербность – они не связаны с современностью, изолированы от мира живых людей. Граница здесь проходит по линии «книжное, бумажное, мертвое» и «природное, живое».

Образ невидимого Китежа, ассоциирующийся с потерянным раем, входит в первый понятийный ряд. Существенная сторона пребывания праведников в раю, по христианским представлениям, – постоянное общение с Богом: человек там «соединяется с Богом, созерцает его лицом к лицу (то, что на латыни схоластов называется «видение, дарующее блаженство»)» [179] . В местах же, где находится

невидимый град Китеж, нет Бога. Мотивы ухода Бога от современных людей и безрезультатных поисков ими Бога и предметов, символизирующих Его присутствие в мире, – устойчивые, повторяющиеся в повестях Пришвина и Чапыгина. В главе «Крест в лесу» пришевский повествователь приходит к следующим выводам: «Из деревни в деревню все то же: священные остатки скита и неустанные просьбы помочь староверческому делу. В лесу иногда большие восьмиконечные кресты свешиваются над повозкой. Это все мне кажется книгой про старину... Много настоящих цветов и особенно ландышей украшает страницы. Но нет самого главного: книга мертва. Бог ушел из нее», «Бог теперь не живет по пустыням» [180]. И, что характерно для стиля Пришвина, в конце главы «Крест в лесу» есть эпизод, символически обобщающий данное явление. Повествователь и сопровождающие его староверы напрасно искали в лесу крест с часовни Красноярского скита: «Мы запоздали. Сильно темнело. И креста мы в лесу не нашли» [181]. Мир, покинутый Богом (явно ницшеанский мотив), лишен и света, о чем свидетельствует пейзаж – сгущающиеся сумерки.

Основанные на вере в букву, а не в суть православия религиозные искания староверов характеризуются Пришвиным как бесперспективные еще и потому, что они ведут к расколу в русском обществе. Такой вывод – художественный итог философско-этнографического путешествия. «Обессиленная душа протопopa Аввакума, – думал я, – не соединяет, а разъединяет земных людей» [182]. Эта мысль выражается и опосредованно, с помощью символических образов утраченного рая и заброшенного храма. Они находятся в подтексте повести. Символично и само название произведения, намекающее на то, что ищущий истинной веры

пришвинский повествователь остановился у стен градарая, но так и не вошел в него.

Похожие мотивы есть в повести А.П. Чапыгина «Белый скит» (1913). Герой из народа Афонька Крень, напоминающий сказочно-былинного богатыря, уверен: Бог обитал в бедной деревенской церковке, а когда построили новую, большую, «бога моего не стало – он в лес перешел. В лесу, в господней тишине я молюсь» [183] . Афонька любит родственной любовью природу, защищает лес от хищнического уничтожения, подкупает читателя бескомпромиссностью, исканиями правды и веры. Однако и Афонька, подобно герою-интеллекту Пришвина, знает минуты сомнений и колебаний, даже у него, человека с цельной «первобытной» натурой, нет прежней безусловной веры в Бога. С тревогой за судьбы крестьянской России Чапыгин раскрывает причины трагедии Афоньки, необузданные страсти и жестокость которого в конечном счете приводят его к гибели, и тем самым, подобно Пришвину, рисует кризис народной религиозности и нравственности, захвативший и среду северян-старообрядцев.

Как и Замятин, автор повести «У стен града невидимого...» не принимал религиозно-философские идеи старших символистов, так как Пришвину, хотя он с уважением относился к исканию Д.С. Мережковским Невидимого Града, было чуждо неохристианство книжников Серебряного века. Вера самого писателя и автобиографического повествователя из «У стен града невидимого...», включающая в себя черты пантеистического и православного мироощущения, наиболее полно раскрывается в образе укорененного в современной России рая. В первой главе повести и в дневниковых записях Пришвина 1909 г. образ рая

связывается с садом и с неким местом на границе между небом и землей. Этот рай освящен божественным присутствием, понимаемым Пришвиным своеобразно. Его Бог «родится на черте, отделяющей природу от человека. Тут он вечно рождается» [184] .

При этом пришвинский образ рая-сада лишен благостности, так как включает в себя черты рая до и после грехопадения первых людей: «В саду маркизы, мне кажется, соловьи поют о том, что все люди прекрасны, невинны, но кто-то один за всех совершил тяжкий грех» [185] . Так входит в повесть понятие греха, по-разному спроецированное в сознании героев из народа и интеллигента-повествователя. Здесь вновь расходятся их идеологические точки зрения. По мнению мужиков, современные люди грешны, потому что они «Бога забыли». По мысли Пришвина, высказанной им в дневниках, грех интеллигентов, пророков и поэтов состоит в отрыве от народной почвы, погружении в личные проблемы [186] . Глубинная суть пришвинского рая-сада передана с помощью **красочных эпитетов**.

Преобладает в повестях Пришвина и Чапыгина эпитет «белый», в основном символизирующий праведность, сакральность. Такое значение данного красочного эпитета восходит к символическому образу белых одежд, многократно упоминаемому в «Откровении апостола Иоанна».

В «У стен града невидимого...» эпитет «белый» относится к двум праведным старикам – староверу и Л. Толстому. Близкое значение имеет у Пришвина эпитет «светлый», этимологически связанный с понятием «свет». Он передает в произведении признак божества («светлые боги зеленые», озеро, на берегу которого находится Китеж, «спокойное светлое око с длинными зелеными ресницами» [187] ).

Не столь однозначен смысл эпитета «белый» в повести Чапыгина. Образ белого скита, символизирующий нравственную чистоту и духовность главного героя Афоньки Креня, – ключ к живописно-образному ряду повести, в акварельнопрозрачных пейзажах которой преобладают серебристо-светлые, белые и пастельные тона, передающие краски природы русского Севера.

Но, в отличие от героев-староверов Пришвина и замятинского Селиверста, Афонька не показан в состоянии молитвенного экстаза и не претендует на совершение чуда. Его вера более аморфна, что раскрывается с помощью такой портретной детали, как «бесформенное очертание Афоньки Креня». Причем в контексте повести этот эпитет становится символическим обобщением, так как и село, где живет герой, характеризуется Чапыгиным как «побелевшее и бесформенное». Тем самым писатель указывает на сложность, противоречивость жизненных процессов в русской провинции, сочетающей чистоту и высокую нравственность (истории любви Ивашки Креня и Усти Уханихиной), но при этом в ней нет внутреннего стержня – знаний, трудолюбия, социальной активности.

Нетрадиционное значение имеет в повести «У стен града невидимого...» и в дневниках Пришвина эпитет «черный». В «Откровении апостола Иоанна» черный цвет и близкие к нему тона символизируют конец света, гнев Господень, небытие. А у Пришвина данный эпитет связан с образами иного порядка: рай определяется как черный сад, Китеж населяют «черные» праведники. В дневниковой записи 1914 г. писатель, сравнивая свою мать с Богородицей, рисует ее в черном, а не светлом одеянии. Такая символика черного цвета определяется тем, что вера Пришвина и его автобиографического героя отражает религиозные представления

большой части русского народа, образ которого неизменно связывается у прозаика с почвой. «Народ – это земля» [188] , — записал Пришвин 2 декабря 1909 г. в дневнике.

Несмотря на то что религиозные представления Пришвина, отразившиеся в повести, были полемичны по отношению к теориям участников Религиозно-философского общества и вере старообрядцев, его образ черного рая-сада обладает **важной религиозно-философской и национальной символикой**: он намекает на то, что праведники находятся не в Небесном Иерусалиме, а на русской земле, и раскрывает патриотическую и демократическую позицию писателя, которому были близки «заветы» народничества. Но ключевым в «У стен града невидимого...» является многозначный символ Китежа, несущего в себе черты Небесного Иерусалима, града Божьего, и великой народной духовной утопии. Создавая этот образ, Пришвин использовал разные художественные приемы – от цитирования древнерусской «Легенды о граде Китеже» до ее передачи в сказовой форме. В произведении Пришвина важная философско-религиозная проблема раскрыта с помощью чисто неореалистических художественных средств («органическая» образность, символика) и присущих раннему Пришвину автобиографизма и очерковости.

Размышления о религии и богоискательстве в России 1910-х гг. есть и в повестях Замятина 1914 г. Но этого прозаика больше всего интересовала проблема русского менталитета, «смысл любви», перспективы будущего.

Во второй повести Замятина «**На куличках**» (1914) предпринята дальнейшая разработка проблемы русского национального характера и развитие философичности в его творчестве.

Русский национальный характер раскрывается здесь в антиномиях – в творчестве и пассивности, в любви, жестокости и ненависти. Замятин убежден, что творчество возможно в любой сфере жизни (музыкант-любитель Половец, генерал-кулинар Азанчеев), в чем проявляется тенденция к демократизации литературы. Замятинское понимание причин русской пассивности близко идеям Н.А. Бердяева, автора работ **«О власти пространств над русской душой»** и **«Душа России»**, и М. Горького **«Две души»** (1915).

Именно в этой повести зарождается замятинская трактовка любви как жалости-жертвы (Половец, Маруся Шмит), чувственного влечения (супруги Шмит), ненависти (Шмит), восходящая к пониманию любви у Достоевского. Понимание перспектив России, показанной в замятинской повести менее культурной, нежели Франция, страной, обладающей тем не менее какой-то загадкой, близко задаче, поставленной Бердяевым перед русской интеллигенцией: отказавшись от крайностей западничества и славянофильства, преодолеть отсталость России с помощью творческой активности [189]. Вместе с тем замятинская позиция, в отличие от бердяевской, не религиозна. «В голосе молодого художника прежде всего и громче всего слышится боль за Россию. Это – основной мотив его творчества <...>» [190] – верно писал в статье «Новый талант» критик Р. Григорьев. Замятин показал в своей второй повести кризисное состояние России накануне Первой мировой войны [191].

**«Алатырь»** (1914, опублик. в № 9 «Русской мысли» за 1915 г.) – самое сложное замятинское произведение 1910-х гг. На содержащуюся в повести критику жизни русской провинции обратил внимание уже Иванов-Разумник: «Подлинный кошмар этот город Алатырь <...>»

[192] – писал он. Однако сегодня нужна более глубокая, герменевтическая, интерпретация этого произведения, которая помогла бы раскрыть содержащуюся в «Алатыре» рецепцию философских идей «Легенды о Великом инквизиторе» Достоевского, положений соловьевского учения о Софии и конце света, а также розановской «религии пола».

Как известно, работы Соловьева, оказавшие значительное воздействие на русских символистов, имели широкую популярность на рубеже XIX–XX вв. в России. Соловьевские идеи, воссозданные в повести, Замятин испытывает с точки зрения их жизнеспособности и проверяет возможность с их помощью изменить к лучшему кризисное положение России. Сонный провинциальный городок Алатырь, наряду с уездным и Дальним Востоком в предыдущих произведениях писателя, – синекдохический образ всей страны. Об этом, в частности, можно судить по написанному в 1921 г. «Посланию смиренного Замутя, епископа Обезьянского», в котором Россия названа землей алатырской.

В «Алатыре» положения соловьевской философии по-своему, наивно и искаженно, усваивают князь-почтмейстер Вадбольский и чиновник Костя Едыткин. Да и связь отца Петра с нечистой силой символизирует одну из разновидностей духовных исканий Серебряного века. Наиболее идеологически значимым является образ князя, героя-утописта, мечтающего о переустройстве жизни всего человечества с помощью общего языка.

Данная идея восходит к утопиям Ш. Фурье и Вейтлинга, полагавших, что одной из главнейших задач нового общества будет введение всеобщего языка, какого-нибудь из древних или новоизобретенного. Мечтало создании всемирного языка на чисто теоретической научной

основе и оказавший влияние на Замятина ведущий представитель энергетизма немецкий химик и физик В. Оствальд [193] .

Призыв замятинского героя объединить народы с помощью общего языка близок стремлению антихриста из работы Вл. С. Соловьева **«Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории, со включением краткой повести об Антихристе»** соединить государства одной части света – Европы и разновидности одной религии – христианства. Но, в отличие от соловьевского героя, Вадбольский мыслит более глобально и, на первый взгляд, по-светски.

Его цель – объединить все народы с помощью всемирного языка, который поможет человечеству отказаться от вражды, научиться взаимопониманию, братской любви и радостному приятию бытия. Князь, по всей видимости, невольно хочет тем самым отменить созданное Богом в библейской истории строительства Вавилонской башни смешение языков. Именно эта библейская история, находящаяся в подтексте замятинского произведения, является важным элементом его содержания.

В подтексте «Алатыря» этот библейский образ объединен с образом новой Вавилонской башни из **«Легенды о Великом инквизиторе»**, символизирующим замену христианского учения каким-то иным. «На месте храма твоего воздвигнется новое здание, воздвигнется вновь страшная Вавилонская башня <...>» – говорит Великий инквизитор Христу [194] . В данном случае образ Вавилонской башни означает некий утопический проект. И идея замятинского героя, считавшего себя новым Христом, который призван спасти людей, объединив их под одной властью и дав им один язык, из такого же рода замыслов.

При этом Замятин почти не исследует в «Алатыре» лингвистический аспект утопии князя, а сосредоточивается на духовно-нравственной стороне утопии, проверяя этот проект на совместимость с реальной жизнью и соответствие человеческой природе.

Герой открывает свою тайну в самый светлый для православных день – праздник Пасхи, что указывает на скрытую религиозную окрашенность проекта князя. «По Евангелию <...> несть ни эллин, ни иудей, ни кто там. Все – одно стадо. А что же мы, господа? <...> 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...» – утверждает Вадбольский [195] . Здесь-то и возникает характерная для Замятина игра смыслами, поддержанная глаголом «блеять» и повторением существительного «стадо», что выявляет комическое несоответствие между грандиозной гуманной идеей князя и примитивностью языковых средств, с помощью которых она выражена. Данное место вызывает ассоциации с «Легендой о Великом инквизиторе», где образ стада символизирует людей, покорных священноначалию, отрекшемуся от Христа. «Мы исправили подвиг твой и основали его на **чуде, тайне и авторитете,** – признается Великий инквизитор Христу.

– И люди обрадовались, что их вновь повели как стадо <...>» [196] . Князь в своей речи мечтает именно о возвращении человечества к единению в не разделенной на ветви христианской вере.

В программе князя Вадбольского в опосредованном виде преломилась проповедь братства и концепция любви Соловьева, в частности, следующие положения из работы «Россия и Вселенская

Церковь»: «Истинная вера не может быть уделом индивидуального человека в его обособленности, но лишь всего человечества в его единстве <...>. Грани конечной индивидуальности <...> должны быть разбиты любовью, дабы человек мог стать сообразным Богу, который есть любовь» [197] . Однако в утопических намерениях Вадбольского немало сходства и с размышлениями соловьевского антихриста.

«Христос, проповедуя и в жизни своей проявляя нравственное добро, был **исправителем человечества, я же призван быть благодетелем** этого отчасти исправленного, отчасти неисправимого человечества. Я дам всем людям все, что нужно. Христос, как моралист, **разделял людей добром и злом, я соединю их благами, которые одинаково нужны и добрым и злым.** <...> **Христос принес меч, я принесу мир-**» [198] , – рассуждает антихрист, автор сочинения «Открытый путь к вселенскому миру и благоденствию». Подобно соловьевскому сверхчеловеку, князь, учащий алатырцев эсперанто, мнит себя благодетелем человечества и, мечтая **соединить** людей с помощью общего языка, невольно противопоставляет себя Христу, **разделившему** людей бременем выбора между добром и злом: «После уроков усталый расхаживал князь по почте. Трудно, ох, как трудно! Но все-таки на один день ближе к тому празднику, к той светлой Пасхе, когда кликнут все на одном языке, запоют и обымут друг друга, и кончится старая жизнь» [199] . Особенно важно здесь упоминание Пасхи, связывающейся у христиан с образом воскресшего Христа. Но Его Вадбольский ни разу не называет, ибо, мня себя первосвященником, как Великий инквизитор и соловьевский антихрист, собой подменяет Христа, ведь подлинный

первосвященник для православных христиан – Сам Христос. Здесь впервые у Замятина изображен феномен человекобожия.

Не удивительно поэтому, что последователи князя руководствовались отнюдь не любовью к великому языку, а земными матримониальными намерениями, о которых не догадывается только сам учитель. Такая же слепота князя обнаруживается и в его отношениях с дочерью исправника Глафирой, история любви к которой – подлинная художественная удача Замятина. В отношениях этих героев раскрывается один из этапов духовно-нравственного созидания новой Вавилонской башни.

В чувстве князя к Глафире отражены символистские представления о любви, проявившиеся, в частности, в отношении А. А. Блока и А. Белого к Л. Д. Менделеевой, в которой они увидели земное воплощение соловьевской вечной женственности, а также во влюбленности М.М. Пришвина в В. Измалкову.

Двойственность чувства князя – результат борьбы в его душе «земного» и «неземного». В этой схватке побеждает платоническое начало: «Ее – никогда не называл князь: Глафира <...>, а всегда говорил она. <... > По-прежнему все записки от нее написаны были на эсперанто <...>. Помалу связал ее князь с великим языком воедино.

Всякое эсперантское слово – теперь вдвойне сладко князю: ведь это – ее слова. В ее синих, глубочайших глазах – пленен весь мир. И равно – всем миром владеет язык эсперанто...

«...Да что – всем миром, всей вселенной. На Венере какой-нибудь, венерические тамошние жители – тоже, поди, эсперанто знают. А как же? Обязательно знают».

Так мечталось князю. Так все дальше в серебряные леса уходил князь от скучной правды» [200] . В данном фрагменте многое напоминает образность «Стихов о Прекрасной Даме»

А. Блока. Не случайно здесь появляется и почти стихотворный ритм. Но во внутреннем монологе князя вновь раскрывается его необразованность: так, словосочетание «венерические <...> жители» производит комический эффект, снижающий самую идею жизнотворчества. Она неприемлема для Замятина – ведь его князь уходит тем самым от земной действительности и находит забвение в утопической мечте об установлении глобального вселенского счастья, реальную же Глафиру познать не хочет. Именно поэтому его мистически-платоническая любовь, являющаяся частью проекта всемирного распространения эсперанто, так же несостоятельна, как и весь план в целом.

Необходимость физического **соединения любящих без соединения в Боге** ведет, по Замятину, вовсе не к духовной смерти, как писал Соловьев в работе «Смысллюбви», а к продолжению жизни, т. е. к своеобразному бессмертию на уровне рода. Такой стороной своего мировидения Замятин отчасти близок В.В. Розанову, осуждавшему аскетизм, вдохновляемый христианской церковью.

По мнению философа, высказанному им в работе «Люди лунного света: Метафизика христианства», продолжению жизни угрожает традиция, выросшая из зерна «бессеменности». «<...> Странна и необычайна будет психология, вытекающая из этого вечного и неразрушимого девства Какова будет она? Никогда не будет детей. <...> **Племени, народа, рода – нет. Будущего – нет. Прогресс – не нужен**» [201] . Итак, у Замятина и Розанова поклонение полу – это поклонение естественным закономерностям жизни. Данная сторона

мировидения писателя близка идейной позиции Р.В. Иванова-Разумника, заявлявшего неоднократно о своей вере «в жизнь, в ее победу, в ее торжество» [202] .

По-своему участвует во внутреннем сюжете повести отец Петр, чьи поступки и строй мыслей не соответствуют его сану. Замятинский протопоп похож на попа, искушаемого бесом, из цикла сказок Ремизова «**Посолонь**» (1907). Правда, в отличие от ремизовского попа Ивана, отец Петр имеет пристрастие к спиртному. В таком «необычном» состоянии духа и общается служитель Церкви с веселой козьей мордой, надеясь обратить бесов в «истинную веру». Рассказывая о подобных многократных беседах, Замятин иронически отображает присущее некоторым писателям Серебряного века (З. Гиппиус) сочувственное отношение к нечистой силе. Замятину ближе всего такой стиль разговора о религиозных вопросах.

В последней, восьмой главе «Святочные происшествия» общение отца Петра с бесами достигает кульминации, заканчиваясь позорно для него: отец Петр убегает от дьявола-искусителя. В союзе с замятинскими веселыми и коварными чертями также и силы природы, человеческого естества. Эти силы иносказательно изображены в повести в виде легендарного алатыря-камня, который в народных заговорах символизирует разные виды любви, а у Замятина связывается с темой плотской любви и греха.

Отца Петра как бы останавливает у камня та сила, от которой он тщетно старается убежать, – сила половой, по терминологии Соловьева, любви. Сам Замятин явно на ее стороне, так как аскетизм ему совершенно чужд. В нем, как и в утопических теориях, писатель видит губительный для всего живого уход от «органики» земной жизни. И поэтому наказывает своего протопопа смехом.

Терпят поражение и носители утопических идей – автор проекта о всеобщей религиозно-супружеской жизни Костя Едыткин и Вадбольский. Последний, потерпевший в Алатыре окончательную неудачу со своей вселенской идеей, покидает его, а Костю Едыткина уводят в тюрьму.

Столь же критическое отношение к соловьевским представлениям о «смысле любви» выражено и в лирико-психологической повести Б.К. Зайцева «Голубая звезда» (1918), которую он считал впоследствии «самой полной и выразительной из первой половины своего пути» [203].

В этом произведении видны основные особенности творчества писателя, появившиеся у него в 1910-е гг.: стремление изображать не только природу, но и человека, причем человека не общественного, а «частного» [204]. Но при этом через личные судьбы героев писатель показывает кризисность времени, в котором им выпало жить.

Главный герой произведения – скромный и поэтичный Алексей Петрович Христофоров, прежде работавший в тихих провинциальных городах, в земстве, а затем переехавший в Москву. У него и молодой интеллигентной девушки из культурной московской семьи Машуры Вернадской возникает взаимная симпатия друг к другу. Ситуация осложняется тем, что у Машуры уже есть жених, «положительный» студент-разночинец. Однако Машуру привлекает и загадочный Христофоров, считающий голубую звезду Вегу красотой, истиной, божеством. «Кроме того, она женщина. И посылает мне свет любви. <...>. В вас <...> часть ее сиянья. Потому вы мне родная» [205], —уверен Христофоров. В таком понимании любви как идеально-платонического чувства есть отголоски охарактеризованных выше идей Вл. Соловьева, конечно, заметно

упрощающие весьма сложные философско-религиозные вопросы. Описание возвышенного отношения Христофорова к Машуре напоминает любовь князя Вадбольского из «Алатыря» к Глафире: «Свет, люди, шум изменялись Ее присутствием. Хотелось плакать. Сердце ныло нежностью» [206] .

Однако Машура, в отличие от своего любимого, мечтала о **земном** счастье с ним, а поняв соловьевство Христофорова, ощутила призрачность своих надежд: «...ваша любовь, как ко мне, так и к этой звезде Вега... ну, это ваш поэтический экстаз, что ли... – Она улыбнулась сквозь слезы. – Это сон какой-то, фантазия, и, может быть, очень искренняя, но это... это не то, что в жизни называют любовью.

– А почему вы думаете, что эта любовь хуже? <...>. Неизвестно, не есть ли еще это настоящая жизнь, а то, в чем прозябают люди, сообща ведущие хозяйство, – то, может быть, неправда... А?» Хотя герой «Голубой звезды» и отмечен, как совершенно справедливо считает Л.А. Юркина, чертами благородства и духовного аристократизма, он все же страдает от одиночества и, подобно Машуре, понимает обреченность своих надежд [207] . Такая авторская позиция также близка точке зрения Замятина в «Алатыре».

Она достаточно отчетливо проявляется в ощущении Христофоровым призрачности существования русской интеллигенции в предреволюционные годы, в понимании того, что кончается некий важный этап в истории России: все сознают, что они – на краю вечности и поэтому торопятся обольститься. И если Христофоров нашел благородный вариант иллюзорного отношения к жизни, то бывший военный и разведчик Никодимов, его любовница – вдова миллионера Анна Дмитриевна, балетоман Ретизанов, дама полусвета

Фанни и юноша-балерон, живущий на содержании у Никодимова, – прожигатели жизни. Их разгул, как и развлечения военных из «Бабаева», почти мифический, но он ближе к забавам патрициев периода падения Римской империи. Отнюдь не случайно порочный Никодимов погибает страшной смертью, другой представитель света, Ретизанов, умирает, Христофоров проводит свои дни в бесплодном томлении. **Зайцев, как и Замятин, не принимает даже такое невинное бегство от живой жизни, не говоря уж о безнравственности и бездуховности.** Поэтому ведущими проблемами повести становятся ненастоящая любовь и неизбежная разлука, поиски героями места в жизни, «утраченные иллюзии». И раскрываются данные вопросы с помощью присущей Зайцеву импрессионистической манеры, точно охарактеризованной Г. Адамовичем: «...фразы, обрывающиеся там, где ждешь их продолжения; краски, светящиеся, почти прозрачные, акварельные, <...> какой-то вздох, чуждающийся во всем сказанном, что-то вполне земное, однако с оттенком „не от мира сего...“» [208] Вполне земное, однако с оттенком «не от мира сего...» Да ведь это и есть емкая формула неореализма!

**Выводы.** В ходе диалога с Шопенгауэром в «Бабаеве» Сергеева-Ценского и «На куличках» Замятина и скрытого спора с Вл. Соловьевым в «Алатыре» Замятина и «Голубой звезде» Зайцева зародились следующие идейно-художественные особенности неореалистической неомифологической прозы: философско-поэтический синтез значительных вопросов бытия с романической и нравоописательной проблематикой, резкая критика положений философии Шопенгауэра и Соловьева [209] из-за их оторванности от жизненной «органики» и идеалистичности, скептическое отношение

к ортодоксальному (Пришвин) и утопическому типу сознания, комическая и фантастическая формы типизации (Пришвин, Замятин); мифотворчество («Бабаев», «У стен града невидимого...», «Голубая звезда», «Алатырь»); лиризм и психологизм при раскрытии чувства любви, размышлений и переживаний таких ищущих героев, как Бабаев, автобиографический повествователь из «У стен града невидимого...», Половец, Вадбольский, Христофоров; формы модернистского портрета и импрессионистического пейзажа.

### Малые эпические жанры

Одним из ведущих жанров эпической прозы в русской литературе Серебряного века стал рассказ. В круг лучших мастеров рассказа в 1900—1910-е гг. вошли и неореалисты. В своих рассказах они поднимали те же проблемы, которые ставили и в романах и повестях, – греха, любви и дружбы, взаимосвязи человека и природы, поиска человеком своего места в революционной России, особенностей ментальности русских и представителей малых народов, населявших Российскую империю, соотношения христианства и язычества, критики церкви. Малая форма стала для неореалистов своего рода художественной лабораторией, где первоначально осмысливались проблемы, которые затем получали более сложную трактовку в повести или романе, осуществлялось жанровое и стилевое новаторство. Об этом свидетельствует, например, творческая история романа Сергеева-Ценского «Бабаев». Главы этого произведения существовали вначале в виде самостоятельных рассказов и новелл, а затем превратились в роман в новеллах. Автору удалось создать целостное произведение с романической проблематикой, каждая из глав которого соединяется с

последующими фигурой главного героя и представляет собой какое-то важное событие его жизни.

Сергеев-Ценский называл свои рассказы «стихотворениями в прозе» и «поэмами», Зайцев – свой ранний набросок – «эскизом», так как оба эти писателя в 1900-е гг. создавали не чисто эпические, а лиро-эпические произведения. Чапыгин, Замятин и Шмелев писали более традиционные рассказы, но и в них немало лиризма, который создается благодаря расширенной «художественной впечатлительности» – изысканной светописы, орнаментальной образности, рефренам, наконец, сказу, также несущему в себе субъективные оценки повествователя, т. е. лирическую стихию. Варианты языка здесь самые разные – рафинированный стиль Зайцева, напоминающий манеру Тургенева и Чехова, цветистая речь Сергеева-Ценского и Чапыгина, в которой переплетены книжное и устное повествование, виртуозный сказ Шишкова, Пришвина, Замятина и Шмелева, инструментированный просторечиями, диалектизмами, инонациональной лексикой. Причем приметой стиля неореалистов стал своего рода контраст между социально-политическими темами их рассказов и новелл и утонченностью художественных средств, с помощью которых эти темы раскрывались.

**«Малая проза» Сергеева-Ценского.** В ней Сергеев-Ценский размышлял над вопросами греха и наказания за него, истинного и ложного в жизни, выбора человеком своего места в современности.

В «стихотворении в прозе» «Поляна» (1904), предваряющем «Лесную топь», поставлена та же проблема, что и в этой повести, – греха и отношения к нему человека. В центре рассказа – разговор религиозного деда-пастуха с солдатом о душе и грехе: по мнению

деда, после смерти «душа предстанет перед судилищем... <...> Душу, значит, и будут судить, а ведь она – божья? Разве я ее сам такую на базаре купил? Ее Бог вдунул, – чего ж ее судить?» [210] . При такой философии получается, что греха вообще нет, и поэтому старик призывает солдата простить жену, родившую во время его службы троих детей от других мужчин. Не только христианская нравственность, но и олицетворенная природа воздействует здесь на человеческую душу, и своего рода проводником такого воздействия является в рассказе старый пастух, близкий «первобытным» героям Пришвина и лучшим из «органических» персонажей Замятина.

Рассказ «**Бред**» (1904), ставящий проблему истинного и ложного в жизни, основан на оригинальном сюжете. Член суда Лаврентий Лукич, заболевший тифом, в состоянии бреда понимает, что необходимо покончить с тяготившей его семейной жизнью, вспоминает свою первую любимую и отправляется на ее поиски по чернеющей вдали дороге, т. е. умирает. Получается, что «отсоединить» в своей жизни истинное от ложного можно лишь в преддверии смерти. «Иной раз так крепко и глубоко засосан человек болотом и тундрой, что только приход смерти может разбудить его, снова воззвать к жизни его душу, хотя бы в минуту смерти. Но – «никогда не поздно» <...> стать человеком и отвергнуть всю свою былую жизнь» [211] , – писал Иванов-Разумник в рецензии на собрание сочинений Сергеева-Ценского. В этом произведении зарождается модернистский психологизм: писатель мастерски передал переживания, бредовые видения больного тифом, используя при этом сновидческую поэтику, открытую символистами и Ремизовым.

Рассказ «**Молчальники**» (1905), имеющий жанровое определение «поэма», затрагивает актуальные для литературы 1900-х гг. проблемы кризиса религиозной веры и православной церкви и поисков человеком своего места в мире. Главные герои, о. Парфений, о. Власий и о. Глеб, ушли в монастырь от народного горя и дали обет молчания. Однако и в духовной обители они не нашли ответов на мучившие их вопросы, так как монахи богатели за счет «ободранных людей», которые оставляли в монастыре последние гроши, а крепкой веры в душах не имели. «Жизнь и сон, смерть и воскресение... в какие-то бездонные пропасти падали, обрываясь, мысли, и мирные кельи стали шумными и звонкими от споров, от ломавшихся стен тех непрочных зданий, которые каждый по-своему возводил в своей душе.

Только в кельях молчальников было тихо» [212] . Метафора ломающихся стен рефреном повторится в конце произведения. По наблюдениям Сергеева-Ценского, в эти годы в русском обществе шел поиск отнюдь не религиозных ценностей. И лишь революция 1905 г. всколыхнула трех героев. «Из трех высоких и тихих келий вышли на улицу, тесно сплетаясь руками, о. Парфений, о. Власий и о. Глеб» [213] . Они нарушили свой обет молчания и пели канон «на исход души». Позиция автора проявляется в словах, характеризующих перелом, который совершился в молчальниках: «в душах их клокотала злоба, напрягавшая каждую клетку тела. И злоба эта была святая». Для писателя подвиг в миру важнее спокойной жизни в монастыре.

Описывая революционные события, писатель-неореалист использовал новые средства художественной выразительности в виде вереницы слуховых и зрительных впечатлений героев: «Где-то

далеко, как внезапный гром... И вслед за ним взрыв ужаса и боли... и новый гром... Точно мутное, желтое облако прошло перед глазами, и в нем потонули пошатнувшиеся дома... И снова прозрачен воздух, и животно бежит черная толпа... <...> А за толпою всадники... и страшный изгиб бьющих правых рук, и в чьих-то мягких телах вязнут лошадиные копыта, как в осенней грязи...» [214] Экспрессивны также метафора пошатнувшихся домов, несущая в себе идею крушения старого мира, неологизм «животно» (необычное наречие) и метонимия, рисующая военных, убивающих повстанцев с помощью одной громадной бьющей правой руки. Впоследствии такими же художественными средствами воспользуется при описании восставших «нумеров» в романе «Мы» Замятин.

**Малый эпос Замятина.** Все его рассказы, кроме первых – «Один», «Девушка», «Апрель», тесно связаны с повестями, созданными в тот период. В «Чреве», «Непутевом» (оба – 1913), «Старшине» (1914), «Кряжах» (1915), «Отце и благодетеле» (середина 1910-х гг.), «Письменно», «Африке» (оба – 1916), «Правде истинной» (1917) показан человек «органического» склада, воссозданы некоторые ведущие в русской жизни 1900—1910-х гг. социально-психологические типы. Большинство героев связаны с крестьянской почвой. Здесь и исполнявший «справно» волю начальства похожий на Барыбу «ядренный мужик, ведмедь» старшина Иван Тюрин, в образе которого видна интеллектуальная и душевная недостаточность «органического» человека («Старшина»), Это живущие по неписаным законам естества и христианской морали люди из деревни и способная на жертвенную любовь крестьянка («Чрево», «Письменно»), В «Чреве», «Кряжах», «Африке» проявилось пристрастие автора к сильным и цельным натурам. Не менее

значительны для замятинских рассказов поиски основ национальной самобытности России, обнаружившиеся и в раскрытии психологии крестьян, и в воссоздании их разговорной речи с помощью колоритного сказового повествования, и в обращении к стилю русского фольклора.

В рассказах Замятина 1910-х гг., как и в его повестях данного периода, отсутствуют занимательные события, сюжет аморфен. Такая разновидность малого эпического жанра наиболее характерна для русской классической прозы. Задача повествования здесь – преимущественное **описание нравов** и индетерминистское воссоздание отношений героев со средой. При этом писатель, как и символисты, уделяет большое внимание проблеме пола («Чрево») и стремится к философичности повествования. Так, в «**Африке**» ставится проблема достижимости идеала, главный герой китобой Волков живет в двух мирах – реальном и мире мечты.

Как и повесть, рассказ у Замятина и близкого ему Пришвина отличается жанровым синкретизмом: в замятинских «Чреве» есть черты детектива, в «Африке» – жанра путешествия, в «Кряжах» – богатырской сказки; в пришвинском рассказе «Астраль (Возле процесса «Охтенской Богородицы»)» – черты очерка. Наиболее типичный и художественно совершенный замятинский рассказ данного периода – «**Кряжи**».

Мир в нем показан как единый космос, в котором нет отчетливых границ между природой и человеком, о чем говорит и заглавие произведения. Повествуя о поединке двух сильных, страстных натур – влюбленных друг в друга богатыря Ивана и «бой-девки» красавицы Марьи, автор направляет восприятие читателя в нужное русло, и заглавный образ становится емкой метафорой-

символом с философско-национальным значением. Это герои – «кряжи, норовистые: встретятся где, в лесу ли на по-грибах, у речки ли на по-воде, – и ни вполглаза не глянут» [215] . В отличие от замятинских повестей, здесь иная авторская позиция: исчезли ирония, боль негодования. Теперь предмет повествования – положительная «органика», поэтому сказ становится однонаправленным – повествователь-сказитель предельно близок автору идеологически, но отличается от него колоритной народной фразеологической точкой зрения. Он, любуясь обоими «кряжами», тонко передает такую общекрестьянскую особенность их психологии, как одушевление природы. В рассказе немало фольклорно-сказочных ситуаций, раскрывающих ловкость, физическую силу Ивана да Марьи, их умение крепко любить – лучшие черты героев «органического» типа. В заключительной реплике односельчан Ивана: «<...> у нас народ крепкой, кряжистой...» [216] – возвращение к символу, заключенному в заглавии рассказа.

В 1900—1910-е гг. наряду с рассказом в России стал популярным и другой малый эпический жанр – **сказка**, как для детей (ремизовский цикл «Посолонь», 1907), так и «для детей изрядного возраста». Вслед за Салтыковым-Щедриним такие сказки писали Куприн, Сологуб (у обоих «Сказочки»), Андреев («Сказочки не совсем для детей»), Горький («Сказки об Италии», «Русские сказки»), Шмелев и Замятин, обратившийся к традициям фольклорной и литературной сказки с динамичным действием. В сказочном жанре наиболее полно можно было воплотить и большое философское содержание, к чему Замятин стремился на протяжении всего своего писательского пути. Как известно, в народной и литературной сказке хронотоп и образы

героев отличаются большой обобщенностью, потому что в образах героев запечатлены типические, общечеловеческие свойства. Кроме того, обращение к сказке, основанной, подобно рассказу и повести, на устном повествовании, способствовало дальнейшим поискам в области обновления стиля и литературного языка. В русской литературе XX в. возникла даже особая разновидность жанра сказки – сказы П. Бажова, Б. Шергина, С. Писахова, М. Кочнева, писателей, живших не в столице и тесно связанных с фольклором и языком родных мест. На сказе основаны и сказки Замятина.

В этих тяготеющих к притче сказках Замятин передает ощущение абсурдности бытия. Художественные искания писателя получили одобрение Горького, по инициативе которого были опубликованы в основанном им журнале «Летопись» (1916, № 3) замятинские сказки «Бог», «Дьячок», «Петька».

**Рассказы А.П. Чапыгина.** Жизнь героев ранних рассказов из чапыгинского сборника «**Нелюдимые**» (1912) – крестьян, охотников, лесорубов, проституток, кровельщиков, метельщиков – полна тяжелого труда и унижений. Наиболее удачен рассказ «**Минога**» (1910) из первого сборника Чапыгина. Его заглавный герой – кровельщик Федька по прозвищу Минога, пьющий и никого не любящий. Чапыгин мотивирует озлобление своего героя с помощью социального детерминизма: Федьку в детстве «в ученье обижали, на работу зимой гоняли почесть босиком» [217] ; Федька и другой кровельщик вынуждены зимой работать за один хлеб. Неудивительно поэтому, что он ненавидит господ и завидует им. Экспрессионистическая образность усиливает внешнее безобразие Миноги: после падения с крыши «от свежих шрамов его лицо стало еще безобразнее», после лечения, «опираясь на палку и прихрамывая,

он уродливо извивался на ходу» [218] . С помощью повторов деталей, придающих сходство Федьке с животным, Чапыгин создает тип «зоологического» человека.

Но в образе города из рассказов Чапыгина есть и красота, а в душах его «нелюдимых» – вера, стремление к идеалу, счастью, правде. Однако мечты персонажей разбиваются о действительность, и большинство рассказов заканчиваются нравственной («**Барыни**») или физической гибелью героев («**Последний путь**», «**Минога**»). Такие развязки несут в себе глубокое социальное обобщение. Немаловажно для понимания мировоззрения Чапыгина и то, что почти в каждом произведении из «Нелюдимых» фоном является изображение революционной борьбы или событий революции 1905 г. Рассказы этого сборника интересны и как попытка запечатлеть ту двойственность русского характера, которую воссоздали также Ремизов и Замятин в своих повестях 1910-х гг.

В сборнике обнаруживается умение с помощью импрессионистических штрихов, словесной живописи, поэтических сравнений обрисовать бытовую обстановку, пейзаж. Писатель точно, как и другие неореалисты, воссоздает речь представителей социальных низов с ее диалектизмами, неправильными оборотами, самобытной образностью.

Наиболее полно дарование Чапыгина раскрылось в произведениях о любимом им Севере. Рассказы на эту тему собраны в сборник «**По звериной тропе**» (1918). Здесь преобладает нравственно-философский подход к центральной в его раннем творчестве проблеме «человек и природа», показываются ее разные грани. Это и честный поединок охотника со зверем, и ежедневный риск, на который идут северные крестьяне-охотники, и переплетение

гуманного со звериным в человеческой душе, и сосуществование в ней христианской веры с языческими представлениями. В выборе таких вопросов и жизненного материала, относящегося к охоте, Чапыгин близок Пришвину. Особенно значительна в рассказе «**Лесной пестун**» (1911) экологическая проблема: «скоро внуки наши станут резаться топорами из-за сука деревьего аль за гнилую кокору...» [219] . В этом произведении уже появляются мотивы, проблемы, человеческие типы, которые более полно воплотятся в повести «Белый скит». Чапыгин и здесь создает тип «зоологического» человека, физической силой и повадками напоминающего зверя (Михейка и его отец), но сравнения с животными раскрывают у Чапыгина не бездуховность, а жестокость, «кондовость», органичность, предельную близость к природе. Подобно Замятину, Чапыгин раскрыл разные грани «зоологического» человека.

Как и в «Нелюдимых», в охотничьих рассказах много трагических концовок, но их значение теперь иное – не социальное, а морально-философское. Смерть героев «**Лесного пестуна**» и «**Бегуна**» (1916) – исходящее от природы справедливое возмездие за совершенные преступления и бесчеловечность: Михейка из «Лесного пестуна» бросает товарища одного в лесу и сам погибает от хищных сов; герой «Бегуна», «коний пастух» Кочупатый, решив стать охотником, убивает своего соперника богатыря Ромаху и на обратном пути из леса срывается в пропасть. Природа, несущая в себе мистическое начало, является в рассказах второго сборника Чапыгина своего рода судьей, не прощающим человеку его грехи.

Художественный метод охотничьих рассказов Чапыгина «синтетичен». В них этнографически скрупулезно и колоритно

описан быт. Этнографизм соседствует в сборнике «По звериной тропе» с акварельными лирическими пейзажами, народными поверьями, легендарно-сказочными образами и описанием снов, бреда, мистических видений героев в духе символистской прозы.

**Выводы.** Ремизов, Замятин, Пришвин, Зайцев в 1900–1916 гг. обращаются к популярным у русской интеллигенции идеям зарубежных и русских философов: И. Канта, А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, В.С. Соловьева, Н.А. Бердяева, В.В. Розанова. При этом Замятин, Пришвин, Сергеев-Ценский, Чапыгин, Тренев являются поклонниками естественных ценностей жизни. Трагедию бытия Замятин, по собственному признанию в статье «Современная русская литература», преодолевает иронией [220], а также констатацией вечного продолжения биологической жизни на земле, а Шмелев, Пришвин, Чапыгин и Тренев – религиозной верой. Совпадения идей Замятина и Чапыгина с бердяевскими, возможно, типологические. Установка на художественную рецепцию философских идей свидетельствует о формировании в творчестве неореалистов философской прозы. Картина мира в произведениях писателей данного течения в эти годы двойственная – детерминистски-индетерминистская. Детерминизмом пронизано изображение взаимоотношений личности и среды. Вместе с тем революционные убеждения некоторых из неореалистов (Ремизова, Пришвина, Замятина, Шишкова) и демократические взгляды других (Шмелева, Чапыгина, Сергеева-Ценского, Тренева) обусловили их критико-активистскую позицию, особенно ярко проявившуюся в повестях о русской провинции и берущую верх в их творчестве. При этом Замятин не приемлет революционного утопизма, и в его повестях и в повестях Пришвина зарождается мифотворчество.

Произведения неореалистов этих лет богаты литературными типами: здесь «органический» («зоологический» или «первобытный» человек), бездуховные или верующие служители Церкви («Уездное», «Владыка»), староверы («У стен града невидимого...»), праведники («У стен града невидимого...», «Неупиваемая Чаша», «Человек из ресторана»), еретик, мечтатель с утопической идеей («Уездное», «Алатырь» Замятина, «Мокрая балка» Тренева). Но большая часть их героев относится к разным вариантам «органического» типа. Замятин, бывший в 1905–1910 гг. революционером-большевиком, в основном сатирически изображает «органических» героев в повестях о русской провинции, а также в рассказах и сказках, показывая иногда и положительную «органику». В образах замятинских «органических» героев воплотилась та же антиномия святого и звериного, которую выявил Н.А. Бердяев в очерках о русской душе. Пришвин и Шишков видят больше светлого в своих героях, тесно связанных с природой, – крестьянах, тунгусах. Свет и тьма, цельность природы, доскональное знание тайн природы и в то же время звериное сочетаются в «зоологических» персонажах охотничьих рассказов и повестей Чапыгина.

В 1910-е гг. неореалисты работают в среднем и малых эпических жанрах, иногда создают очерки (Трнев, Пришвин, Шмелев). Их проза этих лет отличается художественным синтезом – опорой на фольклорные и древнерусские культурные традиции, а также рецепцией и дальнейшим развитием идей и самобытным преломлением художественных достижений Гоголя, Достоевского, Салтыкова-Щедрина, Лескова и писателей-народников. В то же время в творчестве Ремизова, Замятина, Сергеева-Ценского, Пришвина, Чапыгина выдвигается на первый план установка на жанрово-

стилевые эксперименты в духе художественных достижений символизма – создание ойнерической формы сна, антирождественского рассказа, повести – перевернутой евангельской притчи. В неореалистических произведениях первого творческого периода сформировалась колоритная орнаментально-сказовая стилевая манера, явившаяся основой для дальнейших художественных исканий как этих писателей, так и неореалистов 1920-х гг.

## Глава вторая

### Расцвет творчества неореалистов в 1917—1920-х гг

#### Писатели-неореалисты «второй волны»

1917–1920-е гг. – период максимальной творческой активности неореалистов «первой волны», создавших в эти годы наибольшее число высокохудожественных произведений. Именно теперь Замятин, Пришвин, А. Толстой и Шмелев становятся значительными писателями-философами. Их по-прежнему интересуют проблемы религиозной веры, национального своеобразия России и путей ее развития. Однако на первый план в данный период в творчестве всех неореалистов выдвигается тема революции. С ней связаны размышления писателей о личности и среде, личности в истории, возможности воспитания нового человека. Разрабатывая три последние проблемы, большинство неореалистов окончательно отказываются от социально-биологического детерминизма и позитивизма, частично сохраняя при этом зависимость человека от истории. Соответственно меняются запечатленные в их творчестве образ мира и концепция человека.

«Картина мира усложняется, судьбы человека и человечества выглядят трагичнее, в чем нельзя не видеть влияния не только жизни, но и литературы модернизма» [221] , – это наблюдение С.И. Кормилова над русской литературой 1920-х гг. по праву можно отнести и к произведениям Замятина, Толстого, Булгакова, Платонова, в которых появляется трагический и романтико-героический пафос.

Картина мира у атеиста Замятина теперь обезбожена, а концепция человека в замятинском творчестве становится более разветвленной. Мечтатели и «еретики» являются в произведениях данного творческого периода революционерами в широком смысле слова; возникает новый тип «аполлонического», или механистического, связанного с цивилизацией героя; «естественный» человек трактуется теперь в основном положительно, превращаясь в тип «дионисийского» человека; возникают образы героев промежуточного, «аполлонически-дионисийского» склада (таковы Кембл и 0-90). Ведущими принципами типизации у Замятина, Пришвина, Булгакова и Платонова становятся теперь формы вторичной условности – сатирический гротеск, фантастика и мифотворчество.

**Сатирический гротеск** в их произведениях близок гротеску как принципу типизации в творчестве В.П. Катаева, В.А. Каверина, И.Г. Эренбурга, Л.Н. Лунца, А. Грина, А. Беляева, М. Козырева. Хотя эти писатели не были объединены организационно на какой-либо общей литературно-эстетической платформе, они проявляли единство подхода в выборе, интерпретации некоторых характеров и ситуаций, в художественных принципах и приемах изображения мира. Как показала Е.Б. Скорospelова, социально-психологической и

идеологической почвой данного течения был «конфликт между ведущими тенденциями в развитии новой действительности и отражением их в сознании части интеллигенции» [222] .

Все сказанное применимо также к неореалистам. Сегодня идейно-стилевое течение, названное Скороспеловой «гофманианой», можно именовать неореалистическим и отнести к нему Толстого, Платонова, Замятина, причем последний связан с Каверинным, Лунцем еще и организационно – участием в группе «Серапионовы братья». Необходимость организационного объединения ощущал и вернувшийся из эмиграции Толстой, который говорил 2 сентября 1923 г. Булгакову и Катаеву о необходимости «основать нео[реальную] школу». Толстой высоко оценил «Дьяволиаду» М. Булгакова и собирался опубликовать ее в журнале «Звезда» со своим предисловием. У Замятина также были теплые, дружеские отношения с Булгаковым: они часто встречались, переписывались и в российский, и в эмигрантский периоды замятинского творчества.

В этот период в литературно-критических статьях В.Б. Шкловского, создателя теории «остраннения», и Замятина возникла эстетическая программа русского неореализма. Важно и то, что существовали контакты и взаимоотношения между писателями разных идейно-стилевых течений: поиски неореалистов были близки исканиям Б. Пильняка и других писателей, связанных с неонародничеством.

Магистральное направление в эволюции неореализма в эти годы можно понять на примере изменений в творчестве его главного представителя, Замятина. По утверждению В.А. Туниманова, «Замятин-модернист осмысливал свой литературный путь как движение от символизма и орнаментально-сказочной прозы к <...> фантастическому, мифотворческому искусству новых неэвклидовых

координат» [223] . Одной из составляющих неореализма как художественного метода, по Замятину, была фантастика. Поэтому он в своих статьях неизменно поддерживал авторов, пробовавших «пересечь в аэроплан фантастики» («Новая русская проза»), В статье «О сегодняшнем и современном» (опубл. в 1924 г.) Замятин высоко оценил «единственное современное ископаемое в „Недрах“» – «Дьяволиаду» Булгакова – и верно выделил «фантастику, врастающую в быт» как отличительную особенность этой повести [224] . Уточним оценку писателя: «Дьяволиада» – еще и неомифологическая повесть.

**Характеристика неомифологизаторства.** Ведущие особенности неомифологизаторства в русской литературе XX в. выявлены Е.М. Мелетинским, З.Г. Минц, Д.Е. Максимовым, Б.М. Гаспаровым, В. Шмидом и другими исследователями.

Основанием для отнесения литературных сюжетов и персонажей к разряду мифологических, как указывает Мелетинский, «может быть использование современными романистами древних мифов и старых литературных произведений в той же функции

По мысли Минц, неомифологизаторство в русском символизме включает в себя, наряду с творческим использованием образов и произведений разных мифологий, и создание «авторских мифов» – разнообразных «мифологических» вариаций. «<...> 1) мифу (и в традиции Ницше – Вагнера, и в духе идущей от русского XIX в. апологетизации «естественного» сознания) приписывалась особая значимость: он был понят как выражение исходных и основных черт человеческой культуры, ее Первоначал и Первоистоков; в этом смысле миф становится универсальным «ключом», «шифром» для разгадки глубинной сущности всего происходящего в истории,

современности и искусстве; <...> миф <...> противопоставляется позднему искусству (прежде всего – «натурализму») **как наиболее глубокий способ миропостижения и преобразования жизни <...>** [225] .

Большую роль миф играет в таких романах неореалистов 1920—1930-х гг., как «Мы» Замятина, «Чевенгур» Платонова, «Мастер и Маргарита» Булгакова. В жанровой поэтике Пришвина в 1930—1950-е гг. определяющими становятся понятия «легенда», «сказка», «мифичность». В «Кашеевой цепи» Пришвина создан универсалистский миф о бесконфликтном единстве человека и обожествленной природы.

**Поэтика неомифологического текста-мифа.** Во-первых, в нем сложные и антиномичные образы всегда тяготеют, с одной стороны, к амбивалентности, снятию оппозиций и «синтезированию» противоположностей в едином лирическом или объективированном персонаже (образ «Христа – Демона» в творчестве А. Блока), а с другой – к расчленению единого образа на множество «двойников», «масок» и «личин». При этом, как показал Б.М. Гаспаров, в отличие от реального исторического повествования, в текстах-мифах полное сходство «не только не требуется, но и **не допускается**. Любая связь оказывается лишь частичной <...>, несет в себе не прямое уподобление и приравнивание, а лишь ассоциацию» [226] . Минц отмечает также существенную связь мифопоэтических концепций Вл. С. Соловьева с гегелевско-шеллинговской диалектикой, соответствующим образом трансформированной. Мир развивается по законам «триады»; высшая точка развития – «синтез» [227] . Организация неомифологического повествования подчиняется соловьевскому представлению о трехэтапности всякого развития.

Подобные амбивалентность, снятие оппозиций и «синтезирование» противоположностей в образе одного героя наряду со стройной системой персонажей-двойников – устойчивая черта и поэтики неореалистической прозы. Неореалисты стремились и к «триадности».

Произведения Замятина 1920-х гг. объединяются в состоящие из «триад» тематически-проблемные циклы. Первые два цикла состоят из «Островитян», «Ловца человек», «Общества почетных звонарей» и «Сказок о Фите», «Мы», «Огней св. Доминика» (в этих произведениях показаны проявления энергии и энтропии). Вторые два цикла образуют рассказы «Дракон», «Мамай», «Пещера» (здесь воссоздано бытие послереволюционной России), а также «Африка», «Север», «Ёла» (изображение особенностей русского менталитета).

Подобные «триады» социально-фантастических и научно-фантастических произведений есть и в творчестве Булгакова и Платонова первой половины 1920-х гг.: повести «Дьяволиада», «Роковые яйца», «Собачье сердце» – у первого и рассказы «Потомки солнца» и «Лунная бомба», повесть «Эфирный тракт» – у второго.

У Пришвина «триаду» образуют произведения 1920– 1950-х гг., объединенные автобиографическим героем Алпатовым, – роман «Кашеева цепь» и повести «Мирская чаша», «Журавлиная родина».

**Во-вторых**, рядом с метафорическим символом в духе Брюсова («грядущие гунны») в структуре образов неомифологических текстов возникает метонимический символ, или мифологема – знак и «свернутая программа» целостного сюжета. Подобные мифологемы грехопадения первых людей и их изгнания из рая, скитаний блудного сына, предательства Иуды, суда над Иисусом Христом, его бичевания и крестных мук, преображения и второго пришествия становятся

важными эпизодами в «Мы», «Собачьем сердце», «Мастере и Маргарите», «Чевенгуре», «Кашеевой цепи».

**В-третьих**, по Минц, неомифологические «тексты-мифы» порой ограничиваются отдельными символами-намёками на миф, план выражения задается картинами современной или исторической жизни либо историей лирического «я», а план содержания образует соотнесение изображаемого с мифом. Миф получает функцию «языка», «шифра-кода», проясняющего тайный смысл происходящего. Однако новаторский план выражения в «Мы» и «Потомках солнца», «Лунной бомбе» принципиально отличается от охарактеризованных Минц текстов, так как он «задан» не современностью или историей, а будущим. В «Собачьем сердце» и «Чевенгуре» планом выражения является современность, в «Кашеевой цепи» – разные этапы близкого прошлого. Наиболее сложен план выражения в «Мастере и Маргарите»: это гротескный временной синтез истории и современности. Причем план содержания всех названных здесь произведений возникает из соотнесения изображаемого с мифом.

**В-четвертых**, существенно, что в роли «шифра» выступают «всегда **несколько мифов** одновременно; очень часто они входят в разные мифологические системы; еще чаще в функции мифов и рядом с ними выступают «вечные» произведения мировой литературы, фольклорные тексты и т. д. <...>» [228] .

Д.Е. Максимов выявил близкие собственно мифам **мифопоэтические** явления искусства, «поскольку присутствующая в них «мифологическая» фантастика не выдается за подлинную эмпирическую реальность» [229] . Наиболее обобщенные образы и сюжеты литературы нового времени были возведены традицией в

ранг мифопоэтических символов. Замятин, Пришвин, Булгаков используют мифопоэтические символы гётевски-гуновских Фауста, Мефистофеля и Гретхен; Платонов – Мефистофеля, Гамлета и Дон Кихота.

«<...> важнейшая особенность символистского неомифологического текста – сложная полигенетичность (термин В.М. Жирмунского), гетерогенность образов и сюжета». С полигенетичностью образов тесно связана и металитературность неомифологических текстов русских символистов. «Символистский «текст-миф» – это, в частности, «литература в литературе», поэтически осознанная игра разнообразными традициями, прихотливое варьирование заданных ими образов и ситуаций, создающих в итоге образ самой этой традиции» [230] .

В-пятых, для изучения неомифологических произведений перспективно выделение Б.М. Гаспаровым системы лейтмотивов как основного приема построения романа-мифа и выявленная Н.А. Кожевниковой орнаментальность в творчестве Замятина, Булгакова, Вс. Иванова, Бабеля, Б. Пильняка и других писателей 1920-х гг. Гаспаров показал, что на основе мотивных связей возникают смысловые ассоциации, которые «в совокупности образуют незамкнутое поле, придающее смыслу романа черты открытости и бесконечности, что составляет неотъемлемую особенность мифологической структуры <...>» [231] . Кожевникова подчеркнула, что лейтмотив как основной принцип организации повествования в орнаментальной прозе обусловлен ее ведущей особенностью – структурной связью с поэзией [232] .

В самом деле, орнаментальность – ведущая стилевая тенденция всех предложенных нами выше неореалистических «триад».

Орнаментальность преодолевается лишь во второй половине 1920-х гг. в «Чевенгуре» и затем частично в «Мастере и Маргарите».

**Мифотворчество неореалистов.** В нем можно выделить два типа. Первый тип близок охарактеризованному выше **собственно литературному неомифологизаторству.** Благодаря оригинальному использованию образов античной (Прометей) и библейской мифологии (Адам, Ева и Змей-дьявол, рай и ад), в замятинских «триаде» об Англии и «триаде» о революции (роман «Мы», мелодрама «Огни св. Доминика», «Рассказ о самом главном») создан универсалистский **«авторский миф»**

О мире, в котором действуют попеременно законы энергии (дионисийства) и энтропии (аполлонического начала) и который необходимо преобразовать посредством деятельности мечтателей и бунтарей-«еретиков», носителей энергийно-дионисийского начала. Похожие мифы созданы также Пришвиным, Булгаковым, Платоновым.

В творчестве неореалистов этих лет есть и национальный миф, созданный у Замятина с помощью традиций лубочных картинок и народного театра («Блоха»), у Пришвина и Платонова с помощью русских сказок и легенд («Мирская чаша», «Кашеева цепь», «Чевенгур»),

Помимо типа мифотворчества, охарактеризованного выше, неореалисты открывают и оригинальное **сциентистское (наукopodobное) мифотворчество.**

Сциентистское мифотворчество, как правило, обусловлено атеизмом, заменившим бывшее религиозное отношение к мифу. В статье «Герберт Уэллс» (1921–1922) Замятин точно определил

философскую основу сциентистского неомифологизаторства: «<...> Миф всегда, явно или неявно, связан с религией, а религия сегодняшнего города – это точная наука, и вот – естественная связь новейшего городского мифа, городской сказки с наукой» [233] . В понимании связи точной науки с мифом Замятин предвосхитил идеи А.Ф. Лосева и других философов и филологов XX в.

А.Ф. Лосев считал, что «наука не существует без мифа, наука всегда мифологична. <...> **Это не значит, что наука и мифология – тождественны.** Но немифологична лишь «совершенно отвлеченная наука как система логических и числовых закономерностей. <...> Как таковая она никогда не существует. <...> Геометрия Евклида сама по себе немифологична. Но убеждение в том, что реально не существует ровно никаких других пространств, кроме пространства евклидовой геометрии, есть уже мифология <...>» [234] . Иначе говоря, немифологично лишь абстрактное, оторванное от жизненной реальности научное представление. Но, применяя его к явлениям бытия, мы имеем дело со сциентистской мифологией. При этом Лосев раскрыл и диалектику соотношения мифа и науки: «<...> миф вненаучен и не базируется ни на каком „научном опыте“» [235] .

В работах философов И.А. Прохорова и Т.А. Чернышевой, литературоведа В.А. Маркова показано, что мифологизация в XX в. относится к сферам науки, политики и искусства.

По мнению И.А. Прохорова, мифология, являясь продуктом духовного производства, предстает как результат теоретического и художественного творчества в виде концепций, идей, теорий, художественных произведений. Близок этому мнению подход Т. А.

Чернышевой, охарактеризовавшей отличия современного мифа от классического и раскрывшей механизм мифообразования в XX в.

По мнению исследовательницы, современный натурфилософский безрелигиозный миф рождается в трех сферах – в науке, в области популяризации знаний и в собственно искусстве, вырастая из науки в той области, где точное знание кончается, в области догадок, сомнений. В этом процессе осуществляется некий синтез науки и искусства. «<...> современный миф в отличие от древнего вторичен по отношению к науке и искусству. Но при этом он обладает относительной самостоятельностью и вступает в сложные взаимодействия и с наукой, и с искусством, ибо, даже возникая на базе научного гипотезирования, он начинает жить по своим законам. И наука начинает бороться с мифом» [236] . Поэтому-то в данной главе **речь идет не о научном, а о сциентистском, т. е. наукообразном мифотворчестве.**

Современная натурфилософская мифология затрагивает проблемы космического бытия человека, внеземных цивилизаций, технического вооружения человечества, в том числе мыслящих машин, а также скрытых сил самого человека (телепатия и проч.). В том или ином виде спектр этих проблем присутствует в фантастике Замятина, Булгакова, Платонова, Толстого, Беляева. Современный миф ориентирован в будущее, но не забывает и прошлое (мифы о Пришельцах и следах их пребывания на Земле). Подобная гетерогенность мифологического художественного времени есть в замятинских «Мы» (пророчество о будущем и миф о золотом веке), в толстовской «Аэлите» и беляевском «Последнем человеке из Атлантиды» (история Атлантиды), булгаковских «Адаме и Еве»

(предвидение относительно военной техники будущего и современная идеология).

Как отмечает В.А. Марков, современное литературное мифотворчество является производством неких мифоидов, реалистичных («магический реализм» в стиле Маркеса) и фантастичных, остро современных и архаичных, в которых «пересекаются контексты искусства и науки, литературы и философии <...>» [237] . Таким образом, «сциентистски-позитивистская перспектива» становится предметом мифотворчества. Наблюдение Маркова применимо и к неореализму 1920-х гг. В произведениях Замятина, Булгакова, Платонова, Толстого, Беляева и отчасти Пришвина представлено как раз сциентистское мифотворчество. В нем словно осуществляется следующее утопическое предсказание Платонова: пролетарское искусство «вероятнее всего, <...> вольется в науку, которая от этого подымется и во многом преобразуется» (статья «**Культура пролетариата**», 1920) [238] .

Мировоззрение Замятина в 1917–1930 гг. основано на синтезе и своеобразном преломлении разных идей – естественно-научных и философско-эстетических, главным образом Р.Ю. Майера, В. Оствальда и Ф. Ницше, О. Шпенглера, Вяч. И. Иванова. Близкими Замятину также оказались идеи В.Я. Брюсова, А.А. Блока, З. Фрейда. М.А. Булгаков тоже творчески переосмыслил ницшевские представления о морали. Замятин и Булгаков, глубоко обдумав ведущие тенденции своей эпохи, предвосхитили некоторые выводы, впоследствии сделанные в работах Н.А. Бердяева. Творчество Платонова пронизано устойчивым интересом к явлениям энтропии и энергии, в нем есть отголоски фрейдистских и федоровских

концепций (см. об этом, в частности, в работах С.Г. Бочарова, Е. Толстой-Сегал и Л.А. Шубина, Л.М. Геллера).

В произведениях Толстого, Булгакова, Платонова и Беляева часто описываются научные эксперименты в технике, биологии, а также в медицине. Так, в повести «Собачье сердце» нашло художественное отражение омоложение по методу австралийского физиолога Э. Штейнаха, занимавшегося пересадкой половых желез у млекопитающих, и некоторые положения из сборника статей «Омоложение» (вышел под редакцией профессора Н.К. Кольцова в 1924 г.). Об интересе к проблеме омоложения свидетельствуют и появившиеся в 1920-е гг. научно-популярные фильмы. «Это было в духе времени, когда победа <...> над старостью <...> казалась достижимой, поставлена была еще в начале 1920-х гг. в ряд актуальных научных <...> задач» [239], – пишет М.О. Чудакова.

**Мировоззрение неореалистов, хотя и опирается на научные концепции и гипотезы, в сущности не позитивистское, так как научные идеи служат задаче субъективистского сциентистского мифологизаторства.** Поэтому философско-фантастические замятинские «Рассказ о самом главном» и роман «Мы», повесть Пришвина «Мирская чаша» и роман «Кашеева цепь», социально-фантастические булгаковские повести «Роковые яйца», «Собачье сердце» и «Чевенгур» Платонова, его же научно-фантастические рассказы «Потомки солнца», «Лунная бомба» и повесть «Эфирный тракт», научная фантастика Беляева, романы Толстого «Аэлита» и «Гиперболоид инженера Гарина» (хотя Толстой в основном – реалист) относятся к неореалистическому стилевому течению 1920-х гг. При этом сциентизм у Булгакова, в отличие от замятинского,

пришвинского, платоновского и беляевского вариантов сциентизма, дан во многом пародийно.

В характеризуемых произведениях большое место занимают описания научных идей и гипотез, технических изобретений и патентов, проектов и историй их осуществления на практике. Чтобы рассказать обо всем этом читателям, писатели прибегают к особому языку, насыщенному терминологической лексикой, становящейся при этом основой «сложной и разветвленной системы тропов», характеризующей орнаментальную прозу (Н.А. Кожевникова). **Подобное сциентистское мифотворчество** «синтезируется» со сказочной фантастикой и национальным мифом («Блоха» Замятина, «Мирская чаша» и «Кашеева цепь» Пришвина).

В картине мира у Замятина, А.Н. Толстого, Платонова и Беляева **место Бога занимает человек**, наделенный творческим даром, овладевший новейшими достижениями науки и техники и ставший поэтому почти всемогущим, **или дьявол, осуществляющий частично миссию Бога** (Мефи, Воланд со свитой). А булгаковская вера релятивистски-еретическая, и этим она сродни атеизму вышеперечисленных писателей. Герои произведений неореалистов мечтают о коренном переустройстве жизни – переделке природы, построении счастливого общества или создании нового человека. Все они – правитель Благодетель, инженеры Д-503, Алпатов, Гарин, Вогулов, Крейцкопф, отец и сын Кирпичниковы, Матиссен, доктор наук Попов, гениальные экспериментаторы Персиков и Преображенский, заведующий совхозом Рокк – являются носителями неких утопических проектов, проверяемых в произведениях. Эта сторона содержания неореалистической прозы близка творчеству Пролеткульта и авангарда.

Но неореалисты отличаются от пролеткультовцев и авангардистов тем, что показывают и обратную сторону сциентистской утопии. Подобно Замятину, Платонов раскрыл и угрозу технократизма («Антисексус»), Как справедливо отметила А. Тмарченко, научно-фантастическая проза Булгакова первой половины 1920-х гг., направленная против стремления к «переделке природы», становится русским вариантом антиутопии [240]. Еще раньше данная тенденция проявилась в романе «Мы», важнейшие идейные мотивы которого зародились уже в «триаде» произведений Замятина на английскую тему.

Оригинальная философско-художественная концепция бытия в прозе Е.И. Замятина и А.П. Платонова

В конце 1910-х—1920-е гг. творчество Замятина обогащается новыми темами. Среди них жизнь других стран, революция и гражданская война, возможность построения нового, счастливого общества, историческое прошлое. Именно сейчас писатель находит основу своей художественной философии в синтезе двух концепций — естественно-научной (первое и второе начала термодинамики — закон сохранения энергии и ее «вырождение», энтропия) и эстетической (получившая широкое преломление в русской литературе Серебряного века ницшевская теория двух общебытийных начал — аполлонического и дионисийского).

Автор написанной в 1921 г. биографии основателя термодинамики немецкого ученого XIX в. Р.Ю. Майера, сформулировавшего закон сохранения и превращения энергии и явление энтропии, Замятин считал учение об энтропии Майера одним из глубочайших философских результатов современного учения об энергии. «Под энтропией разумеется стремление мировой энергии к покою — к

смерти. И на земле, этой пылинке вселенной, постоянно происходит переход теплоты от тел более нагретых к телам менее нагретым. Энергия теплоты, согласно закону сохранения энергии, формулированному Майером, – при этом не теряется, но как бы понижается в качестве, стареет. Получается все более и более равномерное распределение теплоты, и это равномерное распределение является медленным умиранием вселенной, потому что при низких температурах, при отсутствии тепловых контрастов – даже большие количества теплоты неработоспособны» [241] , – писал Замятин. Он, вероятно, был знаком и с идеями представителя энергетизма В. Оствальда. Оствальд, последователь Майера, обосновал в 1909–1911 гг. **философское значение второго начала термодинамики**. Немецкий химик и физик считал этот малоизученный в начале XX в. закон рассеяния энергии «самым общим источником всех ценностей <...>», простирающимся на неорганическую и органическую области лишенного сверхъестественных явлений, монистического мира [242] . Оствальд утверждал возможность применения второго начала к другим наукам, культуре и «душевному явлениям». Оценку значения его «для всех событий и явлений мира мы вправе в настоящее время назвать важнейшей и глубочайшей задачей философии», – утверждал немецкий ученый [243] .

Труды Оствальда были важны и для русских символистов, повлиявших на Замятина, в частности для А. Белого, с которым Замятин был лично знаком. В статье о Ницше Белый назвал дионисийское и аполлоническое начала силами динамики и статики. Вяч. И. Иванов, работы которого Замятин, скорее всего, знал, часто

использует в своих статьях 1900—1910-х гг. «энергетический» словарь – термины «энергия» и «застой» (в значении энтропия).

А.П. Платонов, подобно Замятину, использует в своем творчестве понятия энергии и энтропии, наделяя их, кроме естественно-научного, определенным философским смыслом. У Платонова эти понятия всегда связаны с человеком – его духовной и творческой силой или физической слабостью.

Замятин творчески преломляет в своих произведениях ницшеанскую концепцию аполлонизма-дионисизма. Она, вероятно, была известна ему по работе Ф. Ницше **«Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм»** (1871), переведенной на русский язык в 1900-е гг., хотя Замятин и не употребляет термины «аполлоническое» и «дионисийское».

У Ницше Аполлон олицетворяет ясность, гармоничность, чувство меры, покой, радость и мудрость «иллюзии» (скрывающее сущность вещей покрывало Майи), принцип индивидуации. Дионис же – трагический и темный, страдая, переживает оргиастический экстаз на лоне природы и познает скрытую под покрывалом Майи сущность бытия. Дионис символизирует коллективно-всеобщее начало. Дионис, как и Аполлон, жаждет радости, но ищет ее не в явлениях, а за их гранью, он стремится также к метафизическому утешению. Кроме того, в интерпретации Ницше Дионис близок к Антихристу.

Ницшевская концепция укоренилась на русской почве в интерпретации Вяч. И. Иванова, чьи статьи **«Эллинская религия страдающего бога»**, **«Религия Диониса»** и др., публиковавшиеся в 1904–1905 гг. в периодике, имели большой общественный и научный резонанс и, вероятно, были известны Замятину. Теоретик русского символизма видел вину Ницше в том, что «<...> в героическом боге

Трагедии Ницше почти не разглядел бога, претерпевающего страдание <...>» и «не уверовал в бога, которого сам открыл миру» [244] . Собственная интерпретация Иванова исходила из концепции страждущего, гибнущего, воскресающего и «возродившегося для нового богоявления» Диониса как мифологического предшественника Христа. Иванов обнаружил амбивалентность, двойственность Диониса, который «одновременно мыслится как принцип жизни и смерти <...>, божество вместе и умерщвляющее, и умирающее» [245] , бог неудержной скорби и веселья, темных переживаний и неустроенных движений души. Существенная особенность дионисовой стихии состояла и в том, что ей «более родственно уничтожение и истребление из чрезмерного изобилия, нежели размножение. Эта психологическая особенность культа посредствует между аспектами жизни и смерти в божестве Диониса» [246] . Дионисическая религия «открывала вечную смену двух существований – земного и подземного, учила двум путям – «пути вниз» и «пути вверх», разоблачала в смерти жизнь и в жизни возрождение: Солнце наверху, Солнце внизу; Гелиос – Дионис, Аид – Дионис» [247] . «Единение, мера, строй, порядок, равновесие, покой, форма <...>» [248] – вот «идея», по Иванову, аполлонического начала. Хотя эта трактовка аполлонизма близка к ницшевской и Иванов применяет, подобно базельскому мыслителю, шопенгауэровский принцип индивидуации при характеристике аполлонизма и дионисизма, понимание Диониса у Иванова в корне отличается от трактовки Ницше. Весьма существенно, что Замятин творчески переосмысливает **обе эти** интерпретации.

Романы Ф. Сологуба «Мелкий бес» и А. Белого «Петербург» (1913–1914), по-своему воссоздавшие ницшевскую мифологию «Аполлон –

Дионис», также повлияли на замятинское творчество. (Не случайно в статьях об этих двух писателях Замятин видел в них предшественников неореализма.) Кроме того, новаторский стиль «Петербурга», основанный на словесном орнаменте и лейтмотивах, оказал явное воздействие на поэтику замятинской повести «Островитяне» и романа «Мы».

Замятин знал и работы Ницше «По ту сторону добра и зла», «Веселая наука», «К генеалогии морали», «Человеческое, слишком человеческое». Самобытная художественная философия Замятина, основанная на рецепции первого и второго начал термодинамики, соединенной с некоторыми идеями Ницше, впервые в творчестве писателя воплотилась в его произведениях об английской провинции.

С одной стороны, в английском «уездном» Замятин, с его критико-активистским типом мировоззрения, увидел то же, что не устраивало его в русской провинции: власть традиций, лицемерие и ханжество и, кроме того, однообразие и регламентированность существования. Мотив ханжества появляется уже в замысле «**Островитян**», возникшем из рассказа одного англичанина о том, «что в Лондоне есть люди, живущие очень странной профессией: ловлей любовников в парках». Этот мотив, реализованный в первом варианте развязки «Островитян», «позже стал жить самостоятельно – в виде рассказа **“Ловец человеков”**» [249], – признавался писатель.

В «Островитянах» уже возникают отдельные черты гротескно-обобщенного образа кошмарного мира. В сатирической форме здесь поставлена философская проблема: при каких условиях возможно создание рая на земле? Над ней размышляли в своих утопиях Платон, Т. Мор, Т. Кампанелла, Н.Г. Чернышевский, верившие в то, что человечеству по силам построить счастливое общество. Но утописты,

мечтая о счастье для всех, хотели создать его за счет свободы человеческой личности. На это обратил внимание в своей полемичной по отношению к идеям утопического социализма повести «Записки из подполья» Достоевский, позиция которого Замятину была ближе, чем подход утопистов. Поэтому в повести «Островитяне» и романе «Мы» он развивает идеи, выраженные в «Записках из подполья» и «Братьях Карамазовых» («Легенда о Великом инквизиторе»),

В «Островитянах» прослежена предыстория возникновения будущего «счастливого» общества: вызревание определенных философско-религиозных идей, создание книги-манифеста «Завет Принудительного Спасения», завоевание героем-идеологом викарием Дьюли сторонников и формирование нужного ему общественного мнения. Для буржуазно-дворянской среды Джесмонда, где происходит действие повести, характерны аполлоническое (в понимании Ницше) чувство меры, самоограничение, покой, тенденция к застыванию внешних форм существования, или «вырождение» энергийного начала, энтропия. Это видно, в частности, в пронизанном иронией коллективном портрете представителей джесмондской среды: «Воскресные джентльмены, как известно, изготавливались на одной из джесмондских фабрик и в воскресенье утром появлялись на улицах в тысячах экземпляров – вместе с воскресным номером «Журнала Прихода Сент-Инох». Все с **одинаковыми тростями и в одинаковых цилиндрах**, воскресные джентльмены со вставными зубами почтенно гуляли по улицам и приветствовали двойников»<sup>1</sup> (выделено мною. – Т.Д.). Предметом сатирического описания здесь является стереотипность внешнего облика, поведения и образа жизни джесмондских джентльменов.

Чтобы заострить эту черту, Замятин прибегает к овеществляющей метафоре, основанной на сопоставлении персонажей повести с одинаковыми фабричными изделиями, чем достигает комического эффекта. Не удивительно, что и дома «островитян» выглядят как «отпечатанные на фабрике». Такое же единообразие, усиленное с помощью сатирической гиперболы, отличает убранство жилищ «островитян»: «Во всех домах на левой стороне улицы видны были зеленые вазы, на правой – голубые» [250] . Так возникает обобщенная сатирическая картина страшного мира.

В главе «Лицо культурного человека» безликость лишенных индивидуальных отличий «культурных людей» доведена до абсурда в пронизанной авторской иронией несобственнопрямой речи представительницы джесмондского света леди Кембл: «<...> человек культурный должен, по возможности, не иметь лица. <...> Чтобы не бросалось в глаза, как не бросается в глаза платье, сшитое у хорошего портного. <...> Лицо культурного человека должно быть совершенно такое же, как и у других (культурных), и уж, конечно, не должно меняться ни в каких случаях жизни» [251] . Сравнение человека с вещью имеет здесь сатирически-критическую функцию, так как человеческое лицо, изображаемое через предмет, обесмысливается.

На одном идейном полюсе «Островитян» – Дьюли и находящиеся во власти его идей персонажи. Они ведут аскетический образ жизни, ратуют за строго моральное поведение, часто посещают церковь и пытаются приобщить к ней окружающих. Но именно их образы написаны сатирически, так как их добродетель показная. Среди персонажей данной группы выделяется Дьюли, как бы претендующий на роль Бога, приписывающий себе право спасать и наказывать своих ближних, всячески ограничивать их жизнь.

Уже в заглавии «Завета Принудительного Спасения», книгаманифеста, написанной героем-идеологом Дьюли, сочетаются несочетаемые понятия – «спасение» и «принудительность», и тем самым писатель намекает на противоречивую сущность этой книги, в которой выражены утопическая идея создания земного рая и в то же время отражен драматизм человеческого существования в технически-машинную эпоху. Согласно «Завету...» Дьюли, вся человеческая жизнь строго регламентирована: указаны дни покаяния, часы приема пищи, пользования свежим воздухом, занятий благотворительностью, и даже было «в числе прочих – одно расписание, из скромности не озаглавленное и специально касавшееся миссис Дьюли, где были выписаны субботы каждой третьей недели» [252] . Эта регламентация, цель которой – сделать из людей послушных, лишенных индивидуальностей человекообразных роботов, отражает неприемлемое для Замятина, но характерное для технически-машинной эпохи активное овладение духом природы, господство над ней. В то же время «Завет...» является прообразом яркой находки в романе-антиутопии «Мы» – часовой Скрижали, строжайшим образом регламентирующей жизнедеятельность граждан Единого Государства. С помощью этих двух образных деталей отражена та особенность технически-машинной эпохи, которую позже, в 1933 г., в работе «**Человек и машина**» точно охарактеризовал философ Н.А. Бердяев: «Система Тейлора есть крайняя форма рационализации труда, но она превращает человека в усовершенствованную машину. Машина хочет, чтобы человек принял ее образ и подобие. Но человек есть образ и подобие Бога и не может стать образом и подобием машины, не перестав существовать» [253] . За исключением слов о Боге совпадение идеи философа с мыслью

писателя удивительное. Как видно, Замятин, размышляя над обратной стороной бурного развития техники – нивелировании человеческой индивидуальности, предвосхитил выводы, сделанные Бердяевым.

Эти наблюдения нашли художественное воплощение в новой замятинской концепции человека-машины, появляющейся в трилогии об Англии и генетически связанной с типом человека-машины в ряде произведений Н.В. Гоголя, а также в «Истории одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина.

Эта концепция выражает внутреннюю сущность супругов Дьюли и идейных сторонников викария с помощью гротескного сопоставления с механизмами, хорошо отлаженными, когда их существование является рутинным, или сломанными, если в него врывается нечто новое и угрожающее традиционным представлениям о нравственности (так, леди Кембл, разгневанная обществом невоспитанного О'Келли, метафорически отождествляется с разломанным зонтиком). Метафора «человек-машина» постоянно используется для создания образов Дьюли и сэра Кембла. Она передает механистичность, запрограммированность существования викария, у которого даже лицо выражает лишь чувства, зафиксированные в рубриках его «Завета...»: искреннее волнение, холодное негодование, изысканную вежливость. Кроме того, метафора «человек-машина» раскрывает бесчеловечность этого героя-идеолога, намеревающегося создать земной рай с помощью огня и меча: «<...> мы, мы – каждый из нас – должны гнать ближних по стезе спасения, гнать – скорпионами, гнать – как рабов. Пусть будут лучше рабами Господа, чем свободными сынами сатаны...» [254] .

Намерение Дьюли лишить человечество права на свободный выбор между добром и злом, божественным и дьявольским напоминает позицию Великого Инквизитора и предвосхищает одну из сторон образа Благодетеля из романа «Мы». Не случайно в монологе Дьюли впервые в творчестве Замятина прозвучало грозное «мы», обозначающее коллективный могущественный субъект, враждебный человеческой индивидуальности. Эта враждебность видна в планах Дьюли, мечтающего о создании тоталитарного общества: «<...> если единичная – всегда преступная и беспорядочная – воля будет заменена волей Великой Машины Государства, то с неизбежностью механической – понимаете? – механической...» [255] . Писатель предоставляет здесь читателям возможность самим додумать мысль викария, вообразив, к каким последствиям в жизни человечества приведет создание Великой Машины Государства. Именно в «Островитянах» появляется восходящая к стилю романа «Петербург» новая художественная манера Замятина – речевой пунктир, основанный на недоговаривании повествователем и героями их мыслей.

Правда, в «Островитянах» устремления идеолога тоталитарного типа реализуются пока в семейно-нравственной сфере, что обусловлено жанром этой нравоописательной и романической повести, однако уже и здесь показано несоответствие между благородной целью и средствами ее достижения. Желая спасти пытающегося «выломаться» из джесмондского общества сэра Кембла, «праведник» вместе со своими сторонниками следит за невестой и другом молодого джентльмена, что приводит в конце концов не к спасению, а к гибели героя. На Дьюли похож мистер Краггс из рассказа «Ловец человек».

Персонажам анализируемого типа присущи «аполлоническая» определенность и застылость форм. Предельное выражение эта аполлоническая и энтропийная тенденция получает в передающем авторскую идейную позицию высказывании адвоката О'Келли из «Островитян»: «Через несколько лет любопытный путешественник найдет в Англии обывательных неподвижных людей, известняк в форме деревьев, собак, облаков...» [256] . Слова О'Келли – философски-символическое обобщение всего негативного, увиденного писателем в «островитянах».

Если в образах своих английских и шотландских героев писатель больше акцентирует рациональное, сознательное, то поведением его ирландцев – циничного, умного скептика О'Келли, артистки Нанси, а также людей искусства, очаровательной «девочко-мальчика» танцовщицы Диди, одаренного органиста Бэйли («**Ловец человек**») управляет иррациональное, бессознательное. Героям этого типа присуще наслаждение нетривиальными размышлениями, свободное проявление чувств, пренебрежение общественными условностями, непредсказуемость поведения.

Особенно близок Замятину О'Келли. В его образе синтезированы лучшие, с точки зрения писателя, качества – свободолюбие, отвага, бунтарство. Еретики и бунтари всегда импонировали Замятину, даже если они взрывали устои лишь личной жизни. О'Келли еще потому дорог писателю, что он – интеллектуальный герой, способный критически воспринимать аполлонические, т. е. энтропийные явления в жизни общества. О'Келли словно Мефистофель, девиз которого – вечный бунт, разрушение, возмущение покоя. О'Келли – первый подступ к образу 1-330 из романа «Мы». Как и она, он

предлагает людям свободу, даже если эта свобода связана с лишениями и несчастьем.

**Выводы.** В произведениях Замятина, написанных по впечатлениям от пребывания в Англии, возникла его «синтетическая» художественная философия, определившая особенности философической прозы писателя 1920-х и 1930-х гг., и более ощутима стала симпатия к дионисийству. «Английские» произведения писателя отличаются установкой на жанровый эксперимент: в «Островитянах» вызревают жанрообразующие особенности антиутопии. В трилогии об Англии возникли новые особенности замятинского стиля, основанные на повествовании книжного типа и «речевом пунктире».

Повесть и рассказ были высоко оценены критикой. «Его книга «Островитяне» и ряд других рассказов обнаруживают в нем большого, иногда исключительного мастера», – писал о Замятине в вышедшей в Берлине «Новой русской книге» А. Яценко. Хвалили «Ловца человеков» также В.Б. Шкловский и Ю.И. Айхенвальд, Воронский утверждал, что «художественные достоинства «Островитян» и «Ловца человеков» несомненны» [257].

У Платонова также присутствует тема машины и наукоподобные художественные символы энергии и энтропии.

В платоновских ранних рассказах «Маркун» (1921), «Потомки солнца (Фантазия)» (1922), «Лунная бомба» (1926) с помощью машин должны осуществиться утопические проекты переделки земного шара и вселенной. Уже здесь возникает сциентистский миф о машине, получивший дальнейшее развитие и развенчание в романе «Чевенгур». Утопический мотив создания нового совершенного человека – «свирепой энергии и озаренной гениальности»

своеобразно раскрыт в платоновском рассказе «Потомки солнца...»: такой человек появляется в результате сделанной рабочим прививки «микробов энергии». Энергия здесь связана со светом, символизирующим совершенство. При этом герой рассказа инженер Вогулов, «сатана сознания» – титан, враждебный Богу, «дикому творцу». Платоновский герой после смерти любимой убил в себе «божественное сердце», и «сила любви, энергия сердца хлынула в мозг <...> и образовала мозг невиданной <...> мощи» [258]. Мысль героя «в ненависти и отчаянии» истребляла мир. Платонов, считавший в 1920-е гг. человеческое сознание высшей формой органической энергии, не приемлет все же, в отличие от Замятина, подобный сатанизм, причиняющий зло.

Понимание революции у Е.И. Замятина, М.М. Пришвина, А.П. Платонова: от энергии к энтропии

Вернувшись из Англии на Родину в 1917 г., Замятин, страстный противник энтропии, связывал с Октябрем немалые надежды. Писатель видел в нем проявление энергийного начала: «Багров, огнен, смертелен закон революции, но эта смерть – для зачатия новой жизни, звезды». В статье «О литературе, революции, энтропии и о прочем» (1923) Замятин, называя первое и второе начала термодинамики, ведет речь не только о политической революции: «<...> закон революции не социальный, а неизмеримо больше – космический, универсальный закон – такой же, как закон сохранения энергии, вырождения энергии (энтропии)» [259]. В жизни Вселенной и человеческого общества, по мысли Замятина, периоды энергии, или революции, сменяются энтропийными, и, если последние тянутся слишком долго, долг писателя-еретика указать на необходимость столкнуть общество «с плавного шоссе эволюции».

Признавая теоретически революционный закон, в конкретике Октября Замятин, Пришвин и Платонов увидели много негативного. Гибель людей во время Гражданской войны, уничтожение и переоценка культурных ценностей прошлого, классовый характер моральных представлений, укоренившихся на долгие годы в Советской России, разрушение храмов, уничтожение свободы печати были неприемлемыми для гуманных Замятина, Пришвина, Платонова и других неореалистов – Ремизова, Шмелева, А. Толстого, Чапыгина, Булгакова. При этом Замятин в произведениях конца 1910—1920-х гг. критиковал религию и деятелей Церкви. Подобная неоднозначность частично объясняется противоречиями политической позиции писателя, частично – тем, что религия ассоциируется у него с энтропией, т. е. феноменом «нового католицизма» как составной части советской идеологии.

В понимании русской революции у Замятина есть общее с Блоком: оба показали стихийность революционности русского народа. Оценили же эту стихийность писатели по-разному.

Замятин в одной из своих программных статей «Скифы ли?» (1918) резко выступил против членов той же послереволюционной группы «Скифы», куда входил и он с Пришвиным, Иванова-Разумника и Блока, по мнению Замятина, «лжескифов», приспособившихся к новой власти. Писатель незаслуженно обвинил в непорядочности своего вчерашнего единомышленника Иванова-Разумника, критиковавшего ремизовское «Слово о погибели Русской земли». На первом плане у Замятина-«скифа» были отдельная личность и ее свобода. Он утверждал такие формы постоянного самосовершенствования личности, как вечное недовольство собою и окружающим бытием, «вечное достижение», «вечное движение

вперед». Для Замятина все это было проявлением энергии. Поэтому он принял лишь часть идей, воплощенных в послереволюционных блоковских произведениях.

В статье **«Домашние и дикие»** (1918) Замятин обвинил автора поэмы **«Двенадцать»** и стихотворения **«Скифы»** в поэтическом фагоцитозе, при котором «верой и фантазией, как тельцами фагоцитов, облекается инородное, сомнительной чистоты тело – и поэт прекрасно с ним уживается. Блок сумел фагоцитировать своих «двенадцать» с бубновым тузом на спине; сумел принять и воспеть рабовладельческие способности правителей наших <...>» [260]. При этом уже после смерти Блока, которая стала для Замятина большим ударом, Замятин в статье **«О синтетизме»** (1922) причислил поэму **«Двенадцать»** «к синтетизму и неореализму» [261].

В восприятии Пришвина, автора статьи **«Большевик из «Балаганчика» (Ответ Александру Блоку)»**, Блок не большевик, а «кающийся барин», оторванный от народной почвы [262].

В сказках Замятина 1917–1920 гг. в притчеобразной форме дана оценка социалистической революции в России. В сказке **«Глаза»** (1917) писатель показал, что одна несвобода – жизнь в буржуазном обществе, сменилась другой – существованием в социалистическом государстве. Наиболее резко прозвучали сказки **«Арапы»** и **«Церковь Божия»** (обе – 1920). В них писатель осуждал гражданскую войну и пропагандировавшуюся в то время классовую мораль, противопоставив ей мораль христианскую.

Замятина арестовали в 1922 г. за его статьи и сказки первых послереволюционных лет. Кроме того, он услышал суровую отповедь литературных критиков. Она естественно прозвучала в устах раповского критика И.М. Машбиц-Ворова в его статье **«Евгений**

**Замятин**: «Высокие клятвы космической революции нужны для того, чтобы унижить и оплевать революцию конкретную, сегодняшнюю», Замятин «играет явно-вредную, реакционную, предательскую роль» [263] . К сожалению, против Замятина выступил также критик с тонким эстетическим вкусом – поддерживавший «попутчиков»

А.К. Воронский, с которым Замятин расходился, в частности, в вопросе о смертной казни.

«Вот Вы назвали мои сказки – «белыми». А давайте поглядим: так ли это? <... > Что хотите – не могу принять убийство священного человека [убийства – для меня безнравственного]. А главное – я убежден, что это не нужно и вредно для самой власти. <...> Зачем это делает революция? <...> Именно поэтому в «Церкви Божией» я говорю о казни резче, чем писал о ней раньше – в «Уездном», в «Островитянах» (этот вопрос мучил меня всегда). И это вы тоже считаете «белым»?» – с горечью писал Замятин Воронскому на следующий же день после выхода из тюрьмы.

«Вот вы пишете – нельзя связанного человека убивать, а я этого не понимаю. <...> Все зависит от форм, степени ожесточенности борьбы, от цели, от того, кто и каков противник и что он, какими средствами борется сам. Вы – стоите, должно быть, в стороне от реальной борьбы теперешней, а так нельзя судить, что можно и чего нельзя» [264] , – возражал Воронский. Последний, явно ошибочный вывод он перенес и в свою статью 1922 г. о Замятине: «Замятин подошел к Октябрьской революции со стороны, холодно и враждебно: чужда она ему не в деталях, хотя бы и существенно важных, а в основном» [265] . Такой приговор повлек бы за собой серьезные осложнения в судьбе писателя, если бы статья появилась в

1930-е гг. Члены литературной группы «Перевал» Воронский, А. Лежнев, Д. Горбов не заметили в Замятине своего единомышленника. Опровержение слов Воронского – в черновом наброске одной замятинской статьи 1921 г., хранящейся в Колумбийском университете: «Хотя литературы правоверно-социалистической и боятся литературы неправоверной только те, кто не верит <...> в социализм. Я – верю. Я знаю: он неминуем. Он уже перестал быть утопией, и именно потому дело настоящей литературы – создать новые утопии» [266] . Вот почему Замятин после освобождения из тюрьмы, подав прошение о выезде и получив разрешение уехать из СССР, отказался уезжать.

В политической позиции Замятина соединялись отрицание революционного насилия и критическое отношение к принципам классовой морали с утопической верой в возможность построения в России совершенного общества. Благодаря этой вере он все свои силы и весь свой талант отдал делу созидания новой культуры. В 1918–1922 гг. Замятин – один из признанных лидеров в литературных кругах Петрограда– Ленинграда и, подобно Чуковскому, ближайший помощник Горького во всех его начинаниях, прежде всего в деле просвещения народа. Его, образованнейшего интеллигента, не могли оставить равнодушным «всяческие всемирные затеи»: «издать классиков всех времен и всех народов, объединить всех деятелей всех искусств, дать на театре всю историю всего мира» [267] .

Литературно-организационная, критическая и редакторская деятельность В.Б. Шкловского и Е.И. Замятина

В июне 1919 г. при издательстве «Всемирная литература» была создана студия по изучению мастерства перевода. В лоне этой студии 1 февраля 1921 г. родилась группа «Серрапионовы братья», одним из

наиболее авторитетных наставников которой стал Замятин. Он учил писать людей, сделавшихся впоследствии классиками русской литературы XX в. Общительный и компанейский, Замятин стремился к контактам с литературной молодежью прежде всего оттого, что хотел создать свою школу писателей, обогащавших реализм достижениями модернизма, прежде всего символизма.

В восприятии В. Милашевского Замятин-наставник «серапионов» «суховатый, четкий, с трезвым пронизательным взглядом. Насквозь все видит!.. Руки цепкие, сухие, с выступившими костяшками, обросли желтоватыми волосами. <...>. Кораблестроитель! Читает лекции студентам, из которых никто не знает, что «Уездное» <...> написал их профессор, перед трезвым умом которого каждый из них чувствует себя «несмышленишем». Точно так же, как никто из учеников его литературной студии в Доме Искусств не знает, какую техническую или математическую дисциплину преподает Евгений Иванович <...>. Учеников у него много <...>» [268] .

По словам К.И. Чуковского, студия с первых же дней походила на Вавилонскую башню, так как каждый из наставников молодежи пытался навязать ей собственные представления о том, как нужно писать. Студийцы разделились на враждовавшие группировки: шкловитян, гумилевцев, замятинцев [269] . К последней явно принадлежали Л.Н. Лунц, В. Познер, М.М. Зощенко, В.А. Каверин. В письме Каверину от 13 декабря 1923 г. из Чехословакии М. Горький желал «серапионам»: «Я хотел бы, чтоб всех вас уязвила зависть к «прежним» – Сергееву-Ценскому, М. Пришвину, Замятину, людям, которые становятся все богаче – словом» [270] . Замятин привил студийцам романтическое представление о Художнике, независимом от политических тенденций. Такую позицию критиковал В.В.

Маяковский в выступлении 9 февраля 1925 г. на диспуте «Первые камни новой культуры»: «<...> затем появляется полусменовеховец Замятин и другие, которые <...> заявляют, что нам наплевать на <идеологию>, мы чистые мастера» и которые следуют «рассказням о чисто формальном мастерстве» [271] .

В Доме искусств Замятин выступил с лекцией о Г. Уэллсе (с ним он познакомился у Горького на Кронверкском), читал студийцам курс лекций по технике прозы, в котором щедро делился собственным писательским опытом, вводил молодых собратьев по перу в свою творческую лабораторию; затрагивал целый ряд важных теоретико-литературных проблем – сюжета, сказового повествования, литературного языка, ритма и инструментовки прозы; особенно подчеркивал значение творчества писателей, которых он считал неореалистами, – А. Белого, Ф.К. Сологуба, А.М. Ремизова, И.А. Новикова, С.Н. Сергеева-Ценского, М.М. Пришвина, А.Н. Толстого, И.С. Шмелева, К.А. Тренева.

В рецензии на первое печатное выступление группы, альманах «Серрапионовы братья», Замятин высоко оценил творческий потенциал «серрапионов» и выделил как наиболее многообещающего из всей группы К.А. Федина. В этом Замятин не ошибся. Но и другие «серрапионы» – М.Л. Слонимский, Вс. В. Иванов, В.А. Каверин, М.М. Зощенко в будущем стали выдающимися писателями.

В первой половине 1920-х гг. особенно примечательным являлось сотрудничество Замятина в руководимом Горьким издательстве З.И. Гржебина и независимом литературно-художественном журнале «Русский современник».

Главным редактором журнала стал А.Н. Тихонов, членом редакции являлся А.М. Эфрос, душой издания были Чуковский и Замятин.

Чуковский вспоминал: «Перед тем как журнал начался, Тихонов при Магараме (финансировавшем издание. – Т.Д.) спросил всех нас: «Я прошу вас без обиняков, намерены ли вы <...> хоть отчасти <...> нападать на советскую власть. Тогда невозможно и журнал затевать». Все мы ответили: **нет**, Замятин тоже ответил **нет**, хотя и не так энергично, как, напр. Эфрос» [272] .

В четырех номерах «Русского современника» за 1924 г., ориентировавшегося в основном на художественный эксперимент и поиск новых форм в искусстве, удалось опубликовать лучшие произведения русской литературы тех лет, и советской, и эмигрантской. Напечатанные в этом журнале замятинские «Рассказ о самом главном» (№ 1) и «О том, как исцелен был инок Еразм» (№ 4), доклад, сделанный в виде предисловия к чтению отрывков из романа «Мы», и статья «О сегодняшнем и современном» (№ 2) выражали программу журнала, а также определяли направление творческого развития писателя в 1920-е гг. Официозная критика оценила «Русский современник» следующим образом: «<...> он представляет собой попытку организовать правый фланг литературы от внутренних эмигрантов до наиболее чуждых попутчиков. Не случайное (надеемся) сотрудничество Асеева и Бабея, а Ахматова, Сологуб и Замятин определяют лицо журнала. «Современник» определяется тем, что он смотрит в прошлое, что только в ушедшем он и живет...» (статья, подписанная инициалами А.С., опубликована в № 2 за 1924 г. журнала «Октябрь», с. 215–216 [273] ).

Во время работы во «Всемирной литературе» получает дальнейшее развитие дарование Замятина – литературного критика. Он пишет яркие и глубокие статьи о Г. Уэллсе, Дж. Лондоне, О. Генри, «выросшие» из предисловий к изданиям их сочинений. Замятин не

случайно обращается именно к этим именам. Его привлекает родственный собственному психологическому складу тип индивидуальности бунтаря и «еретика», ломающего литературные каноны. «Еретики – единственное (горькое) лекарство от энтропии человеческой мысли» [274] , – писал Замятин в программной статье двадцатых годов **«О литературе, революции, энтропии и о прочем»**.

В литературно-критических статьях Замятина есть и собственно теоретические, не потерявшие своего научного значения и по сей день тонкие наблюдения над закономерностями развития искусства XX в., спецификой фантастики и ее жанровых разновидностей, поэтикой комического.

Особенно яркой была критическая деятельность Замятина в «Русском современнике». Замятин вместе с Чуковским придумал интересную критическую рубрику «Паноптикум», своего рода учебное пособие для «серапионов», и вел ее от лица вымышленного персонажа – простачка Онуфрия Зуева. По словам К.И. Чуковского, материал для этой рубрики давал он сам, Н.О. Лернер и Ю.Н. Тынянов, а словесное оформление материала принадлежало одному Замятину. Во внешне бесхитростных лаконичных заметках из «Тетради примечаний и мыслей Онуфрия Зуева» звучали живые интонации сказа самого Замятина. Замятин-Зуев ратовал за высокий уровень художественной литературы. В «Паноптикум» попадали фактические неточности, свидетельствовавшие о недостаточном знании писателями жизни, стилевые огрехи – результат торопливой работы со словом. Онуфрий Зуев проявлял завидную беспристрастность: в витринах его паноптикума – цитаты из произведений талантливых и известных писателей – Горького, Пильняка, Толстого, а также «серапиона» Н.

Никитина. Среди навсегда застывших в паноптикуме фигур – и... сам Замятин, попавший туда за отступление от исторической достоверности в пьесе «Огни св. Доминика».

Постепенно в среде сотрудников журнала стали возникать разногласия. Многие в направлении и содержании основных отделов вызывало осуждение Горького. Так, по его мнению, Замятин написал «Воспоминания о Блоке», помещенные в третьем номере журнала, «кокетливо, вычурно и холодно. Он – конечно! – очень умный человек и любит показать это, но слишком упрямо и постоянно настаивая на этом, он уже не возбуждает изумления перед его умом. Достаточно изумлялись» [275] , – заявил Горький в письме А.Н. Тихонову от 23.X. 1924 г. из Сорренто. Горький явно был задет иронией Замятина по поводу его деятельности во «Всемирной литературе», которую последний назвал построением Вавилонской башни. Горький, в отличие от автора «Мы», как правило, скептически относившегося к утопическим проектам, был, по собственному признанию, «более склонен к построению „Вавилонских башен“» [276] , т. е. являлся ярко выраженным утопистом. Это и стало одной из основных причин идейного размежевания двух писателей. В том же письме Горький недвусмысленно выразил желание прекратить сотрудничество с редакцией «Русского современника». Творческие пути Горького и таких деятельных авторов этого издания, как Замятин, Шкловский, Пильняк, все сильнее расходились, к тому же журнал попал из-за своей идеологической позиции под обстрел официальной критики.

На «Русский современник» ополчились в № 5–6 журнала «Большевик» за 1924 г. напостовец Г. Лелевич, а в газете «Правда» за 5 ноября 1924 г. К. Розенталь. Откликом на эту травлю явилась

замятинская статья «Перегибам от редакции Русского современника». Опубликованный в последнем номере журнала, материал выражал стремление его редакции бороться с «угодничеством, самодовольством, правдобоязнью» «неистовых ревнителей» идеологической чистоты пролетарской литературы. Редакторы «Русского современника» собирались издавать его за границей – во Франции, Англии, США. Но их намерение не осуществилось. «Русский современник» так и остался в истории советской журналистики уникальным журналом, выходившим в течение одного года.

Этические и политические проблемы в эпических жанрах. Неореалистические формы типизации; жанрово-стилевые искания (Е.И. Замятин, М.М. Пришвин, М.А. Булгаков, А.П. Платонов)

Среди произведений неореалистов значительный пласт образуют те, в которых показаны человеческие взаимоотношения в годы революции и гражданской войны, в период перехода к строительству нового общества («Землемер», «Дракон», «Слово предоставляется товарищу Чурыгину», «Сподручница грешных», «Икс», «Десятиминутная драма», «Мученики науки» Замятина), а также изображены драматические условия существования во время военного коммунизма («Мамай», «Пещера» Замятина, «Дьяволиада», «Роковые яйца», «Собачье сердце» Булгакова, «Сокровенный человек» Платонова).

Отношение Замятина в данный творческий период к революции противоречиво. В ней он, с одной стороны, видит стихию свободы, проявление универсального закона энергии. Но, с другой стороны, гуманного Замятина революция ужасает своей жестокостью. Его подход к революции близок представлениям о ней, с одной стороны,

А.П. Платонова, А.Н. Толстого и Б.А. Пильняка, а с другой стороны, позиции В.Б. Шкловского, Л.Н. Лунца, М.А. Булгакова.

Подобно молодому Платонову, а также вернувшемуся весной 1923 г. из эмиграции Толстому и Пильняку, изобразившему в романе **«Голый год»** (1920) революцию как природную очистительную стихию – майскую грозу, мартовские воды, «снесшие коросту двух столетий», – Замятин связывал с революцией определенные надежды. Подобно Шкловскому и Лунцу, он в 1920-е гг. нетерпим к застою в любой области жизни, его идеал – вечное движение вперед. Более критической была позиция Булгакова. В письме правительству СССР от 28 марта 1930 г. он заявил о скептическом отношении к революции в «отсталой» России, противопоставив ей «Великую Эволюцию» [277] . Однако и Булгаков, и Замятин настороженно отнеслись к общественному регрессу, к социальному приспособленчеству, увиденным ими в первые послереволюционные годы в жизни России.

**«Триада» рассказов Е.И. Замятина о революции.** Рассказы **«Дракон»** (1918), **«Мамай»**, **«Пещера»** (оба – 1920) изображают революционный Петроград и человека в трагических обстоятельствах гражданской войны и военного коммунизма. Общее в этой «триаде» произведений – новая разработка одной из центральных в творчестве Замятина проблем – проблемы «органического» начала в человеке, а также особая концепция времени и гротескно-модернистский стиль. С помощью этих художественных средств писатель воссоздает процесс озверения человека в советской России в первые послереволюционные годы.

Принадлежность главного героя рассказа **«Дракон»** к бредово-фантастическому несущемуся миру, аллегорически обозначающему русскую революцию, показана в тексте с помощью гротескного

портрета: у дракона с винтовкой – пустой картуз, пустые сапоги, пустая шинель и дыра в тумане: рот. Метафора «дракон с винтовкой» имеет здесь обобщенный политический смысл, она указывает на ожесточенность участвующего в революции народа и его неприязнь к интеллигенции. Следующий диалог раскрывает звериное начало в герое рассказа: «—...Веду его: морда интеллигентная – просто глядеть противно. И еще разговаривает, стервь, а? Разговаривает!

– Ну и что же – довел? – Довел: без пересадки – в Царствие Небесное. Штычком» [278] . «Органический» человек показан здесь неоднозначно: этот же дракон трогательно отогревал замерзшего воробьяныша, обнаружив в своей душе и что-то человеческое. И все-таки в конце, когда птица улетела, «медленно картузом захлопнулись щелочки в человеческий мир», и красноармеец словно окончательно превратился в зверя. Да и все пассажиры трамвая, символизирующего послереволюционную Россию, неслись вон из человеческого мира, как бы возвращаясь вспять, в древнейшую эпоху, когда еще не было людей. Так художественное время в «Драконе», как и в «Мамае» и «Пещере», мифологизируется и модернистски деформируется. Кроме того, оно состоит в этой «триаде» рассказов из трех пластов.

Первый связан со всемирным потопом, с помощью которого Бог решил погубить человечество за его грехи. В рассказах Замятина потоп символизирует русскую революцию, которая оценивается как катастрофа и Божья кара, уничтожившая погрязший в грехах дореволюционный российский мир. В «Мамае» всемирный потоп изображен с помощью символических метафор: петербургские дома – каменные корабли, несущиеся по каменным волнам каменного

океана улиц. Эти метафоры создают яркий экспрессионистический образ.

В жизни послепотопных новых варваров, напоминающих, по мысли Замятина, орду хана Мамай, устанавливается новая, варварская культура, не оставляющая места для прежней, допотопной, столь дорогой для героя рассказа. Бердяев в «**Философии неравенства**» (1918) так писал об этой исторической ситуации: «<...> от демократизации культура повсюду понижается в своем качестве и в своей ценности. <...> В культуре не может действовать начало революционное, разрушительное. Революционное начало по существу враждебно культуре, антикультурно. <...>

Дух революционный хочет вооружить себя цивилизацией, присвоить себе ее утилитарные завоевания, но культуры он не хочет, культура ему не нужна» [279] . Сам Замятин являлся одним из революционеров в области культуры, но при этом стремился сохранить все ценное в наследии прошлого.

В центре внимания в «Мамае» и «Пещере» жертвы «драконо-людей» – скромный служащий страхового общества книголюб Мамай и любящий музыку Мартин Мартиныч. Новый мир не уничтожает этих героев физически, в отличие от интеллигента из «Дракона», а вынуждает поступать вопреки собственным представлениям о нравственности, что для них невероятно тяжело. Чтобы подчеркнуть бесчеловечность подобных изменений, писатель шутливо сопоставляет своего кроткого Мамай с грозным завоевателем «Мамаем 1300 какого-то года» и тем самым неявно сравнивает две разные исторические эпохи – период нашествия на Россию хана Мамай и первые годы после революции. А.И. Солженицын сделал точное наблюдение: вынесенное в заголовок сравнение тихого

книжного фанатика Мамаю с историческим Мамаем указывает, «что Мамай – нынешняя власть!» [280] . XIV и XX вв. и представляют собой второй и третий временные пласты рассказа. В новое бесчеловечное время даже «человек тихий, натурливый», своей неспособностью убить кого бы то ни было напоминающий Лютова из рассказа И.Э. Бабеля «**Мой первый гусь**», неузнаваемо меняется. Метаморфоза дана в развязке рассказа, когда Мамай «кровожадно прогвоздил врага», которым оказалась... мышь. Именно в этом произведении рождается замятинская мифологизированная циклическая концепция истории, основанная на повторяемости событий, сущность которых одинакова: всемирный потоп, нашествие хана Мамаю, Октябрьская революция в равной мере уничтожают созданные человечеством в предшествующие эпохи материальные и культурные ценности.

В «**Пещере**» прошлое – библейское время всемирного потопы (в рассказе есть метафорический образ Ноева ковчега). Настоящее время в этом рассказе, с одной стороны, обобщенно послепотопное, с другой – конкретно-историческое. Оно соединяет в себе реалии эпохи мамонтов и холодной петроградской зимы 1919–1920 гг., в которую погибло немало людей. Такой синтез мифологической и исторической форм времени делает содержание обоих произведений философски значительным, обобщенным. При этом в сопоставлении разных конкретно-исторических эпох в «Пещере» есть характерный для неореализма гротеск, чисто замятинский «сдвиг».

Соответственно художественному времени строится и образная система рассказа: символично-метафорические образы чистых и нечистых тварей, людей с ящеричными руками и улыбками, уподобляющие современников Замятина животным и первобытным

людям. Главные герои рассказа – Мартин Мартиныч и его жена Маша. В индивидуальностях последних борются два начала – обусловленные христианской этикой любовь, милосердие и вставшее откуда-то со дна души, сохранившей память о предке в косматых шкурах, стремление выжить любой ценой.

Замятин обнаруживает незаурядный талант психолога, раскрывая внутренний конфликт в душе Мартина Мартиныча в тот момент, когда герой хочет украсть дрова у соседа, чтобы согреть умирающую жену в день ее именин: «<...> схватились насмерть два Мартина Мартиныча: тот, давний, со Скрыбиным, какой знал: нельзя, – и новый, пещерный, какой знал: нужно. Пещерный, скрипя зубами, подмял, придушил – и Мартин Мартиныч <...> запустил руку в дрова... полено, четвертое, пятое <...> и вверх – огромными, звериными скачками» [281] . В данный момент в герое победило допотопное, полу-животное начало, на что указывает метафора «звериные скачки». Но он вскоре раскаивается в содеянном, и в его душе человеческое вновь одерживает верх над звериным, хотя поступок героя оксюморонен, противоречив. Из сострадания к жене он отдает ей яд, который хотел было выпить сам. Обитатели пещерного советского мира, не соблюдающие заповеди Ноева завета и, следовательно, имеющие мало шансов на нравственное обновление, вызывают у писателя тревогу. Об этом же Замятин писал в статье “**Завтра** ” (1919–1920): «Умирает человек. Гордый homo erectus становится на четвереньки, обрастает клыками и шерстью, в человеке – побеждает зверь. Возвращается дикое средневековье, стремительно падает ценность человеческой жизни <...>. Время крикнуть: человек человеку – брат!» [282] .

В «Пещере» позиция автора выражается с помощью и сюжета, и образных средств – обрамляющих рассказ экспрессионистических красочных эпитетов «черный», «темный» и оказывающего сильное эмоциональное воздействие образа мамонтейшего мамонта, символизирующих пещерно-звериное существование людей.

«Мамай» и «Пещера» относятся к лучшим произведениям писателя, созданным им в 1920-е гг. Не случайно «Пещера» была переведена Д.А. Уманским на немецкий язык и увидела свет в журнале «Die Neue Rundschau» (1925, № 1). Нельзя согласиться со Шкловским, считавшим эти рассказы очень плохими, и с Ашукиным, оценившим «Пещеру» как меньшую, по сравнению с «Ловцом человеков», удачу прежде всего из-за чисто бытовой темы рассказа. Двойственным было мнение Воронского, который отнес анализируемый рассказ к числу «антиреволюционных» произведений Замятина, но назвал при этом «Пещеру» самой талантливой из них вещью [283] . Наиболее точна оценка А.И. Солженицына, так охарактеризовавшего «Пещеру»: «Рассказ – потрясающей силы, рвет сердце. Как все сгущено! – безвыходность жизни, расплюснутость прошлого, и сами чувства и фразы <...>. <...> никаких лишних промежуточных фраз, пояснений. Но и впечатление гнева автора на жизнь, обманувшую столько светлых надежд» [284] .

**«Мирская чаша» М.М. Пришвина.** Художественное время в «Мирской чаше» (1922), как и в рассказах Замятина первой половины 1920-х гг., течет не вперед, а назад. Но повествователь все же исполнен оптимизма, так как ощущает присутствие в мире христианского Бога. Вместе с тем участь народа, живущего в лихую годину, трагична.

Символичен вынесенный в заглавие образ чаши-чана. В зачине повести чаша, которую придется выпить Распятому, символизирует страдание. В главе «Чан» созданный с помощью поэтики русской волшебной сказки и духовного стиха фантастический образ чана помогает поставить центральную проблему произведения – проблему индивидуальности интеллигента и безликости «обезьяньих рабов». «Кажется, свергаешься в огромный кипящий чан, заваренный богом черного передела русской земли. <...> там хвост, там рога, и черт, и бык, и мужик, и баба варит ребенка своего в чугуне, и мальчик целится отцу своему прямо в висок, и все это называется **мир-»** [285]. Мирская чаша оказывается здесь котлом, в котором варится весь послереволюционный крестьянский мир, заманенный туда чертом.

Похожая мысль высказана Пришвиным уже 5 ноября 1917 г. в статье, опубликованной в неустановленной газете. Здесь создан образ страшного Аввадона, севшего на русский трон по вине интеллигенции, которая не смогла поднять большевиков до поклонения Божьей Матери [286]. А в дневниковой записи от 30 января 1918 г. упоминается такой же волшебный чан, где «личность растворяется и разваривается в массу, и создается из Я – европейца – Мы, восточное <зачеркн.>. <...> Большой чан вызывающе говорит европейцу:

– Забудь свою личность, бросься в наш русский чан, покорись!

Не забудет себя европеец, не бросится, потому что его «Я» идет от настоящего Христа, а наше «Я» идет от Распутина, у нас есть свое священное «мы», которое теперь варится в безумном чану, но «Я» у нас нет, и оно придет к нам из Европы, когда в новой жизни соединится все» [287]. По верному суждению Е.А. Яблокова, в «Мирской чаше» звучит одна из фундаментальных идей Пришвина –

о борьбе за личность, о противостоянии собора личностей стадообразной толпе [288] . Эта идея близка и одной из главных мыслей «Мы».

В эпилоге «Мирской чаши» окончательно проясняется философско-нравственное значение образа, вынесенного в заглавие: интеллигент Савин увидел во сне свою душу «как чашу, из нее пили, ели и называли эту душу МИРСКОЮ ЧАШЕЙ» [289] . Данный символ раскрывает идею повести: погибающую физически интеллигенцию может воскресить только народ, а ее миссия – служение крестьянскому миру.

Ведущим является в повести и образ России. Он символистски многозначен и в зачине произведения оксюморонен: «<...> она мне изменяет, душу свою чистую отдает мне, а тело другому, не любя, презирая его, и эта блудница, – раба со святою душой, – моя родина» [290] , – растерянно признается повествователь.

Но в повести есть и другое значение символического образа России. Она метонимически представлена здесь в портрете девушки с белым цветком, написанном в эпоху И.С. Тургенева. В многократно повторяющейся тургеневской строке «Как хороши, как свежи были розы» содержится намек на то, что этот цветок – роза – атрибут Богородицы.

И, наконец, участь России в повести драматична: скифская красавица, находящаяся под покровительством Богородицы и отвергнувшая Ивана-царевича, двойника Алпатова, она остается с фанатичным марксистом комиссаром Персюком, похожим своими решительностью и жестокостью на Петра Первого.

В письме Б.А. Пильняку от 6 сентября 1922 г. Пришвин писал о своем понимании русской революции и образа Персюка: «<...> он едва отличим от мерзости и противопоставляется идеальной личности, пытающейся идти по пути Христа и распятого с лишением имени на похоронах «товарища покойника». Правда, я не посмел довести своего героя до Христа, но частицу его вложил и представил 19-й год XX в. мрачной картиной распятия Христа. Получился, как Вы говорите, тупик для России. Скажу больше, не только Россия у меня в тупике, но и весь христианский мир у меня, выходит, в тупике («Голодные не могут быть христианами»), И так оно есть: наш социализм, будучи отрицательной, разрушительной силой, врывается в христианское сознание современного человечества. Вероятно, мы находимся накануне второго пришествия, когда Он явится во всей славе и разрешит наше ужасное недоумение или же совсем не явится и будет сдан совершенно в архив. Человечество сейчас находится в тупике, и самый искренний <...> художник может изображать только тупик» [291] .

Пришвин здесь считает, что социализм является «отрицательной, разрушительной силой», и воспроизводит ощущение тупика, в который зашла после Октябрьских событий Россия. (Правда, такую позицию трудно совместить с верой Пришвина в социализм, пронизывающей его отрицательный отзыв на роман «Мы». Главным в произведении является тип свободного человека-творца, ведущего родословную от Прометея, на которого в значительной мере проецируется образ учителя Алпатова. Этот тип «синтезирован» в «Мирской чаше» с типом христианина. Алпатов, терпя невиданные физические лишения, почти умирая от голода, все же подвижнически выполняет свой учительский долг, доказывает окружающим, что «не

хлебом единым жив человек», что не потускнела ни правда Христа, ни самый его образ. Как видно, Пришвину присуще наличие религиозной веры.

**Гомункул или новый человек? «Собачье сердце» М. А. Булгакова.** При жизни Булгакова «Собачье сердце» (1925) не печаталось. Журнальная публикация появилась в России лишь в 1987 г. («Знамя», № 6).

Булгаков в «Собачьем сердце» творчески перерабатывает мотивы романа Г. Уэллса «Остров доктора Моро» (1896), где профессор создает хирургическим путем необычных «гибридов» людей и животных. Произведение английского фантаста – протест против операций над животными и их убийством в научных целях. А роль мотива жестокой хирургии из булгаковской повести близка функции истории Великой операции в романе «Мы».

В «Собачьем сердце», представляющем собой «миф о Москве», Булгаков «использует фантастическое допущение – возможность создания из ошпаренного кипятком пса с Пречистенки и завсегдатая пивных, трижды судимого Клима Чугункина фантастического существа – человекопса Полиграфа Полиграфовича – пародийное воплощение идеи о «новом человеке», которого можно якобы создать из люмпенизированной массы» [292] . Подобное критическое отношение к возможности воспитания в послереволюционном обществе «нового человека» возникло у Булгакова во многом под влиянием Замятина, сближение с которым начинается после сочувственного отзыва Замятина о «Дьяволиаде» в 1925 г.

Процесс воспитания нового человека в социалистическом обществе изображен в «Собачьем сердце» с помощью операции «по профессору Преображенскому».

Профессор Преображенский – нестандартная, творческая личность. Много лет изучавший физиологию и анатомию человеческого мозга, он проводит уникальный научный эксперимент, ставящий своей целью улучшение человеческой породы и жизни людей. Но операция оканчивается не тем результатом, на который рассчитывал Преображенский, бившийся над секретом омолаживания: из старого природного материала рождается гомункул. Это страшное «лабораторное существо» – «хам и свинья», «мразь» и приспособленец Шариков.

Во время операции не случайно глаза Преображенского обрели «остренький колючий блеск», «Борменталь набросился хищно», «Жрец отвалился от раны, ткнул в нее комком марли <...>. Затем оба заволновались, как убийцы, которые спешат» [293]. С помощью терминологической лексики, соединенной с художественными приемами орнаментальной прозы – метафорами и метафорическими эпитетами, автор оценивает операцию и как научное священнодействие (Преображенский назван жрецом), и как преступление против самой природы с ее законами (сопоставление врачей с убийцами). В жанровом отношении приведенный отрывок, как и пятая глава повести, имеет черты научного дневника, где зафиксирована история операции пациента.

Драматизм воссозданной в повести ситуации в том, что даже такому незаурядному ученому, как Преображенский, ценой больших усилий удастся отстоять свою индивидуальность и право жить и работать в семикомнатной квартире. Но и этой квартире предстоит в будущем «уплотнение», а значит, ее хозяину, если он не будет арестован из-за своей нелюбви к пролетариату, придется отказаться от привычного образа жизни и невольно подвергнуться общей нивелировке.

Булгаков, как и Замятин, вслед за Ницше, автором книги «По ту сторону добра и зла», на стороне героев-интеллигентов, «продвинутых умов»: оба писателя выступают против всеобщей социальной уравниловки. При этом знакомство Булгакова с трудами немецкого философа документально не подтверждено, поэтому нельзя утверждать однозначно, с генезисом или с типологией мы имеем здесь дело.

Отношение писателя к Преображенскому неоднозначно. Он солидарен с ним тогда, когда тот правильно определяет одну из причин экономической разрухи, в которой оказалась Россия после гражданской войны. «<...> если я, вместо того чтобы оперировать, каждый вечер начну у себя в квартире петь хором, у меня настанет разруха!» [294] Автору явно импонирует и призыв Преображенского быть высоким профессионалом в любой области, и его порядочность.

Однако, по мысли Булгакова, Преображенский в создании Шарикова виноват не меньше председателя домкома Швондера, посоветовавшего «лабораторному существу» написать донос на профессора. Тем самым писатель выступает и против Преображенского, и его прототипа Н. Кольцова, проводившего работы по омоложению [295]. Кольцов – основатель «Русского евгенического журнала», выходявшего в 1920-е гг., не задумывался над социальными последствиями, к которым приводили эти эксперименты. Концепция человека в «Собаьем сердце» по-модернистски двойственная, сочетающая в себе человеческое и звериное. Профессор говорит Шарикову, настаивающему на необходимости все разделить поровну, что тот стоит «на самой низшей ступени развития», все его «поступки чисто звериные», поэтому он не смеет «подавать какие-то советы космического

масштаба <...> о том, как все поделить <...>» [296] . Вместе с тем поведение главных героев повести психологически детерминировано, т. е. воссоздано реалистически.

В отличие от Благодетеля из «Мы», Преображенский в конце признает ошибочность своих опытов (улучшения человеческой породы не получилось) и их опасность. Он делает важный вывод о естественной эволюции, в процессе которой человечество само создает гениев. Для героев «Собачьего сердца», относящихся к наиболее сильным в нравственном отношении представителям новой интеллигенции, действенными оказались идеи Ницше. М. Золотоносов считает, что в 1925 г. позиция Преображенского, отвергавшего насилие и утверждавшего «силу безоружной Истины», для Булгакова перестала быть образцом верного социального поведения. Критик делает такой вывод: «в споре победил именно доктор Борменталь, несмотря на протесты профессора Преображенского практически доказавший, что усмирить Шарикова можно лишь простым насилием <...>» [297] .

Булгаковскому профессору, решившемуся под влиянием представителя новой, «железной» интеллигенции доктора Борменталья вернуть Шарiku его первоначальный облик, удастся ликвидировать последствия неудачного опыта. Выступая против вторжения в тайны природы, герой косвенно отрицает и политические революции, в чем проявляется идейная позиция Булгакова.

Таким образом, испытав в «Собачьем сердце» научную гипотезу и утопическую политическую идею, Булгаков показывает их несостоятельность. Так в содержании повести с нравоописательной

проблематикой **возникает антиутопизм**, в чем видна близость «Собачьего сердца» роману «Мы».

С помощью сатирического и фантастического гротеска, деформирующего современность и одновременно глубоко вскрывающего тенденции ее развития, Булгаков поставил острые социально-политические и нравственно-философские проблемы. **Писатель не приемлет революционное насилие, диктатуру черни, пришедшей к власти после Октября, опасается за судьбы русской культуры и науки.**

«Дракон», «Пещера», «Рассказ о самом главном», «Аэлита», научно-фантастические рассказы Платонова, «Дьяволиада» и «Собачье сердце» свидетельствуют, что в произведениях неореалистов «второй волны» нравоописательность уступила место сюжетной динамике. На это были причины, как жизненные, так и чисто литературные.

Во-первых, в революционной и послереволюционной российской действительности было мало стабильного, а удельный вес случайных встреч, внезапных расставаний был высок.

Кроме того, соответствующими оказались требования литературных критиков, к которым прислушивались неореалисты. В статье об Уэллсе (1922) Замятин настоятельно подчеркивал важную особенность как романов этого фантаста, так и английской романистики в целом – динамичное действие. С пропагандой авантюрной прозы выступили также Шкловский, Тынянов и Эйхенбаум. И, наконец, редакторы требовали от писателей ориентации на «широкого нового читателя» и считали, что для него «требуется фабула, движение, демократизм и т. д.» [298].

В ответ на подобный своего рода социальный заказ у неореалистов «второй волны» возникло пристрастие к жанрам, для которых необходим динамичный сюжет, – рассказу– или повести-анекдоту (таковы «Десятиминутная драма» и «Икс», «Мученики науки» Замятина, «Роковые яйца» и «Собачье сердце» Булгакова) и новелле.

Кроме этих жанров, в русской литературе 1920-х гг. бурно развивается авантюрный роман. Произведения этой жанровой разновидности пишут А.Н. Толстой, М.С. Шагинян,

В.П. Катаев, В.В. Каменский, М.Я. Козырев и др. Поборниками остросюжетного повествования явились и Замятин, и его ученики из «западного крыла» «серапионов» – Л.Н. Лунц, поклонник прозы А. Дюма, Стивенсона, А.К. Дойла, и В.А. Каверин. Ответом на требования времени стали фантастические замятинские «Рассказ о самом главном» и роман «Мы». Замятинский призыв совершенно изгнать бытописание из современной прозы, наполнить ее большим философским содержанием и воплощать такое содержание в обобщенной символистски-экспрессионистической (неореалистической) форме был воспринят его учениками. «Нужно отречься от быта, изучив его и зная до глубины, как Замятин после «Уездного». Тогда получается серьезная, настоящая, остроумная и бьющая в цель фантастика» [299] , – писал «серапион» Слонимский «серапиону» Л. Лунцу 2.XI. 1923 г.

А как обстояло в 1920-е гг. дело со сказом, который прославил неореалистов «первого призыва»? С одной стороны, и в эти годы сказ отражает ярко национальную направленность их прозы и отвечает задаче усилить образные ресурсы литературного языка за счет использования диалектизмов и просторечия с богатой внутренней формой. С другой стороны, сказовое повествование с помощью

колоритной речи представителей разных социальных слоев «включает» многоголосие эпохи.

В двадцатые годы к сказу активно обращались Е.И. Замятин, В.Я. Шишков, Л.М. Леонов, Л.Н. Сейфуллина, «серапионы» Вс. В. Иванов и М.М. Зощенко, А. Неверов, И.Э. Бабель. Однако, по мнению Н.А. Кожевниковой, несмотря на расцвет сказового повествования в 1920-е гг., «сказ в целом ощущается, по-видимому, как форма, ограниченная в своих возможностях, недостаточная для тех сложных задач, которые ставит перед собой литература. В связи с этим он отодвигается на второй план более гибкими формами – несобственно-авторским повествованием и несобственно-прямой речью» [300]. К этим формам и обращаются Толстой, Булгаков, Платонов; Замятин находит некий переходный вариант от сказа к несобственно-авторскому повествованию – рассказ от первого лица, на котором основано повествование в антиутопии «Мы».

Неореалистический роман-миф «Мы» Е.И. Замятина – роман-антиутопия

**Антиутопия как антижанр.** Антиутопию называют также экзотопией, негативной, или перевернутой утопией, метаутопией, дистопией. Дистопия разоблачает утопию, описывая результаты ее реализации, в отличие от других разновидностей антиутопии, разоблачающих саму возможность реализации утопии или ошибочность представлений ее проповедников. Антиутопия – полемичный в своей основе антижанр. Он выразил усилившееся в нашем столетии ироническое отношение к действительности, нараставшее ощущение хаоса и абсурдности бытия. В культуре XX в. антиутопия стала сконцентрированным философско-художественным выражением негативных явлений в жизни человечества. В то же

время это антижанр-«пророк», предупреждающий на основе глубокого анализа отрицательных общественных явлений о грядущих исторических катастрофах. И.О. Шайтанов так определяет своеобразие антиутопического жанра: «Утопия мечтает. **Антиутопия проецирует мечту в реальность как возможность осуществления.** Мечта о всеобщем счастье <...> была проверена опытом эпохи военного коммунизма» [301] .

Основной жанрообразующий элемент антиутопии – спор с утопией, полемика с ней на уровне отбора обобщаемого в произведении жизненного материала, идей, проблем, характеров героев. Художественные особенности романа-антиутопии определил Замятин в докладе, сделанном им в виде предисловия к чтению отрывков из романа «Мы» (1921) [302] : «1) отход от реализма и быта; 2) быстро движущийся, фантастический сюжет; 3) сгущение в символике и красках <...>; 4) концентрированный, сжатый язык; 5) <...> в художественный организм вырастают элементы философии, широких обобщающих выводов» [303] . Своим романом «Мы» Замятин положил начало новой, антиутопической традиции в русской литературе XX в.

**Перевод с португальского (история создания и публикации романа «Мы». Его восприятие критикой 1920-х гг.).** Письма Замятина и разыскания А.Ю. Галушкина свидетельствуют, что писатель читал «Мы» в петроградском Институте истории искусств зимой 1921–1922 гг., в августе 1923 г. на заседаниях петроградской Вольной философской ассоциации и в Коктебеле у М.А. Волошина, где Замятин отдыхал вместе с К.И. Чуковским, в Московском отделении Всероссийского союза писателей во второй половине 1923 г., 17 февраля 1924 г. на заседании Комитета по изучению

современной литературы при Государственном институте истории искусств, на котором Замятин изложил свою концепцию романа. Произведение было известно В.Б. Шкловскому, Б.А. Пильняку, М.М. Пришвину, Ф.К. Сологубу, К.И. Чуковскому, А.Н. Толстому, «серапионам» и другим литераторам [304] . С ранней редакцией романа познакомился и А.М. Ремизов перед отъездом за границу. Скорее всего, роман попал и в поле зрения автора «Дьяволиады» и «Мастера и Маргариты» Булгакова. Произведение вызвало живой интерес в литературных кругах и было оценено критиками еще до его публикации – редкий случай в истории русской литературы XX в. Роман, сатирически воссоздававший конкретно-исторические реалии жизни послереволюционной России, воспринимался как политический памфлет на социалистическое общество. Наиболее четко эта точка зрения выражена в статье А.К. Воронского о Замятине, утверждавшего, что роман «целиком пропитан неподдельным страхом перед социализмом, из идеала становящимся практической, будничной проблемой» [305] . Самое полное толкование антиутопии «Мы» дал Я. Браун, вступивший в полемику с Воронским и отметивший, что в разработке проблемы революции писатель-пророк «взлетает на головокружительную высоту художественного и философского прозрения <...>». [306] Существенным оказалось и то, что Браун заявил о преемственности Замятина по отношению к Достоевскому – автору «Записок из подполья». И все же замятинскую антиутопию нельзя было публиковать в России.

Политически смелое произведение Замятина узнали и за рубежом. Писатель отправил рукопись в Германию и вскоре получил от крупной фирмы в Нью-Йорке предложение перевести роман на

английский язык и принял его. В 1924 г. в переводе Г. Зильбурга это произведение было опубликовано в Нью-Йорке и тепло встречено местной прессой. В несовершенном, не передающем всех достоинств оригинала переводе на английский, а затем на чешский (Прага, 1927) и французский (Париж, 1929) языки роман стал все же значительным фактом мировой литературы.

По-русски произведение впервые было издано в сокращенном варианте пражским журналом «Воля России» в № 1/4 за 1927 г. Не лишено основания предположение Г. Струве и Р. Янгирова о том, что у редактора «Воли России» М. Слонима была рукопись данного произведения. Только в 1952 г. в США в издательстве им. А.П. Чехова был опубликован полный русский текст замятинской антиутопии, основанный, вероятно, на рукописи, присланной в Нью-Йорк для перевода, хотя она до сих пор не обнаружена, а в России роман вышел в 1988 г. (Знамя, № 4–5).

**Типы мифотворчества в романе «Мы» (жанровое своеобразие, проблематика, образы героев, стиль).** «Мы» – «синтетическое» в жанровом отношении произведение: оно соединило в себе особенности антиутопии, а также философского, социально-политического, любовно-психологического, авантюрного и фантастического романа.

Как и в произведениях символизма, в «Мы» присутствует **иной мир**, только он не трансцендентный, а **иррациональный**. По точной оценке А. Кашина, революционерка 1-330 (далее! – Г.Д.) в Едином Государстве и сам Замятин, писатель со смещенной религиозностью, в СССР доказали, как крепко стоит на земле человек, согриваемый верой – пусть даже не в личного Бога, а в иррациональное – корень

квадратный из минус единицы [307] . Жанровая сложность романа-антиутопии «Мы» обусловила и богатство его идей.

Обратившись к актуальной для своей эпохи проблеме революции, Замятин трактует ее, «синтезируя» свои представления об энергийном и энтропийном началах с творчески переработанной ницшевской интерпретацией дионисийского общебытийного начала и его антипода – начала энтропийного, аполлонического. Эти представления, воплотившиеся и в ряде других произведений Замятина, выразились в его антиутопии с большой глубиной и художественной силой. **Как и у Белого в романе «Петербург», у Замятина в «Мы» общебытийные начала символизированы в образах героев.**

При этом Замятин полемизировал со Шпенглером, абсолютизовавшим в своей книге «Закат Европы» начало энтропии. (Писатель познакомился с работой Шпенглера не позже 1922 г., т. е. до появления ее перевода на русский язык в 1923 г.) Автор «Заката Европы» распространил явление энтропии на позднюю стадию в западноевропейско-американской культуре, окостеневающей и переживающей «умственную старость», т. е. переходящей в цивилизацию, которую Шпенглер понимает как завершение и исход культуры [308] .

В отличие от Шпенглера, Замятин видел в современности не одну энтропию, а также и явление энергии и постоянно прославлял его. В статье «**О литературе, революции, энтропии и о прочем**» (1923) он писал о двух космических универсальных законах – сохранения энергии и ее «вырождения» (энтропии), считая, что «догматизация в науке, религии, социальной жизни, в искусстве – это энтропия мысли <...>» [309] .

Поскольку Шпенглер в духе термодинамики развивал гётевские идеи, то адресатом замятинской полемики являлся в конечном счете и И.-В. Гёте, сторонник эволюции в природе и обществе. Русские модернисты считали Гёте гениальным мыслителем и поэтом, стоящим в одном ряду с Платоном, Данте, Шекспиром. При этом Гёте воспринимался преимущественно, по словам Н.А. Бердяева, как «символист по своему мирозерцанию», отказывающийся мыслить отвлеченными понятиями и обращающийся к живой интуиции [310]. Младосимволисты В.И. Иванов и С.М. Соловьев выше всего у Гёте ценили символистские образы из романа «Годы странствий Вильгельма Мейстера» и трагедии «Фауст», насыщенные философским содержанием. Кроме того, так как «Фауст» был философско-поэтическим произведением нового типа, соединяющим в себе мотивы и персонажей разных мифологий, он предшествовал символистскому неомифологическому роману.

Замятин, отнесясь к гётевскому «Фаусту» как к тексту-первооснове и к образам его героев как к мифопоэтическим, **переработал в «Мы» «фаустовские» мотивы в духе противопоставления энтропийного (аполлонического) изнергийного (дионисийского) начал и создал в плане ценностном произведение во многом «антифаустовское».**

Между тем Замятин парадоксально назвал в одном из писем в редакцию «Литературной газеты» от 24 сентября 1929 г. ведущие идеи «Мы» «фаустовскими»: «Так чего же от меня хотят? Отказа от этих – «фаустовских» идей, отказа от идеи бесконечной революции, отказа от протеста против механизации человека, отказа от борьбы со всяким консерватизмом – как бы он ни назывался? w [311] – с горечью вопрошал Замятин. Шестью годами раньше в статье «Новая русская проза» писатель объяснил применительно к роману А.Н.

Толстого «Хождение по мукам», как он понимал образ гётевского героя: «об антиномии свободы и равенства – это настоящее, это – от Фауста» [312] . Тем самым Фауст олицетворял для Замятина прежде всего энергичный протест, борьбу против консерватизма, стремление к свободе. Эти черты гётевского Фауста Замятин придал двум главным героям своей антиутопии, один из которых – повествователь и талантливый инженер-кораблестроитель Д-503 (далее Д. – Т.Д.).

**Записки из стеклянного «рая».** Д откликается на призыв Единого Государства подготовить идеологическое оружие для завоевания Вселенной. С этой целью он ведет записи, своего рода дневник для находящихся, «быть может, еще в диком состоянии свободы» жителей других планет. Его сочинение доставит туда космический корабль «Интеграл», чтобы подчинить инопланетян «благодетельному игу разума». Д рассказывает о «высочайших вершинах в человеческой истории» – политике, культуре, системе ценностей Единого Государства.

Восхищение повествователя, в частности, вызывает доведенный в государстве до абсурда принцип равенства. Но на самом деле это обезличивающая человека уравниловка, проявление энтропии: «Каждое утро, с шестиколесной точностью, в один и тот же час и в одну и ту же минуту мы, миллионы, встаем как один. В один и тот же час единомиллионно начинаем работу – единомиллионно кончаем <...>, выходим на прогулку <...>, отходим ко сну...» [313] , – такой распорядок вызывает ужас у автора, мнение которого находится в подтексте. Поэтому объективно **утопия, которую пишет Д, наполнена ироническим отношением к тому, что воспевается, т. е. приобретает антижанровое, антиутопическое содержание.**

Рассказывая о поэзии Единого Государства, Д восхищается «Математическими Ноннами», «Ежедневными одами Благодетелю», «Цветами Судебных приговоров», «Стансами о половой гигиене» и «Шипами», в которых воспеваются Хранители. Однако читатель, знающий поэзию Пролеткульта и ЛЕФа, обнаружит пародийно-критический смысл этого восторга. В риторических вопросах Д звучит ярко выраженное «двуголосое слово» (М.М. Бахтин), раскрывающее борьбу двух разных идеологических и фразеологических точек зрения (Б.А. Успенский): за восторженностью повествователя, признающего лишь прагматическое искусство, скрывается ирония автора, убежденного в том, что истинное искусство должно быть свободным от «государственной службы».

Единое Государство контролирует даже самое интимное – личную жизнь и деторождение: оно разрушило семью, установило табель сексуальных дней, ввело Материнскую и Отцовскую Нормы и общественное воспитание детей. Такое положение дел в Едином Государстве – **пародия** на утопические мечты о социалистическом будущем одного из теоретиков Пролеткульта А.К. Гастева, писавшего, в частности, в статье «**О тенденциях пролетарской культуры**» (1919), что «социалистическое нормирование в недрах рабочего класса <...> проникает во весь социальный уклад, во весь быт. Постепенно <...> конструируется <...> экстерриториальный план рабочих часов, рабочих отдыхов, рабочих перерывов и проч. <...> Нормировочные тенденции внедряются в <...> социальное творчество, питание, квартиры и <...> даже в интимную жизнь вплоть до эстетических, умственных и сексуальных запросов пролетариата».

Самое страшное в том, что энтропия пронизывает святая святых индивидуума – мышление. В замятинской антиутопии реализовано следующее пророчество Гастева: «<...> уже нет миллиона голов, есть одна мировая голова» [314]. Это видно во время ежегодных выборов главы Государства, когда все голосуют постоянно за одного и того же кандидата – Благодетеля. Происходящее в День Единогласия – пародия на демократические выборы и в то же время острая критика послереволюционной российской внутренней политики, когда единственной правящей партией стала РКП(б).

Ирония Замятина по поводу «величественного унисона» в День Единогласия напоминает нападки Ф. Ницше на замеченную им у его современников тенденцию к «уравнительности» мысли – удел посредственных умов: «Нужно отстать от дурного вкуса – желать единомыслия со многими. «Благо» не есть уже благо, если о нем толкует сосед! А как могло бы существовать еще и «общее благо»! Слова противоречат сами себе: что может быть общим, то всегда имеет мало ценности» [315].

Жизнь большинства персонажей замятинской антиутопии, не будучи свободной, кажется в первых записях Д тем не менее достаточно благополучной. Но в действительности они не счастливы, потому что в машинном «раю» Единого Государства преобладает наука над религией, разум над эмоциями, рациональное над иррациональным, коллективное над индивидуальным. Поэтому девиз Единого Государства: «Мы» – от бога, а «Я» – от дьявола.

В Едином Государстве раздута социальная функция человека, здесь нет семьи, нет и дома как места, где человек чувствует себя свободно и раскованно. Большинству «номеров» не знакомы любовь, ненависть, ревность. Вместо любви они знают ее суррогат –

«счастье» по розовым талонам. Таким было чувство Д к милой 0-90 (далее О. – Т.Д.). Истинную же любовь к революционерке I строитель «Интеграла» узнал лишь тогда, когда «заболел душой».

**«Градозиждущий Аполлон».** Также безжалостно, как человеческая натура, изменяется в Едином Государстве и природная среда – настолько сильно, что теряет свою органичность. Мир природный вытеснен за стены стеклянного города. Показывая экспансию искусственного в тоталитарном обществе, Замятин развивает одно из предвидений «Фауста».

Уже Гёте критиковал городскую цивилизацию, которая, по его мнению, меньше, чем природа, подходила для развития человека. Об этом недвусмысленно заявлял созданный профессором Вагнером Гомункул: «Ужасно в вашем каменном мешке. В загоне ум, и чувство в тупике» [316] .

В стеклянном городе в «Мы» преобладает рациональный принцип единой планировки, а значит, энтропия. Улицы и площади образуют геометрические линии, из которых и возникает «квадратная гармония». В нее органично вписывается внешний облик антигероя Благодетеля и большинства «номеров». Создание сатирического коллективного портрета героев романа-антиутопии с помощью геометрической терминологии раскрывает односторонность развития и дисгармоничность существования граждан тоталитарного общества. Дома в Едином Государстве построены из прозрачных материалов, что свидетельствует о вторжении Единого Государства и в святая святых – личную жизнь. И только в редкие «личные» часы окна комнат превращаются в «непрозрачные клетки опущенных штор – клетки ритмичного тейлоризированного счастья» [317] .

**Во славу Диониса.** Расчисленному и энтропийному технократическому городу-государству, воплощающему ницшеанское представление о «градозиждающем Аполлоне», противостоит в «Мы» низший мир за Стеной – природный, хаотичный и дикий, населенный «естественными» людьми и являющийся носителем энергии, или «дионисийства». (Так трансформировался здесь центральный в творчестве писателя тип «органического» человека.) Рисуя лесных людей, писатель творчески переосмысливает ницшевскую концепцию дионисийского начала, а также представления о дионисийстве, изложенные в ряде статей и в монографии Вяч. И. Иванова «**Дионис и праднионисийство**» (Баку, 1923) [318]. В эпизодах 27-й записи есть «память» о дионисийских мистериях в Древней Греции, а огромная, окружающая Д-503 толпа похожа на участников дионисийской оргии. Замятин прекрасно воссоздал пиршественно-праздничную атмосферу, характерную для дионисийского культа. В 27-й записи из романа «Мы» энергично-дионисийский экстаз передается с помощью лейтмотивных метафорически-символических образов огня и опьяняющей влаги. Здесь и сравнение деревьев со свечками, и метафорическое уподобление состояния внутреннего подъема, пережитого строителем «Интеграла», огню. Д забывает здесь о мире города и испытывает состояние, подобное состоянию зрителя дионисийской трагедии, охарактеризованному Ницше: государство и общество, вообще все пропасти между человеком и человеком исчезают перед чувством природы, возвращающим нас в ее лоно. Д пьянеет от того, что его как сторонника I ликующе поднимают наверх, к ней, он пьет «сладкие, колючие, холодные искры» и благодаря всему этому испытывает экстаз, т. е. кратковременное священное безумие.

Раньше в моменты физического соединения с любимой Д чувствовал, как тают ограничивающие его в пространстве грани, как он исчезает, растворяется и в I, и во всей Вселенной, образуя единое целое с дикими дебрями за Зеленой Стеной (записи 13 и 23). Это ощущение близко описанному Ницше дионисийскому состоянию «с его уничтожением обычных пределов и границ существования <...>», содержащему в себе «некоторый летаргический элемент, в который погружается все лично пережитое в прошлом» [319]. А в эпизоде за Зеленой Стеной впервые в жизни Д чувствует себя отдельным существом: «<...> я перестал быть слагаемым, как всегда, и стал единицей» [320]. Иными словами, он стал I, так как одно из возможных графических осмыслений ее имени – «единица», символизирующая личность как самосознающее «я». В этом, кстати, существенное отличие замятинской трактовки энергичной, дионисийской стихии от понимания дионисийства у Ницше, для которого дионисийское состоит в оргиастическом самоуничтожении, т. е. разрушении принципа индивидуации.

В этом эпизоде героиня-революционерка I, призывающая разрушить «Стену – все стены – чтобы зеленый ветер из конца в конец – по всей земле» [321], т. е. чтобы соединить верхний и нижний миры, ассоциируется с Дионисом, выступающим, по Ницше, порой под маской борющегося бога.

Вместе с тем Замятин в своем видении проблемы «счастье или свобода?» ближе Иванову, писавшему в статье **«Кризис индивидуализма»** (1905), что «истинная анархия есть безумие, разрешающее основную дилемму жизни, «сытость или свобода» – решительным избранием «свободы». <...> Она соберет безумцев <...»

>. Они зачнут новый дифирамб, и из нового хора (как было в дифирамбе древнем) выступит трагический герой» [322] .

Итак, Замятин в высокохудожественной форме воссоздал своеобразное дионисийство членов «Мефи», показав его двойственность. С одной стороны, именно здесь отчетливо видна неповторимая индивидуальность их лидера I, имя которой по-английски означает «я», противопоставленное заглавию романа. С другой стороны, следуя традиции Ницше и Иванова, писатель рисует временное разрушение принципа индивидуации у своих дионисийствующих персонажей и их напоминающее ивановскую «соборность» единение с природой, друг другом, членами «Мефи», «лесными» людьми. При этом есть и существенное отличие атеистического миропонимания Замятина от ивановской теории соборности. В отличие от метафизика Иванова, Замятин переносит аполлонически-дионисийскую дихотомию на естественнонаучную почву.

**Тайна Н20.** Автору романа, как и I, дорого то, что у «естественных» людей есть свобода и органичное слияние с природным миром – то, чего лишены «нумера». Но все-таки человеческая природа первых несовершенна, как и натура «нумеров»: «лесные» люди необразованны, их анархическое общество несет в себе воспетую В.Я. Брюсовым и А.А. Блоком «варварскую» стихию дионисийства.

Подобно Гёте, писатель мечтал о создании совершенного, абсолютно **свободного**, гармоничного человека, который может появиться при условии, что в его индивидуальности органично синтезируются эмоционально-иррациональное, природное, и рациональное, породившее машинную цивилизацию, начала. Мечты Замятина воплотились в размышлениях Д о «лесных» людях и «нумерах»: «Кто

они? Половина, какую мы потеряли, Н2 и О – а чтобы получилось Н2О – ручьи, моря, водопады, волны, бури – нужно, чтобы половины соединились...» [323] .

Таково одно из образных воплощений в романе «Мы» центральной творческой идеи писателя – идеи синтеза.

Замятинский мотив объединения двух половин близок гётевскому представлению о сущностном онтологическом единстве покоя и движения и ницшеанскому представлению о постоянном синтезе в бытии аполлонического и дионисийского начал, в замятинской терминологии, энтропийного и энергийного. При этом Замятин, как и немецкий философ, отдает предпочтение второму, ибо оно, по его мнению, глубже и онтологически значительнее. Но синтез этих двух начал – дело далекого будущего. В художественном же мире романа противоположности, о которых идет речь, несоединимы, и в этом проявляется антиутопическое жанровое содержание.

**Русский Фауст.** Конфликт дионисийского и аполлотического начал перенесен в «Мы» и во внутренний мир Д. Психологически правдиво раскрыты переживания Д, напоминающего гётевского Фауста своим стремлением творить для всего человечества и беспокойством о положении даже обитателей других планет. Мастерски показан внутренний конфликт строителя «Интеграла» из-за преданности Благодетелю, страсти к I и из-за того, что он «дал» противозаконного ребенка О.

Внутренний конфликт имеет место и в трагедии Гёте (страдания Фауста из-за погубленной им Гретхен и из-за союза с Мефистофелем). Но у Замятина смятение героя и ощущение им своей вины усилены. С огромным трудом под влиянием I строитель «Интеграла» пересматривает свои философские и политические

взгляды, внушенные догмами Единого Государства, и отказывается от «аполлонической», энтропийной стихии, преобладающей в Едином Государстве, во имя обретения индивидуальности, любви и свободы. Он даже поддерживает план своей любимой по захвату «Интеграла», с помощью которого «Мефи» хотели добиться свободы для всех «номеров».

Во время восстания Д, размышляющий над глобальными философскими проблемами, опровергает основополагающие для идеологии Единого Государства представления о конечности Вселенной и делает верные философские выводы о бесконечности пространства, о нескончаемости исторического развития. В эти периоды своего внутреннего пути Д ближе всего к гётевскому Фаусту. Именно к такому Д применима следующая оценка Замятина: «настоящий человек всегда Фауст» [324] .

Но, не удержавшись на трагической высоте, строитель «Интеграла» отрекается от своих «еретических» идеалов и утрачивает энергичное, «дионисийское» начало. На новом этапе эволюции Д в его образе проступают те черты русского Фауста, на которые указывает Г.В. Якушева, – некий «гамлетизм», двойственность, рефлексия [325] . Духовная гибель Д, даже и не осознанная им, не делается от этого менее трагичной. Если Д в конце концов выбирает «счастье», то удел других героев романа – свобода, со всеми ее трагическими последствиями.

**«Мефистохристос».** Приверженцы свободы – члены революционной организации «Мефи», условные образы которых символизируют демоническое начало. Их листовки искушают общество Единогласия соблазном отдаться стихии иррациональной эмоциональной жизни,

желанием опрокинуть жестко рационализированные предписания Часовой Скрижали. При этом I изображена крупным планом.

Как и у ее соратников по борьбе, в индивидуальности героини соединены эмоциональность и интеллектуальность, свобода мышления и поведения с революционным долгом, наслаждение радостями жизни с жертвенностью. Кроме того, ее синтетичный образ ассоциируется с Дионисом в различных интерпретациях Ф. Ницше и Вяч. И. Иванова. Первый из них связывал этого языческого бога с Антихристом, второй был убежден, что «эллинская религия страдающего бога» предшествовала христианству.

У замятинской героини есть черты античного «одичалого демона» (Ницше) и бунтаря-дьявола в христианском представлении, т. е. Мефистофеля. Так, присущие ей, одаренной пианистке, любовь к искусству, а также революционное безрассудство и бунтарство проецируются на следующий автопортрет гётевского дьявола: «Мы с жилкой творческой, мы род могучий, безумцы, бунтари» [326] . С Мефистофелем замятинскую героиню-революционерку сближает и то, что она – враг покоя и застоя. При этом у Мефистофеля и замятинской героини разные цели. Если первый хочет, искусив одного из лучших человеческих сынов, в конечном счете погубить его душу, то вторая, увлекаемая **Д свободой мысли и чувства, намерена с его помощью спасти человечество.** В отличие от Мефистофеля I не презирает, а любит людей, однако ее любовь, по словам Замятина, особая, «ненавидящая». I собирается, в случае победы повстанцев, насильно выгнать всех граждан Единого Государства за Стену, где бы они в суровых природных условиях приспособивались к «естественной» жизни! Понять натуру I помогают помимо романа и статьи писателя.

В статье «**Рай**» (1921) Сатана предстает учителем сомнений, «вечных исканий, вечного бунта», а в черновом наброске замятинского ответа К.А. Федину Мефистофель характеризуется как «величайший в мире скептик и одновременно – величайший романтик и идеалист. Всеми своими дьявольскими ядами <...> он разрушает всякое достижение, всякое сегодня <...> потому, что он втайне верит в силу человека стать божественно-совершенным» [327] . Замятин переосмысливает здесь литературные традиции в модернистском направлении.

Близки к процитированным выше строкам из замятинской публицистики **высказывания I, героини-философа, об энтропии, энергии и революции, составляющие суть мировоззрения этой героини и самого Замятина.** «Вот: две силы в мире – энтропия и энергия. Одна – к блаженному покою, к счастливому равновесию; другая – к разрушению равновесия, к мучительно-бесконечному движению. Энтропии – <...> ваши предки, христиане, поклонялись как Богу. А мы, антихристиане, мы...» – учит она Д. **Ее беседы с Д, как и диалог Благодетеля с ним, являются ведущим жанрообразующим средством философского романа.** Опираясь на второе начало термодинамики, I интеллектуально и в то же время поэтически-метафорически обосновывает теорию бесконечной революции: «<...> революции бесконечны. <...> Только разности – разности – температур, только тепловые контрасты – только в них жизнь. А если всюду, по всей Вселенной, одинаково теплые – или одинаково прохладные тела... Их надо столкнуть – чтобы огонь, взрыв, геенна. И мы – столкнем» [328] .

Слово «геенна» вновь обнаруживает связь героини с дьявольскими силами, как и то, что I прежде всего – «дух жизни». Этот дух вечно борется с хрустальным совершенством, т. е. «аполлоническим»,

энтропийным началом. В синтетичном образе I в духе поэтики неомифологического романа соединены черты противостоящих друг другу героев из разных мифов – Фауста и Мефистофеля, Мефистофеля и... Христа.

Во время истязаний под Газовым Колоколом I напоминает Христа на Голгофе, о котором Замятин так писал в статье **«Скифы ли?»**: «Христос на Голгофе, между двух разбойников, истекающий кровью по каплям, – победитель, потому что Он распят, практически побежден». Сопоставляя героиню-революционерку, своего рода «Мефистохриста», с Христом, писатель опирается на характерное для русской революционной демократии убеждение В.Г. Белинского в том, что если бы в его время появился Христос, то он бы примкнул к социалистам и пошел за ними. В статье «Скифы ли?» Замятин замечает: «Но Христос, практически победивший, – Великий Инквизитор» [329] .

Замятин противопоставляет здесь Христа до Его воскресения Христу после Его воскресения. «Синтетический» образ Благодетеля строится по законам символистской поэтики, ибо восходит к «Легенде о Великом Инквизиторе» Достоевского, к своего рода мифологическому тексту-первооснове, и вбирает в себя в представлении Замятина свойства воскресшего Христа.

**«Закат Марса» и революция.**Теме революции отведено существенное место и в «Аэлите», где, по точной оценке С.Л. Слободнюка, «читатель воочию может наблюдать синтез замятинской и блоковской традиций. <...> Тождественность пути, избранного Толстым, пути Замятина подтверждает тезис о том, что обращение к «сатанинской» тематике, к «антимиру» было прежде всего производной кризисного сознания. Этим и объясняется сходство

приемов, использованных авторами при решении важнейших морально-этических проблем» [330] . Уточним мысль исследователя: «антимиром» по отношению к революционной России в «Аэлите» становится умирающая красная звезда. Толстой, подобно Замятину, рассказывает историю нескольких человеческих поколений и рисует кризисное состояние общества, приводящее к революции. Ее причины и близки тем, которые вызывают революцию в романе «Мы», и отличны от них.

Как и в Едином государстве, на Марсе господствует энтропия, стареющая цивилизация вырождается. На это недвусмысленно указывал подзаголовок «**Закат Марса**» в первой редакции «**Аэлиты**» (М.; Пг., 1923) и ряд мотивов в первом, а также окончательном варианте текста романа. В «Аэлите», подобно «Мы», полемически переосмыслена шпенглеровская теория заката современной цивилизации. Отнюдь не случайно Толстой поручает изложение тезиса о «закате» отрицательному герою романа – Тускубу. Возродить же Марс можно с помощью дионисийских варваров. Эта мифологема, явно навеянная работой Ницше «Рождение трагедии...», является в «Аэлите», как и в «Мы», важным идейным мотивом.

Он звучит в ранней редакции «Аэлиты» в речах политического противника Тускуба Гора, представляющего интересы социально обездоленных масс, и Тускуба. Гор: «Мы знаем **смертельную** опасность, – вырождение Марса. Но у нас есть спасение.

Нас спасет Земля, – люди с Земли, **полудикари**, здоровая, свежая раса» (подчеркнуты слова, не вошедшие в окончательную редакцию текста. – Т.Д.). Тускуб: «Зачем нам, ветхой и мудрой расе, работать на завоевателей? Чтобы жадные до жизни дикари выгнали нас из дворцов и садов, заставили строить новые цирки, копать руду, чтобы

снова равнины Марса огласились криками войны?» [331] . Таким образом, возглавившие марсианскую революцию «полудикари»-земляне близки тем бессознательным хранителям культуры и духа музыки, которых, несмотря на скорбь о потере гуманизма, воспел в докладе «Крушение гуманизма» Блок. Кстати, авторский пафос в «Аэлите» такой же двойственный: сам писатель любит ту эстетизированную и высокоинтеллектуальную атмосферу вырождения старой цивилизации, лучшей представительницей которой в романе является Аэлита, но, в духе символистских предвидений, связывает надежды на будущее с революционными дионисийствующими варварами. Как видно, **в едином идеологическом «пространстве» с антиутопией Замятина существовала именно ранняя редакция «Аэлиты».**

В окончательном варианте текста «Аэлиты» в образах Лося и Гусева акцентировано другое – желание осуществить на Марсе социальную справедливость, тем самым в художественно-философских концепциях романов Толстого и Замятина стало больше отличий. Не удивительно, что вернувшийся из эмиграции в Советскую Россию Толстой ослабил в окончательном тексте романа шпенглеровско-ницшеанские мифологемы: это был один из первых «звонков», извещавших о готовности писателя извлекать из революции все то доброе, что можно было в ней найти.

Концепции жизни двух обществ у Замятина и Толстого также расходятся. Если в Едином Государстве действует принцип общественной собственности, то марсианское общество, основанное на частнокапиталистическом экономическом принципе и разделенное на враждующие между собой классы, лишено как раз социального

равенства. Золотой век, который глава государства Тускуб устроит на погибающей планете, будет таковым лишь для избранных.

Тем не менее финал революции в обоих произведениях похож. В «Аэлите» она тоже разгромлена, но не из-за внезапного сюжетного поворота, как в «Мы». В картинах сражения на Марсе, при всей его фантастичности, воссозданы обстоятельства первой русской революции. Марсианская революция была плохо подготовлена, в руках повстанцев оказалось мало оружия, возглавивший восстание землянин Гусев не годился для этой роли из-за своей малообразованности. Одного энтузиазма оказалось недостаточно для освобождения марсианского пролетариата из-под власти капитала.

С романом «Мы» сближает «Аэлиту» и критика рационалистического строя жизни, основанной на принципе господства разума, науки и игнорирующей чувства, и мысль о ценности лишенного политической тенденции искусства, утверждение иррациональной могучей власти любви (история отношений Аэлиты и Лося перекликается с чувством О к Д и Д к I). Замятин и Толстой создали художественно выразительные мифы об энергичных дионисийствующих героях.

**Великая Операция.** Большой художественной находкой в «Мы» является история Великой Операции. Во время восстания «Мефи» всем «нумерам» вырезают фантазию – так Единое Государство застраховывает себя от повторения революций и прочих опасных проявлений свободной воли граждан. Теперь получает окончательную художественную реализацию нелепый план Гастева по превращению пролетариата «в невиданный социальный автомат»: «нумера» становятся похожими на «какие-то человекообразные тракторы». Данный абсурдный эпизод (хирургия здесь не лечит, а

уродует, лишая человека важной особенности его природы) и гротескный образ человекообразных тракторов служат способами создания неореалистической картины мира и трагической концепции человека.

Прооперирован Д. Теперь он полностью теряет свое сходство с Фаустом, так как автоматически утрачивает возникшие у него под влиянием I «еретические» идеи, а также свои человеческие чувства и привязанности. Герой превращается из мыслящего человека с душой в управляемое существо, «совершенного», т. е. «машиноравного» гражданина Единого Государства. Его характер теряет теперь психологическую полноту и приобретает гротескные черты. Уделом Д становится вечная улыбка: «Я улыбаюсь – я не могу не улыбаться: из головы вытащили какую-то занозу, в голове легко, пусто» [332] . Так стали реализованной метафорой с явным антиутопическим содержанием слова Благодетеля о рае как месте, где пребывают блаженные, лишённые желаний люди с оперированной фантазией: подобный рай на самом деле ад, и «стопроцентное счастье» находящихся в нем существ – мнимый happy end.

По решению Великого инквизитора – Победившего Христа – Благодетеля технократическое общество вновь отделено от мира природы и лесных людей новой Стеной, на сей раз смертоносной, высоковольтной. Так образ Стены в романе становится емким политико-философским символом.

Этот трагичный финал не лишен своего рода катарсиса: ведь за Стеной продолжают жить свободные «лесные» люди, к ним удалось уйти кое-кому из взбунтовавшихся «номеров», там оказалась и «противозаконная мать» О. Ее ребенок от Д родится в естественном мире и будет воспитан лучшими из находящихся там «номеров».

Этот ребенок, быть может, станет одним из первых совершенных людей, в индивидуальности которых две распавшиеся половинки соединятся в гармоническое целое.

**«Синтетизм» стиля.** Многообразной проблематике и сложному жанру «Мы» соответствует новаторский стиль этой антиутопии, органично сочетающий в себе сциентистскую (научоподобную) и орнаментальную образность, новые и традиционные языковые средства.

Роман «Мы» переполнен понятиями, заимствованными из точных и естественных наук. Рассказывая об устройстве космического корабля «Интеграл» и мембраны, двух началах термодинамики – энергии и энтропии, поэзии и истории Единого Государства и др., Д использует средства, характерные для **научного стиля речи**: «Какой-то из древних мудрецов, разумеется, случайно, сказал умную вещь: «Любовь и голод владеют миром». Ergo: чтобы овладеть миром – человек должен овладеть владыками мира. Наши предки дорогой ценой покорили, наконец, Голод: я говорю о Великой Двухсотлетней Войне – о войне между городом и деревней. Вероятно, из религиозных предрассудков дикие христиане упрямо держались за свой «хлеб» (1). Но в 35-м году – до основания Единого Государства – была изобретена наша теперешняя, нефтяная пища. Правда, выжило только 0,2 населения земного шара. <...> Естественно, что, подчинив себе Голод (алгебраический = сумме внешних благ), Единое Государство повело наступление против другого владыки мира – против Любви. Наконец, и эта стихия была тоже побеждена, т. е. организована, математизирована, и около 300 лет назад был провозглашен наш исторический «Lex sexualis»: «всякий из номеров имеет право – как на сексуальный продукт – на любой номер».

(1) Это слово у нас сохранилось только в виде поэтической метафоры: химический состав этого вещества нам неизвестен» [333] .

Как видно из данной цитаты, научные понятия и термины выражают идеологическую, психологическую и фразеологическую точки зрения повествователя Д и раскрывают тип коллективного сознания, присущий большей части нумеров. Для него характерны культ разума и основанный на нем сциентизм. При этом наличие в замятинской антиутопии научных понятий-терминов не делает ее сухой и скучной, так как они – ключ к внутреннему миру повествователя. Признание Д: «<...> я мечтал формулами...» – квинтэссенция стилевого «синтетизма» в «Мы». Такой синтез психологически оправдан, ведь Д, как и автор романа, – еще и писатель. Кроме того, в «Мы» с помощью **научных понятий-терминов создается «основа орнаментального словоупотребления – сложная разветвленная система тропов, в которой можно найти разнообразные виды сравнений, метафор, метонимий» [334] .**

Центральная художественная задача романа – создать целостный образ кошмарного мира. Поэтому главное изобразительное средство здесь метафора, показывающая связи между разными сферами этого мира, а метонимий в «Мы» мало. Они появляются в эпизодах, когда мир утрачивает свою целостность и раскалывается на множество кусков. Подобное происходит после того, как революционеры из «Мефи» проголосовали против Благодетеля в День Единогласия: «вихрь взвеванных бегом юниф, растерянно мечущиеся фигуры Хранителей, чьи-то каблуки в воздухе перед самыми моими глазами – возле каблуков чей-то широко раскрытый, надрывающийся от неслышного крика рот. Это почему-то врезалось острее всего: тысячи беззвучно орущих ртов – как на чудовищном экране» [335] . С

помощью подобных метонимий нарисована запоминающаяся своей экспрессионистичностью картина.

Метафорическая образность в «Мы» подразделяется на два типа – неорганический и органический. Они раскрывают в романе Замятина концепции энтропийно-«аполлонического» и энергично-«дионисийского» человека.

К **неорганической (отвлеченной) образности** относятся в «Мы» сравнения и метафоры, одна часть которых основана на научных понятиях. Применяя вслед за А. Белым новаторский художественный прием, состоящий в использовании математической терминологии, Замятин рисует с ее помощью отмеченные экспрессионистичностью энтропийный городской пейзаж и коллективный портрет номеров – божественные параллелепипеды прозрачных жилищ, квадратную гармонию серо-голубых шеренг, «две слитных, интегральных ноги, две интегральных, в размахе, руки», «циркулярные ряды благородно шарообразных, гладко остриженных голов». Кроме того, метафорические эпитеты «интегральные» и «шарообразные» способствуют раскрытию концепции «аполлонического» человека.

В «Мы» разновидностью **неорганически-органической (или овеществляюще-олицетворяющей) образности** является снижающее сопоставление человека-номера с механизмом. Это – излюбленный Замятиным способ характерооб-разования, раскрывающий концепцию обезличенного номера в Едином Государстве, а также образ Д и его эволюцию.

Сначала для Д идеалом был человек, похожий на тончайший и точнейший из механизмов. Поэтому естественно, что Д **олицетворяет** «Интеграл» и другие машины. Свои мучения из-за внутреннего конфликта между страстью к I и преданностью догмам

Единого Государства Д описывает через аналогию с неуправляемым аэро: «Я потерял руль. Мотор гудит вовсю, аэро дрожит и мчится, но руля нет – и я не знаю, куда мчусь: вниз – и сейчас обземь, или вверх – и в солнце, в огонь...» [336] . А вот запись Д о счастливом любовном свидании с I: перед расставанием она «еще раз, секунду, коснулась меня вся – так аэро секундно, пружинно касается земли перед тем, как сесть» [337] . Приведенные выше метафоры и сравнение имеют психологическую функцию. Но образ аэро в романе многофункционален.

По словам Н.А. Кожевниковой, характерное для орнаментальной прозы стремление представить предмет речи через зрительный образ выражается в том, что «троп строится так, чтобы придать вещественность абстрактному и еще больше подчеркнуть вещественность конкретного» [338] . В орнаментальном романе «Мы» овеществляется такое абстрактное понятие, как история.

«Человеческая история идет вверх кругами – как аэро», в данном суждении Д метафора «история – аэро» имеет отвлеченно-философское значение, указывающее на спиралевидность исторического развития. Эта мысль конкретизируется в такой характеристике Благодетеля: он – «новый Иегова на аэро, такой же мудрый и любяще-жестокий <...>» [339] . Данную характеристику дополняет и сопоставление главы Единого Государства с мудрым пауком, связавшим нумера «благодетельными тенетами счастья». Существенно, что обе метафоры, неорганическая и отрицательная органическая, сатирически оценивают Благодетеля – главу Единого Государства: Иегова, и старый, и новый, по Замятину, отождествляется с пауком, так как оба несут своим подданным-жертвам тенета, т. е. несвободу. Не случайно в эпизоде Дня

Единогласия лейтмотивом становится метафорически-символический образ паутины, липнущей к лицу Д.

Наиболее художественно выразительна в «Мы» гротескная метафора-оксюморон человекообразных тракторов – прооперированных номеров, которым вырезали фантазию. Ставшие «машиноравными», идеально «аполлоническими», нумера, загоня других героев, которым еще только предстоит лишиться фантазии, «неудержимо пропахали сквозь толпу», у других «шеи гусяно вытянуты». Метафора «нумера с гусяными шеями» – трагический символ природы, беззащитной перед лицом грозно надвигающейся на нее техники.

Важную идейную функцию имеют в «Мы» **органические неснижающие (олицетворяющие) образы**, выражающие концепцию дионисийской личности, тесно связанной с природой и противостоящей энтропийно-аполлоническому человеку.

Любопытно, что по мере внутреннего приобщения Д к идеям «Мефи» процент органической неснижающей образности в его записях возрастает. «Солнце это не было наше, равномерно распределенное по зеркальной поверхности мостовых солнце: это были какие-то живые осколки, непрерывно прыгающие пятна, от которых слепли глаза, голова шла кругом. И деревья, как свечки, – в самое небо; как на корявых лапах присевшие к земле пауки; как немые зеленые фонтаны... И все это карачится, шевелится, шуршит, из-под ног шарахается какой-то шершавый клубочек <...>» [340] . Ощущение живого природного мира и необходимой для дионисийства связи с ним, возникшее у Д при выходе за Зеленую Стену, передано здесь, в 27-й записи, с помощью следующих разветвленных рядов высокохудожественных тропов, основанных на

богатой изобразительности: метафоры солнечные лучи – «живые осколки, непрерывно прыгающие пятна», напоминающей полотна французских импрессионистов; трехчленного сравнения деревьев со свечками, присевшими к земле пауками, зелеными фонтанами.

А выразительные художественные приемы – аллитерации в словах «шуршит», «шарахается», «шершавый» – напоминают звукообразы поэтической речи, что характерно для орнаментальной прозы.

После выхода за Стену Д пишет о «ливне событий», о буре, предваряющей восстание «Мефи» и затем становящейся его лейтмотивной метафорой-символом. Д переживает пик своей человечности в тот момент, когда, в преддверии восстания «Мефи», предлагает любимой уйти за Стену к живущим там лесным людям, т. е. приобретает черты «дионисийского» человека.

Симптоматично, что в последней записи, сделанной уже прооперированным Д, образность в описании I во время пытки под Газовым Колоколом неорнаментальная: «У нее стало очень белое лицо, а так как глаза у нее темные и большие – то это было очень красиво» [341]. Эпитеты «острые», «белые», «темные», «большие» – средства холодной и аскетичной образности, подходящей к содержанию данной сцены. С помощью чисто стилевых средств Замятин показывает трагический процесс расчеловечивания нумера в тоталитарном государстве: об этом свидетельствует отказ от орнаментальности, ведущей приметы стиля речи тонко чувствующего и поэтически воспринимающего мир человека.

Характерообразующими в образе I являются лейтмотивные органические метафоры-символы улыбки-укуса и дикого огня глаз, пылающего за шторами-ресницами. Данные образы раскрывают присущую ей развитую индивидуальность, принадлежность к типу

«дионисийского» человека, или революционера. Не менее важны для раскрытия сущности загадочной I математические лейтмотивы ее образа: «острым углом вздернутые к вискам брови – как острые рожки икса» и два треугольника на ее лице – насмешливый верхний и скорбный нижний, которые «как-то противоречили один другому, клали на все лицо <...> неприятный, раздражающий X – как крест: перечеркнутое крестом лицо» [342] . Данную метафору-символ образуют исключаящие одна другую мифологемы (рожки – элемент традиционного изображения черта, улыбка-укус – атрибут библейского Змия-искусителя и литературного Мефистофеля, а крест – символ миссии Христа). Эти составляющие неореалистического портрета героини раскрывают ее инфернальность и раздражающую Д еретичность, сближающую ее с Христом, которого Замятин считал еретиком.

В романе «Мы» воплотились и те неореалистические принципы «синтетизма» и художественной экономии, которые Замятин сформулировал применительно к языку художественной прозы. В лекции «**О языке**» (1920–1921) писатель заявлял, что «каждой среде, эпохе, нации – присущ свой строй языка, свой синтаксис, свой характер мышления, ход мыслей. Нужно усвоить себе и использовать именно это». В этой лекции и статье «**О синтетизме**» Замятин советовал давать «художественный **синтез языка среды, стилизованный язык среды**» [343] . Здесь синтез означает максимальную концентрацию средств языкового выражения.

Применительно к фантастическому Единому Государству выполнить эти задачи было совсем не просто. Прежде всего, нужно было передать контраст двух языковых эпох – XX в., представленного в

романе как прошлое, и XXVI столетия, будущего. И данный контраст наиболее ощутим на уровнях лексики и синтаксиса.

В «Мы» на уровне лексики прошлое воссоздано с помощью мнимых историзмов, обозначающих такие ушедшие в историю, с точки зрения Д и других людей будущего, явления, как «хлеб», «душа», «архангелы», «Евангелие», «Пасха», «пиджак», «квартира», «рояльный ящик», «жена», «грозы» и т. д. (выделены слова, заключенные в кавычки Замятиным).

Религиозные и природные ценности прошлого вытеснены в антиутопическом мире будущего новыми реалиями, обозначенными **индивидуально-авторскими неологизмами.**

В своих статьях и лекциях Замятин не раз подчеркивал большую роль **неологизмов** в развитии и обогащении языка. У самого писателя был явный лингвистический талант, позволявший ему создавать на редкость выразительные и меткие новые слова. Среди них в романе «Мы» индивидуально-авторские **неологизмы-понятия**: Часовая Скрижаль, личные часы (свободное время нумеров), Материнская и Отцовская Норма, Зеленая Стена, Благодетель, Государственная Наука, Государственная Газета, Математические Нонны, праздник Правосудия, День Единогласия, Табель Сексуальных дней, Детско-воспитательный завод и др. В романе множество и удачных индивидуально-авторских **стилистических неологизмов**, художественная функция которых – обрисовать новый кошмарный мир. Здесь и существительные («нумер», «нумератор», «юнифа», «аэро»), и наречия, среди которых примечательны сложные («иксово», «чугунно поднять руку», «стопудово», «розово-талонно», «тумбоного протопал», «шестнадцатилетне наивны»). Излюбленной формой стилистических неологизмов в «Мы» являются сложные

прилагательные: «четырёхлапый», «единомиллионная», «каменнодомовые», «пластыре-целительные», «волосаторукий», «миллионноклеточный», «звездно-солнечная», «Детско-воспитательный», «маятниково-точные», «машиноравны».

В последнем ряду выделяется оксюморон «звездно-солнечная», который, как и обилие прилагательных, образованных при помощи словосложения, подобно прилагательным в символистских произведениях, свидетельствует о близости поэтик неореализма и символизма. Вместе с тем замятинские образы не бесплотны: большая часть его стилистических неологизмов обладает яркой изобразительностью и почти осязаемой материальностью. Эта особенность, наряду с преобладанием в языке «Мы» атрибутивности за счет номинативности, свидетельствует о принадлежности романа к неореализму, отличающемуся от символизма, и к орнаментальной прозе, так как прилагательные – основной морфологический строительный материал для сравнений и метафор, на котором основана орнаментальность.

Отличающий людей будущего рационалистический склад сознания воссоздается писателем и с помощью **терминологической лексики** (см. выше анализ образности «Мы»), Так создается «интегральный» или «протекающий» через весь роман образ языка кошмарного технизированного рационалистического мира.

Примечательной особенностью замятинского романа-антиутопии следует признать мастерское воссоздание разговорного и «мысленного языка», использование **«незаконченных фраз»** (прерванных предложений) как постоянного синтаксического приема.

В «Мы» не закончено множество высказываний героев. Таковы опасения гуляющего около Древнего Дома больного Д: «Из

необозримого зеленого океана за Стеной катился на меня дикий вал из корней, цветов, сучьев, листьев – встал на дыбы – сейчас захлестнет меня – тончайшего и точнейшего из механизмов – я превращусь... Но, к счастью, между мной и диким зеленым океаном – стекло Стены. О великая, божественно-ограничивающая мудрость стен, преград!» [344] . Незаконченное предложение «я превращусь...» создает иллюзию «мысленного языка» (внутренней речи), передает смятение чувств героя и приглашает читателя к додумыванию мыслей Д. Сделать это помогает использованный в данном фрагменте другой замятинский прием – **прием пропущенных центральных мыслей**.

В процитированном выше фрагменте закончить незавершенную центральную мысль помогает эпитет «дикий», дважды употребленный в соседних предложениях в словосочетаниях «дикий вал» и «дикий зеленый океан». Тем самым становится ясно, что Д боится превратиться из механического, аполлонического человека в природного, дионисийского.

Третий прием, названный Замятиным **приемом реминисценций**, тоже служит цели создать синтез языка изображаемой среды. После приобщения Д к дионисийским лесным людям и «Мефи» I, любясь его волосатой рукой, говорит ему: «И в тебе, наверное, есть несколько капель солнечной, лесной крови. Может быть, потому я тебя и —» [345] . Читателю легко самому закончить это признание, так как он помнит, что во время первой встречи с Д I сразу же обратила внимание на руки строителя «Интеграла» и что героиня любит обросших шерстью лесных людей.

Не менее существенная составляющая синтаксиса в «Мы» – установка на конструкции письменной речи, обусловленные формой

дневниковых записей.

**Выводы.** Роман-антиутопия «Мы» – новаторское высокохудожественное произведение. В нем опровергнуты такие утопические метаидеи, как представление о равенстве генетического потенциала всех людей, вера в разум (по Замятину, не менее важно иррациональное начало), **установка на счастье, которому Замятин вслед за Достоевским противопоставил свободу.** Писатель пришел к следующему выводу: не может быть счастливым общество, руководствующееся принципом равенства для всех и не учитывающее запросов отдельных граждан. Писатель отверг также отразившиеся в ряде утопий представления о возможности коллективной семейно-интимной жизни и убеждение Чернышевского в ненужности жертв в жизни общества, руководствующегося теорией разумного эгоизма. По Замятину, настоящая любовь к одному человеку или ко всему человечеству всегда жертвенна.

В «Мы» на основе творчески измененной ницшевской концепции аполлонизма-дионисизма Замятин создал свою типологию человеческих характеров. Значительность «Мы» как неомифологического романа обусловлена прежде всего творческой рецепцией Замятиным библейских мифологем, а также образов героев и черт поэтики «Фауста» и «Братьев Карамазовых». Художественные особенности романа-антиутопии во многом унаследованы от трагедии Гёте и прозы Достоевского с присущим им интеллектуализмом. Это проявилось, в частности, в насыщении «орнаментальной» антиутопии множеством сведений из разных областей наук – математики, физики, кораблестроения, философии и других. Своим новаторским произведением Замятин открывал путь романам «Чевенгур» А.П. Платонова, «Кашеева цепь» М.М.

Пришвина, «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова. Каждый из этих авторов тоже тяготел к мифотворчеству и философско-художественному осмыслению мира.

«Чевенгур» А.П. Платонова – утопия или антиутопия?

В отличие от «Мы», у А.П. Платонова утверждение и отрицание тесно переплетены. Его «Чевенгур» – социальнофилософский утопический и сатирический роман с элементами антиутопии, который при жизни Платонова не удалось опубликовать. В основе произведения, как и в основе антиутопии «Мы», миф о машине.

В первой части романа «Происхождение мастера» присутствуют две темы – активность человека и сокровенность мира вокруг, своего рода предыстория человечества, основанная на небратских отношениях между людьми. Один из характерных платоновских героев в прологе к «Чевенгуру» – искатель истины рыбак, задумавшийся о том, что такое смерть, решивший «пожить в смерти» и утонувший в озере.

Показан и характерный для России жертвенный тип человека, забывшего себя ради семьи и детей – Прохор Дванов, усыновивший сына рыбака Сашу. В подтексте произведения Платонова универсальные художественно-философские **понятия энергии и энтропии**. Жизнь Прохора, лишенная энергии и исполненная энтропии, нуждается во внешнем усилении. Платонов видит такую возможность в технике, которую в начале «Чевенгура» поэтизирует, очеловечивает. Мир, показанный в прологе, убог и нищ, машина в нем редкий гость. Поэтому автор сочувствует той истовой любви к механизмам, которую испытывает талантливый народный мыслитель и умелец Захар Павлович, а также машинист-наставник, герои с технической жилкой. Для первого из них одно время «машины были

<...> людьми», он мысленно беседовал с ними и ставил их выше человека. Однако впоследствии Захар Павлович из-за сострадания к социально обездоленным людям охладевает к технике.

Во второй и третьей частях романа появляется второй искатель истины, сын утонувшего рыбака Саша Дванов, который странствует по стране вместе с полевым большевиком Степаном Копенкиным, очарованным любовью к «умершей девушке Розе Люксембург». В образе Копенкина преобладает стихийное начало: вдохновение, воодушевление, революционное чутье. До революции он был просто крестьянином. Любовь к Розе сделала его воином, мстителем, беззаветно преданным революционной идее, жаждущим как можно быстрее построить социализм. Он, по мысли Платонова, главный строитель страны. Вместе с тем в образе Копенкина символизирована интернациональная сущность странничества и русской революции. Он наделен и отчетливыми чертами Дон Кихота, в том виде, как понимал этот образ И.С. Тургенев в статье «Гамлет и Дон Кихот». А семантика имени «Роза» (это цветок Афродиты и атрибут Богородицы) помогает понять генетическую связь его образа с пушкинским «рыцарем бедным» и князем Мышкиным [346]. Образ же Саши Дванова, интеллигента-большевика и рефлектирующего мечтателя-энтузиаста, во многом близкого автору, явно относится к гамлетическому типу [347]. Саша Дванов и Копенкин странствуют по уездной России в период конца военного коммунизма и начала нэпа (подзаголовок «Чевенгура» – «Путешествие с открытым сердцем»). Цель путешествия героев – найти «коммунизм среди самодеятельного населения». Они посещают коммуну «Дружба бедняка», «Революционный заповедник тов. Пашинцева имени всемирного коммунизма», с. Ханские Дворики, завершая свое

странствие в утопическом уездном городе Чевенгуре, новом варианте «города Солнца» [348] .

Пролеткультовская модель эгалитарного общества воссоздается в «Чевенгуре», в котором есть мотив «организации ежедневного трудового счастья <...>». В коммуне «Дружба бедняка» полномочный волревкома Игнатий Мошонков переименовал себя в целях самосовершенствования в Федора Достоевского и Владимира Ленина. И хотя этот новоявленный Достоевский размышляет о глобальных проблемах нового общества, его невежество не дает ему создать ничего выдающегося. Так иронически осуществляется утопическая мечта о создании при социализме совершенного человека.

В коммуне не работают, съедая запасы зерна, зато работу коммуны намеренно усложняют. Саша Дванов и Копенкин и сам автор иронически относятся к вульгаризации коммунарами положений «всеобщей организационной теории», принадлежащей теоретику Пролеткульта А. Богданову. (У Богданова понятие «усложнение» имеет кибернетический смысл.) В утопических бреднях Саши, которые с интересом слушают коммунары: «<...> после завоевания земного шара – наступит час судьбы всей вселенной, настанет момент страшного суда человека над ней» [349] , – чувствуются платоновские представления о необходимости переделки человеком мира.

Именно здесь зарождается представление о счастье как об отсутствии привычных форм существования, которое получает окончательное воплощение в описании чевенгурской коммуны.

«Земля задаром даст нам пропитанье», – убеждает Копенкина и Дванова организатор «ревзаповедника» в помещичьей усадьбе,

хранитель «революции в нетронутой геройской категории», облаченный в рыцарские латы Пашинцев. Пашинцев близок по своему социально-психологическому типу и интеллектуальному уровню Копенкину, а также героине рассказа А. Толстого «Гадюка» Ольге Зотовой. Бредящий, как и они, революционными боями, он с трудом может найти себе место в мирной жизни. Поэтому не удивительно, что изгнанный из заповедника из-за «широкой организации» совхоза, он, подобно Копенкину, оказывается в Чевенгуре.

Правдоискательство главных героев завершилось в романе созданием мужицкого варианта рая – коммуны Чевенгур. Чевенгурцы как настоящие утопические герои отказались от всех привычных государственно-правовых, художественно-философских, семейно-бытовых форм. Здесь уничтожено имущество, эксплуатация, традиционная семья, коммунары ведут аскетический образ жизни (жен нет, остались одни сподвижницы), из Чевенгура изгнано традиционное искусство. Чевенгурцы пытаются уничтожить даже ночь с ее спутницей луной. Все это делается ради счастья и конечной победы над смертью, разрушающей «вещество существования».

Проблема счастья – одна из основных проблем в «Чевенгуре». Думая о социализме, который еще только предстоит построить, платоновский герой Достоевский представляет его как всеобщее изобилие, покой и счастье. Чевенгурские коммунары частично осуществили такой идеал в своей жизни. По их мнению, счастье исключает труд, строительство, денежное обращение, развитие науки и просвещения. В Чевенгуре не трудятся и не учатся из идейных соображений, так как труд способствует происхождению имущества,

а имущество – угнетению, наука же «всей буржуазии даст обратный поворот...». Единственный труженик в коммуне – солнце.

Стоящий во главе Чевенгура ветеринар Чепурный сам не читал Маркса, но нахватался на митингах и собраниях марксистских лозунгов и агитирует. Не обремененный познаниями Копенкин, путающий слова «термины» и «тернии», мечтает о том, что в Советской России неграмотные когда-нибудь «постановят отучить грамотных от букв – для всеобщего равенства... Тем больше, что отучить редких от грамоты сподручней, чем выучить всех сначала» [350] . Писатель показывает здесь те стремление куравниловке, упрощение и примитивизацию социальной и духовной жизни, которые являлись основными тенденциями в советском обществе в 1920—1930-е гг., против чего резко протестовал и Замятин в романе «Мы».

Чевенгурцы, презирающие материальные блага, гордятся тем, что они «голые коммунисты», и все свои силы сосредоточивают на товариществе. Саша Дванов, видимо, выражая идеологическую точку зрения автора, догадывается, что коммунизм для чевенгурцев есть конец истории.

Кошмарными апокалиптическими мотивами пронизаны сцены организации «второго пришествия» для буржуазии, – описание двойного расстрела буржуев (чтобы их души не могли воскреснуть) и последовавшего за ним уничтожения их семей. Как и Замятин, Платонов показывает разрыв коммунистической утопии с прошлым, что для него, сторонника идей философа Н. Федорова, совершенно неприемлемо. Для Платонова забвение прошлого – еще и энтропия жизненного «вещества» [351] .

Неоднозначным является отношение писателя к уничтожению традиционной семьи и дома. Платоновские чевенгурцы выдирают дома из их «почвы» и переносят на другое место, надеясь тем самым изменить и традиционный семейный уклад, ведь дом является средоточием жизни семьи. У них возникает своеобразное братство «душевных бедняков» и «прочих» (нищих и сирот, приведенных Прокофием Двановым в Чевенгур), живущих в одном просторном доме, при этом главной профессией чевенгурцев становится «душа человека <...>. А продукт ее – дружба и товарищество!». С одной стороны, писатель, считавший высшими формами любви чувство к матери, сестре и невесте, разделяет подобные нравственно-этические искания. С другой – показывает их бесперспективность: не случайно коммунары потребовали в конце концов привести им жен. **Так утопия постепенно превращается в роман об утрате иллюзий, в антиутопию.**

Главная трагедия и опасность чевенгурцев в том, что они не жизнены, уничтожают вокруг все живое. В их самоотречении проявляется та же варварская жестокость, что и в массовом убийстве «буржуев». Не удастся им и сокрушить смерть и тем самым осуществить в жизни федоровский проект воскрешения отцов, утопическую мечту соединения всего человечества.

Это видно в символическом эпизоде смерти ребенка у попавшей в Чевенгур нищенки. Чепурный тщетно пытался совершить чудо – воскресить умершего. После этого в чевенгурской коммуне разочаровываются и Копенкин, и Саша. Первый приходит к такому выводу: «Тут зараза, а не коммунизм», а Саша Дванов видит причину неудачи чевенгурцев в следующем: «Здесь <...> ведь не механизм лежит, здесь люди живут, их не наладишь, пока они сами не

устроятся. Я раньше думал, что революция – паровоз, а теперь вижу – нет» [352] . Гибель всех чевенгурцев, кроме советского инквизитора Прокофия Дванова, в бою за город от рук бандитов – символизирует гибель вдохновлявшей их идеи. Отлична от судеб коммунаров только судьба Саши.

Его позиция лишь частично совпадала с позицией чевенгурцев, поэтому он, увидев, что их деяния ведут к распаду и хаосу, возобновляет свои поиски истины. Его поведение соответствует высказыванию в одной из ранних статей Платонова: «Мы коммунисты, но не фанатики коммунизма. И знаем, что коммунизм есть только волна в океане вечности истории» [353] . Этический идеал Федорова – восстановление связи с отцами – возникает в заключительном эпизоде: Саша после гибели коммуны бросается в то самое озеро, куда ушел его отец, томившийся «по нем одинокие десятилетия в тесноте земли», т. е. воссоединяется с главным своим «кровным товарищем» (постоянная память Саши об умершем отце – гамлетовский мотив). Выражение это – синтез представления о пролетарском товариществе и федоровской идеи родства. Таким образом, становится ясно, что **соединение с предками возможно не в жизни, а в смерти или в памяти о них потомков.**

**Образность и язык «Чевенгура».** У Платонова, как у Замятина, Пришвина и Булгакова, есть черты орнаментальности, но этим стилевой рисунок его философской прозы 1920—1930-х гг. не исчерпывается. По верному определению

С.Г. Бочарова, «Платонова одинаково характеризует как потребность в метафорическом выражении, так и его опрощенный, «буквальный» характер, деметафоризация» [354] . В «Чевенгуре» сосуществуют эти две стилевые тенденции.

**Метафоризация у Платонова сочетает в себе традиционное и новаторское. Олицетворения** природы, которыми изобилует «Чевенгур», достаточно привычны для литературы, а не менее часто встречающиеся в романе олицетворения техники являются новым, чисто платоновским художественным приемом. В восприятии Захара Павловича в равной мере одухотворены дождь («<...> дождь, не отдохнув, снова вставал на ноги, разбуженный щекочущей теплотой <...>»), паровозы («гудела далекая машина, живой работающий паровоз») и изделия техники («От рассказов машиниста его интерес к механическим изделиям становился затаенней и грустней, как отказанная любовь» [355] ). Новаторским является здесь сравнение любви к технике с любовью к женщине, которое раскрывает систему ценностей героя. Для этого мастера-умельца в одинаковой степени ценны техническая цивилизация и природа, причем первая, как ему кажется в начале его работы в депо, несет для беднейших слоев России, жизнь которых в дореволюционный период энтропийна, энергию. В таком своего рода синкретизме жизненных ценностей состоит отличие Захара Павловича от замятинского Д-503, тоже наделенного техническим талантом.

Новым способом метафоризации становится у Платонова сопоставление таких абстрактных понятий и свойственных им признаков, как культура, невежество, история, бюрократизм, капиталистический и др., с явлениями природы, благодаря чему возникают образы-понятия, занимающие, по наблюдению Л.А. Шубина, особое место в сложной системе платоновских метафор [356] . Такие образы-понятия даны в несобственно-прямой речи Саши Дванова и Сербинова, героев-интеллигентов, размышляющих о послереволюционной российской действительности. «Он в душе

любил неведение больше культуры: невежество – чистое поле, где еще может вырасти растение всякого знания, но культура – уже заросшее поле, где соли почвы взяты растениями и где ничего больше не вырастет. Поэтому Дванов был доволен, что в России революция вылолала начисто те редкие места зарослей, где была культура <...>. И Дванов не спешил ничего сеять: он полагал, что хорошая почва не выдержит долго и разродится произвольно чем-нибудь небывшим и драгоценным, если только ветер войны не принесет из Западной Европы семена капиталистического бурьяна» [357] . С помощью образов-понятий «невежество – чистое поле, хорошая почва» незнание здесь оценивается положительно в плане социальной перспективы. А вот каковы размышления Сербинова о политическом значении нэпа. Россияне «с терпеливым страданием сажают сад истории для вечности <...>». Но после снесенного сада революции его поляны отданы под знак бюрократизма. «И так будет идти долго <...>, пока отдохнувшие садовники не разведут снова прохладного сада <...>» [358] . Образ-понятие «сад революции» неявно выражает авторскую идеологическую точку зрения, совпадающую с позицией героя: революционные периоды в истории повторяются.

Новаторским способом метафоризации у Платонова следует назвать олицетворение понятий, обозначающих общественно-политические явления. Чаще всего олицетворяются в романе революция, социализм. В приведенных выше рассуждениях Саши Дванова олицетворена революция, которая вылолала заросли культуры. А вот какой видит Россию периода нэпа тот же Дванов: «<...> у революции стало другое выражение лица <...>. Город сытно пировал» [359] .

Новаторский способ метафоризации у Платонова – и овеществление понятия, обозначающего общественно-политическое явление. Таково

отрицательное, наполненное авторской иронией сравнение революции с паровозом в размышлениях Саши о чевенгурской коммуне: «Я раньше думал, что революция – паровоз, а теперь вижу – нет» [360] . Подобный способ метафоризации служит развенчиванию механистического подхода к строительству нового общества, показанного в «Чевенгуре».

**Вместе с тем у Платонова происходит и расшатывание изнутри традиционных метафор, ослабление эффекта «орнаментальности» стиля.**

Платонов наделяет переносным образным значением абстрактные, чаще всего философские понятия, выражаемые с помощью терминологической лексики в пограничной речевой зоне и автора, и героя. В первой части романа это сферы несобственно-прямой речи Захара Павловича и народного философа-рыбака.

Захар Павлович считал, что «природное вещество живет нетронутым руками». О наличии здесь авторской идеологической точки зрения свидетельствует то, что понятие «вещество» – аллюзия на работы философа Н.Ф. Федорова, с которыми Платонов был знаком. В частности, в федоровской статье **«Конец сиротства: безграничное родство»** (1890– 1900-е гг.) из II тома «Общего дела» говорится: «Знанием вещества и его сил восстановленные прошедшие поколения <...> населят миры и уничтожат их рознь...» [361] .

Рыбак, размышлявший над тайной небытия, «видел смерть как другую губернию, которая расположена под небом, будто на дне прохладной воды, и она его влекла». Так возникает художественный образ смерти-губернии, характерный для неореализма своей философичностью и фантастичностью. Не менее фантастично и намерение рыбака «пожить в смерти»: «Некоторые мужики, которым

рыбак говорил о своем намерении пожить в смерти и вернуться, отговаривали его <...>» [362] . Языковая форма, в которой выражено данное желание героя, оксюморонна, так как в словосочетании «пожить в смерти» нарушена привычная лексическая сочетаемость. Подобное сочетание несочетаемого – своего рода визитная карточка платоновского стиля.

По схожему семантическому принципу построено описание внутреннего состояния церковного сторожа, который «от старости начал чують время так же остро и точно, как горе и счастье <...>» [363] . Явление метафоризации ослабляется в данных примерах благодаря тому, что абстрактное понятие (смерть) сопоставлено с конкретным понятием (губернией) или включено в состав словосочетания с ослабленной метафоризацией, как в словосочетании «чують время».

**Выводы.** У Платонова присутствует двойственное отношение к революции как к прекрасному, но небытийственному, губительному пути, смешанное с любовью к ней [364] . А утопия Чевенгура основана на народных социально-утопических легендах о земле Беловодье. По мере развития сюжета романа миф о машине обнаруживает свою противоречивость, что свидетельствует о движении Платонова от утопических рассказов первой половины 1920-х гг. к «Чевенгуру», роману с более сложным содержанием, и о **жанровой метаморфозе** «Чевенгура», состоящей в переходе от утопизма к антиутопизму. В «Чевенгуре» сосуществуют две стилевые тенденции – метафоризация и деме́тафоризация.

Романы Замятина и Платонова на современную тему относятся к наиболее значительным творениям русской литературы 1920—1930-х

гг. Наряду с ними в 1920-е гг. возник и неореалистический роман на историческую тему. Его авторами стали Чапыгин и Шишков.

Миф об истории (исторический роман А.П. Чапыгина, В.Я. Шишкова)

В начале 1920-х гг. Чапыгин откликается на призыв Горького в целях просвещения народных масс создавать произведения исторической тематики. Этот призыв был созвучен творческим интересам Чапыгина. Первые попытки художественно осмыслить историю России он сделал в 1888 и 1892 гг. в пьесах **«Разбойники»** и **«На Волге»**. В 1924 г., воскресив замысел пьесы **«На Волге»**, он написал драму **«Борзописный сказ о детях Господина Великого Новгорода»**. Как и многие произведения неореалистов, эта драма – жанровый эксперимент: в нем сказовое повествование, характерное для эпических жанровых форм, вносится в драму. Но и новое произведение не удовлетворило Чапыгина. Тогда, выполняя в известной степени социальный заказ эпохи, он углубился в изучение одного из этапов предыстории русской революции – народного освободительного движения XVII в.

Интерес к личности Разина был устойчивым в литературных кругах, в которые входил Чапыгин. С одной стороны, она привлекала сочувствовавших большевикам литераторов. Образ анархического бунтаря Разина живо интересовал кубо-футуриста неославянофильской ориентации В.В. Каменского, автора романа **«Стенька Разин»** (1916). Перу Горького принадлежит киносценарий **«Степан Разин. Народный бунт в Московском государстве 1666–1668 годов»** (1923), в котором главную роль должен был сыграть Ф.И. Шаляпин, при жизни автора не опубликованный. В лучшем произведении Чапыгина, **«шелками вышитом»** (Горький)

историческом полотне «**Разин Степан**» (1925–1926. Ч. 1–3; опубл. в 1925–1927), обе выделенные здесь тенденции объединены. Созданию романа предшествовало изучение исторических документов и трудов о России XV–XVII вв. Поскольку в замысел Чапыгина входило воссоздание похода разинцев в Персию, писатель обращался за консультациями и к востоковедам.

По свидетельству Чапыгина, в процессе написания романа он столкнулся со следующими проблемами: отбор исторических дат и событий, на которых основана фабула, определение концепции языка, отбор бытовых реалий изображаемой эпохи. Как решены эти проблемы в «**Разине Степане**»?

По мнению В. Акимова, Чапыгин охватил не все стороны народного освободительного движения, представлены даже не все социальные слои русского народа, участвовавшего в нем: опущены эпизоды паломничества Разина в Соловецкий монастырь, его участие в посольстве к калмыкам, почти не уделено внимание событиям, связанным со спадом восстания, уходом Разина после битвы под Симбирском на Дон и выдачей его царю [365] . В печатный текст романа не включены и некоторые эпизоды из расправы разинцев над их врагами после взятия Астрахани, так как **Чапыгин воссоздает не точную хронологию событий и становление характера народного героя, а лишь те черты личности Разина, которые отвечают складывающемуся о нем советскому историческому мифу.** Поэтому писатель отступает от исторических фактов, раскрывающих богобоязненность Степана и жестокость повстанцев. У Чапыгина Разин – не изверг рода человеческого, а легендарный народный вождь, напоминающий богатырской силой и благородством Афоньку Креня из повести «**Белый скит**». Образ героя опозитивирован и

модернизирован: ему присущи любознательность и не свойственные реальному Степану Разину атеизм и ненависть к царю: «Знать все хочу... Хочу все иконы чудотворные оглядеть и повернуть иной стороной – к тому я иду, и попов неправедных, как и бояр, в злобе держу» [366].

Художественное пространство романа эпически широкое. Действие переносится из Москвы на Дон, в низовья Волги и Урала, в Персию, на Среднее Поволжье, затем вновь в Москву. Особенно удачно запечатлен Московский Соляной бунт, который в нужное русло направляет Степан Разин: «Народ, немец не причинен твоей беде... Мстите над боярами!» [367] Правда, здесь не обошлось без анахронизма, так как в действительности тогда еще юный Степан не был вождем этого бунта. В сцене бунта и в других массовых сценах очень удачны живые диалоги, передающие цели восставших и настроения московской голытьбы и людей побогаче. Эта форма психологизма мастерски заменяет описание действия.

Эпическое повествование все время прерывается драматическими сценами. Главная коллизия произведения – непримиримая борьба социальных низов против феодально-боярских верхов. Эта коллизия раскрывается прежде всего в единоборстве начальника Разбойного приказа боярина Киврина со Степаном Разиным, которое получает символическую обобщенность. В конфликте участвуют также, с одной стороны, сподвижники Разина богатыри Василий Ус и Петр Мокеев, боярский сын храбрец Лазунка Жидовин, народный сказитель Вологжанин, с другой – «верхние бояре» Борис Морозов, Юрий Долгорукий и прочие. Но в центре повествования находится все же исключительная личность заглавного героя романа, поэтому **«Разин Степан» – роман центростремительного типа.**

Предводитель крестьянского восстания существует в атмосфере народных легенд и песен, разбойничьего фольклора. Уже заложенная в заглавии романа инверсия создает определенную лирическую атмосферу, которая создается с помощью народных песен, сказок, плачей. Чаще всего их исполняет старик-домрист Волгожанин, постоянный спутник Разина, выразитель народного мирозерцания. Его обобщенный художественно выразительный образ – как бы олицетворенная память народа.

Историзм, пусть относительный, подчиненный задаче субъективного мифотворчества, есть в «Разине Степане». Многие персонажи произведения имеют реальных прототипов. Во время написания произведения ленинградская квартира Чапыгина превратилась в небольшой музей, делавший близким далекое прошлое. Глубоко вжившись в воссоздаваемую эпоху, писатель показывает, хотя и натуралистически (такое крайнее выражение получила в произведении неореалистическая установка на бытописание), быт и нравы разных слоев, любовно описывает вещный мир. Так проблематика и стиль неомифологического неореалистического романа дополняются чертами реалистического социально-бытового повествования.

Своеобразен язык «Разина Степана». Чапыгин обладал уникальными лингвистическими способностями. Они проявились уже в его пьесе «Гориславич», написанной языком XII в., что одновременно и восхищало, и озадачивало Блока. В романе о Разине писатель реконструировал русский язык XVII в., погружая читателя в яркую и многоголосую речевую стихию. В ней сплавлены живая народная речь, поэзия народного творчества, книжная лексика. Писатель смело использует историзмы (например, «алам» – серебряная бляха,

«корзно» – плащ) и архаизмы («заводчик» – предводитель, «лезть» – идти и т. д.), которые переносят читателя в Россию XVII столетия. Причем Чапыгин удачно использует историзмы и в описаниях одежды и быта своих героев, и в пейзажах: «На синем небе – серая туча в темных складках облаков, из-за тучи, словно алам на князьем корзне, – луна...» [368] Так язык «Разина Степана» стал своего рода историческим документом большой значимости.

Дань исторической теме отдали В.Я. Шишков, создавший в 1920–1932 гг. свое лучшее произведение – роман-эпопею «Угрюм-река» (опубл. в 1928–1932). Вынесенный в заглавие образ символизирует человеческую жизнь. В романе запечатлены населявшие Сибирь в конце XIX – начале XX вв. люди разных национальностей, сословий, социально-психологических типов и взглядов. Шишков создает свой модернистский миф о Сибири, широко используя предания разных народов. Но художественный «нерв» произведения – судьбы трех поколений купеческой династии Громовых.

Шишков, подобно Горькому, автору романа «Дело Артамоновых», показывает деградацию представителей буржуазной семьи и постепенное отчуждение «дела» от его владельцев. Вместе с тем Шишкову-«неореалисту» была близка генетическая теория. Главный герой «Угрюм-реки», промышленники коммерсант Прохор Громов, унаследовал от деда Данилы и отца Петра их пороки, потому его участь похожа на судьбы предков. Социальный и биологический аспекты не сливаются, а дополняют друг друга.

В жизни Прохора Громова свои «заводи» и «пороги», свое русло. Юный Прохор честно торгует, мечтает преобразить родной край, многому научиться. Герой способен самозабвенно любить, чувствует поэзию природы и тунгусских преданий. Но понемногу стремление

разбогатеть вытесняет из его души прочие желания. Необходимость выбора между полной «чертовских чар» Анфисой, в которую влюблен и его отец, и миллионами невесты Прохора Нины Куприяновой вовлекает героя в водоворот страстей. Убив Анфису, Прохор совершает и следующее преступление – предаёт своего друга Ибрагима-оглы, не раз выручавшего его из беды. По мере течения жизни Громова у него окончательно формируется хищническое отношение к рабочим, к близким, к природе. Важная в идейном отношении сцена расправы над мирной демонстрацией рабочих, основанная на событиях Ленского расстрела 1912 г., – тот «порог», который герой не смог преодолеть. С большим мастерством писателя-модерниста Шишков рисует зловещую картину распада сознания и самоубийства своего героя.

**Выводы.** «Разин Степан» и «Угрюм-река», наряду с произведениями А. Толстого, Ю. Тынянова, О. Форш, сыграли большую роль в становлении русского исторического романа. Роман Чапыгина стал еще и достоянием кинодраматургии: по мотивам этого произведения Замятин написал в 1930-е гг. киносценарий.

Драматургия неореалистов. Философско-нравственные идеи и своеобразие их художественного выражения в пьесах Е.И. Замятина на историческую тему

Обращение Замятина, одного из крупнейших русских прозаиков, к драматургии было отнюдь не случайным, так как почти вся замятинская проза по характеру и строению своему – ярко театральна. «Как правило, – пьеса у меня пишется быстрее и легче, чем рассказ, повесть, роман (потому что повесть, роман – это пьеса плюс многое другое)» [369] , – признавался Замятин в своей автобиографии 1931 г.

Замятин – автор девяти пьес, пять из которых оригинальные. Это «Огни св. Доминика», «Атилла», «Африканский гость», неоконченное «Рождение Ивана», а также «Блоха». Последняя, задуманная как инсценировка известного лесковского «Левши (Сказа о Тульском Косом Левше и о Стальной Блохе)» (1881), стала самостоятельным, «синтетическим» в жанровом и колоритным в языковом отношении произведением Замятина-драматурга. «Общество почетных звонарей» и «Пещера» – инсценировки замятинских повести «Островитяне» и рассказа «Пещера», «История одного города» создана по мотивам одноименного романа М.Е. Салтыкова-Щедрина. К этому же кругу произведений относится и «Сенсация» – переделка пьесы Б. Хекта и Ч. Маркартура «Первая страница».

Хотя В.Б. Шкловский в 1922 г. и предупреждает о недопустимости «перевода» произведения «из материала в материал», т. е. из эпоса в драму [370], в 1920-е гг. многие русские писатели охотно инсценируют эпические произведения. Почти все «серьезные» пьесы М.А. Булгакова так или иначе связаны с его повествовательными замыслами. На основе романа «Белая гвардия» созданы «Дни Турбиных», «Бег» был задуман вместо второй части романа-дилогии о конце белой гвардии. Вслед за пьесой «Кабала святош (Мольер)» Булгаков затевает работу над романом-исследованием «Жизнь господина де Мольера». Роман Ю.К. Олеси «Зависть» дает жизнь пьесе «Заговор чувств», повесть В.В. Иванова «Бронепоезд 14–69» в переработанном виде входит в одноименную драму. Те же Булгаков и Олеша (последний уже в 1950-е гг.) инсценируют и классику – поэму Н.В. Гоголя «Мертвые души» и роман Ф.М. Достоевского «Идиот». Причины подобного «перевода» произведения из одного

литературного рода в другой – постепенное вытеснение писателей-«попутчиков» из издательств и литературно-художественных журналов и поиск новых мест для представления результатов их творчества, а также типичное для первой половины 1920-х гг. яркое экспериментаторство в области формы.

Замятинские пьесы, написанные в 1920-е гг., идейно-тематически и стилистически тесно связаны с его прозой этого периода. Их темы почерпнуты из истории («Огни св. Доминика», «Блоха», «Атилла», «История одного города») и современности («Общество почетных звонарей», «Пещера», «Африканский гость»), Замятин-драматург выявляет общие закономерности исторического развития человечества, исследует соотношение культуры и цивилизации у разных народов, показывает своеобразие менталитета у разных национальностей. Преобладает в его драматургии художественное исследование истории, так как оно, во-первых, отвечало той задаче просвещения широких народных масс, которую поставили перед собой М. Горький и писатели, являвшиеся в первые послереволюционные годы его единомышленниками. Во-вторых, обращение к истории являлось и своеобразным эзоповым языком, на котором легко можно было говорить о болевых проблемах современности.

В пьесах «Огни св. Доминика» (1920, напечатана в 1923 г. в альманахе «Литературная мысль», № 1) и «Атилла» (1928), подобно роману «Мы», отразилось замятинское понимание истории как внутренне циклического процесса, в котором периоды энергии, т. е. энергетического взрыва, или революционного обновления общества, отрицания окостеневших идей сменяются этапами энтропии, превращения идей, вчера еще жизнеспособных и продуктивных, в

догму. Христиане, которые на заре зарождения христианской религии многим жертвовали во имя своих убеждений, в период инквизиции стали мучителями. В вечной смене идей и борьбе против догмы, «в не истребимом никакими казнями еретичестве – залог бесконечного прогресса человеческой мысли» [371] , – утверждает Замятин в предисловии к «Огням св. Доминика».

Не зиждется ли **концепция истории** Замятина, подобно его же философии искусства, **на гегелевской диалектике**? «Утверждение, отрицание и синтез – отрицание отрицания. <...>. И так из кругов – подпирающая небо спираль искусства» [372] , – размышлял Замятин в статье «О синтетизме» (1922). Как показал Л. Геллер, в суждениях писателя об истории, обществе, мироздании, в отличие от замятинской философии искусства, «противоположности не преодолеваются, энтропия и энергия обречены на вечную борьбу, и каждая остается при этом собой – энтропия отрицательной, а энергия положительной силой. И невозможен синтез между мещанством и революцией, между еретиком и церковью, между писателем и государством.

В такой антиномической диалектике на первом месте стоит не синтез, а категория отрицания» [373] .

В «Огнях св. Доминика» обрисован один из периодов энтропии в мировой истории – касающийся деятельности инквизиции в средневековой Испании. В пьесе сталкиваются идейные и нравственные позиции двух сыновей испанского гранда – ревнителя католической веры Валтасара и окончившего университет в Нидерландах еретика Рюи. Этот конфликт осложняется борьбой в душе Валтасара любви к младшему брату с чувством долга искренне верующего человека. Драматизм ситуации в том, что религиозное

чувство берет верх и правоверный католик доносит на брата-еретика. Как и I из романа «Мы», Рюи и прочих еретиков отличает героическая непреклонность в отстаивании своих убеждений. Рюи не скрывает своих взглядов от Валтасара и мужественно восходит на костер. Но и Валтасар погибает. В такой концовке есть своя символика: ведь отстаиваемая им религиозная идея наделена «явными признаками старческого окостенения», приводящими обычно к смерти.

Контуры «алгебраической Испании», в которой происходит действие «Огней св. Доминика», напоминают Советскую Россию 1920 г., ибо в развитии русского большевизма Замятин усматривал те же этапы, которые были в христианстве, – катакомбы и инквизиция. Это понял уже А.М. Ремизов, давший тонкую оценку мелодраме: «"Огни св. Доминика" – первое драматическое произведение Замятина, и первое оно так же искусно, как повести, рассказы и сатирические его сказки: в слове отчетливо, в движениях – действенно, в обстановке – декоративно.

<...> Зритель: простецы поверят – картина живая: – вот она инквизиция, теперь знаем; политики очередных хвостов такое разглядят в пьесе, о чем автор ни сном, ни духом – они проникнут в потаеннейший карман и там найдут желаемый кукиш; <...>. Успех обеспечен» [374] . Но произведение, раскрывшее незаурядный драматургический талант Замятина, попало в список пьес, не рекомендованных к постановке в России.

Две наиболее интересные пьесы Замятина – «Блоха» и «Атилла». Замысел «Атиллы» возник в 1919 г. Причем по первоначальному плану была задумана тетралогия о прославленном гунне Атилле [375] . Однако данный замысел удалось реализовать лишь частично в

романе «Бич Божий» и пьесе «Атилла», где детально разработаны несколько параграфов первой и третьей частей и дано резюме третьей и четвертой частей этого цикла.

В автобиографии 1931 г. замысел стихотворной трагедии «**Атилла**» сформулирован так: «Эпоха, когда состарившаяся западная, римская цивилизация была смыта волною молодых народов, хлынувших с востока, с черноморских, волжских, каспийских степей, – показалась мне похожей на нашу необычайную эпоху; огромная фигура Атиллы, двинувшего против Рима все эти народы, увиделась мне совсем в ином, не традиционном освещении» [376] . Во время работы над трагедией Замятин, опираясь на исторические труды разных авторов, оценил Атиллу как деятеля, воплотившего ведущие тенденции своей эпохи.

Трудно переоценить значение для замятинских произведений об Атилле следующих положений из статьи А. А. Блока «**Крушение гуманизма**» (1919): «Варварская масса <...> в конце концов затопила своим же потоком <...> цивилизацию, смела Римскую империю с лица земли»; во времена, когда «цивилизованные люди изнемогли и потеряли культурную цельность <...> бессознательными хранителями культуры оказываются более свежие варварские массы»; всякое движение «перестает быть культурой и превращается в цивилизацию. Так случилось с античным миром, так произошло и с нами» [377] . Суждениям Блока близка мысль Бердяева, писавшего в статье «**Воля к культуре и воля к жизни**» (1922), что современная западноевропейская цивилизация стоит в преддверии нового варварства, и верившего в возможность преобразования жизни именно для России [378] .

Замятин руководствуется тем же противопоставлением цивилизации и культуры, на котором построена концепция Блока и Бердяева и которое те, в свою очередь, заимствовали у О. Шпенглера, предсказывавшего близкую гибель Запада. Сообщая в 1928 г. о работе над произведением на историческую тему, Замятин подчеркивал в нем мотив противостояния Запада и Востока: «Западная культура, поднявшаяся до таких вершин, где она уже попадает в безвоздушное пространство цивилизации, – и новая, буйная, дикая сила, идущая с Востока, через наши, скифские степи. Вот тема, которая меня сейчас занимает, тема наша, сегодняшняя – и тема, которую я слышу в очень как будто далекой от нас эпохе» [379] . Мысль о таком противостоянии, высказанная в «Атилле» заглавным героем, является идеей пьесы: «<...> доска и било, Запад и Восток, / Империя и мы – столкнулись насмерть, /ив щепки разлетится то иль это!» [380] .

Замятину оказалась близкой проводившаяся Блоком параллель между крушением Древнего Рима и эпохой революций XX в., так как она была родственна замятинским представлениям о цикличности истории. Подобно Блоку, видевшему в древнем римляnine Катилине большевика, Замятин хотел показать Атиллу историческим деятелем, подобным Пугачеву, Разину. Данный замысел выражен в не опубликованной при жизни Замятина записке «К постановке пьесы "Атилла"». Рисуя Атиллу таковым, автор старался придать пьесе героический характер, созвучный истории России XX в. Тем самым писатель обнаруживал преданность своеобразно понимаемой им идее революции-энергии и творил свой миф об Атилле. Однако, работая над «Атиллоу», Замятин сделал значительные уступки цензуре, в результате чего были изменены образы главных героев пьесы [381] . Так, обращаясь к своему политическому противнику римлянину

Аэцию, Атилла следующим образом обосновывал свое решение завоевать Рим: «Нет, до конца война. / Ты слышал: я хочу, чтоб жили все. / Теперь живут твои сто тысяч римлян, / А миллионы их везут в галере / И дохнут там, внизу...» [382]. В этих словах Атиллы видно стремление Замятина пойти на идеологический компромисс. И все же в произведении ценным остался его общефилософский пласт.

По мысли Замятина, своеобразие каждого из двух художественно воссоздаваемых им законов истории ярче и нагляднее всего проявляется в личной судьбе его героев, «еретиков» и «правоверных». Героини, которых любят граф Рюи де-Санта-Крус и Атилла, равны им по силе характеров и поэтому являются своего рода их двойниками. Существенно и то, что все эти персонажи – носители энергии.

Инеса прикладывает массу усилий, чтобы спасти любимого, когда же это не удается, убивает Валтасара. Цельностью и страстностью природы, способностью на подвиг она напоминает заложницу Атиллы, дочь короля Бургундии Ильдегонду: в конце трагедии Ильдегонда убивает во имя своей любви к римлянину Вигиле варвара Атиллу, к которому испытывает тем не менее сложное чувство – ненависти и жгучего интереса. В то же время римлянин Вигила – носитель пассивного, энтропийного начала: Вигиле, как и равнодушному к людям епископу Анниану, свойственны такие черты «дряхлеющего Рима», как неспособность к героике, высокомерие и малодушие.

Из-за переделок пьесы в «Атилле» дана развязка только одной из двух сюжетных линий – любовной. Тем не менее ясна возможная развязка и общественно-политической сюжетной линии трагедии. Об этом сказал директор БДТ Р. Шапиро на заседании Художественного совета театра 15 мая 1928 г.: «Смерть Атиллы не может

приостановить похода гуннов. Рим падет» [383] . АЛ.Д. Блок в письме писателю от 16.11.1928 г., сообщая о своем желании сыграть Ильдегонду, так оценила пьесу: «<...> «Атилла» – то событие литературной и театральной жизни, которое я ждала с самого вступления своего в театр. Трагедия, русская, современная и прекрасная <...>» [384] .

Несмотря на попытки Горького помочь Замятину в постановке пьесы на сцене Ленинградского Большого драматического театра, из-за начавшейся осенью 1929 г. официальной кампании против Замятина и Пильняка, поводом для которой явилось обнародование их произведений за рубежом, постановка «Атиллы» стала невозможной. «Гибель моей трагедии «Атилла» была поистине трагедией для меня: после этого мне стала совершенно ясна бесполезность всяких попыток изменить мое положение <...>» [385] , – с горечью признавался Замятин в июне 1931 г. в письме к Сталину.

Удалось поставить лишь «Сенсацию» в мае 1930 г. в московском театре им. Евг. Вахтангова и в июне того же года в Ленинграде в бывшем Александринском театре. В сезоне 1930–1931 гг. пьеса шла также на провинциальных сценах. К постановке пьесы в Москве, возможно, был причастен сблизившийся в этот период с Замяτιным Булгаков. В письме Замятину от 19.VII.1929 г. Булгаков так отвечал на его просьбу предложить московским театрам в срочном порядке «одну хорошую американскую пьесу»: «Относительно же Вашей пьесы я Вам, как обещал, напишу. Ждите. Говорил я кое с кем, и во мраке маленький луч. Но если этот луч врет?! О, Tempora, o, Mores!» [386] .

Между Англией и Китаем (формы условной драмы в «игре» «Блоха»)

Замятинская «игра» «**Блоха**» (1924–1929) почти не попадала в поле зрения исследователей, хотя вполне заслуживает самого пристального внимания. Актуальной научной задачей является анализ ее текстологии и поэтики. По оценке немецкого слависта Р. Гольдта, эта балаганная и сказочная пьеса «почти уникальна в истории советской драматургии» [387] . Своеобразие поэтики «Блохи» во многом обусловлено ее генетико-типологическими связями с блоковским «Балаганчиком», экспериментальными пьесами А.М. Ремизова и других драматургов. На поэтику «Блохи» повлияли также режиссерские искания сторонников «театрализации» русского театра – В.Э. Мейерхольда, Н.Н. Евреинова, Ф.Ф. Комиссаржевского, Е.Б. Вахтангова, А.Я. Таирова. А. Тамарченко выявила такие формы этой «театрализации» в период Серебряного века, как «стилизация и пантомима», «комедия масок» и возрождение приемов старинного театра [388] . Замятин, страстный поклонник театрального искусства, был в курсе новаций в этой области.

Блок, назвавший в первоначальном наброске к «Балаганчику» свою лирическую драму сказкой, писал Мейерхольду по поводу ее постановки в театре В.Ф. Комиссаржевской в 1906 г.: «<...> **всякий** балаган, в том числе и мой, стремится стать **тараном**, пробить брешь в мертвечине <...>» [389] . Под балаганом Блок имел в виду общеевропейскую, народную в своих истоках «комедию масок», под мертвечиной – обветшалые театральные традиции. Ремизов в «**Бесовском действе**» (1907) тоже возродил условность средневековой драмы, соединив мистерию с элементами «театра масок».

В работах об испанском и итальянском театре XVI–XVII вв. Евреинов и Мейерхольд призывали отказаться от бытового

натурализма в современном театральном искусстве и обновить его с помощью художественной условности – играя в условной обстановке и возрождая импровизацию в духе К. Гоцци. «<...> новый театр масок будет учиться у испанцев и итальянцев XVII века строить свой репертуар на законах Балагана, где «забавлять» всегда стоит раньше, чем «поучать», и где движения ценятся дороже слова» [390] , – утверждал Мейерхольд в статье «Балаган» (1913).

Близки такому пониманию возрождения театра положения из статьи Замятина «Народный театр» (1927) и его писем А.Д. Дикому, режиссеру Первой студии МХАТ (позже МХАТ-2), в 1924 г. обратившемуся к Замятину с просьбой написать пьесу по мотивам лесковского сказа о Левше, потому что эстетические принципы Замятина в тот период были сродни присущей коллективу театра в 1920-е годы установке на эксперимент. Так возникла «Блоха».

В письме от 22.11.1924 г. Замятин подчеркивает, что в замысле его будущей пьесы для него самое важное «русская с к а з к а» и что пьеса задумана «в виде скоморошьей игры, русского Гоцци». А скоморохи из его пьесы – «гоццевские Панталоне, Тарталья и Бригелла <...>» [391] . Замятин активно искал некий русский аналог классической «комедии масок».

**«Блоха» стала заметным явлением в русской драме и потому, что в ней был найден новаторский драматургический аналог сказовой основе эпического повествования Лескова.**

Судьба Левши не явлена непосредственно в поступках и речах действующих лиц, а разыграна тремя тульскими народными актерами-Халдеями, что необычно для драмы. Так Замятин смог обновить ту сказовую манеру повествования, одним из создателей

которой в русской прозе 1910-х гг. он являлся и которая во второй половине 1920-х гг. оказалась почти исчерпанной.

Халдеи, как и лесковский повествователь-сказитель, выражают обобщенную идеологическую, психологическую и фразеологическую точку зрения народа (терминология Б.А. Успенского). Как писал Замятин в статье **«Народный театр»**, Халдеи – старорусские комедианты, поджигавшие во время рождественских праздников фейерверком бороды прохожим. «По замыслу, Халдеи в «Блохе» должны вести всю игру и где надо – веселой выходкой поджигать и зрителей и актеров».

В «Блохе» преобладает и установка на создание гротескно-условных образов героев, далеких от эстетики реалистической литературы: «Мне казалось наиболее подходящим назвать «Блоху» **игрой**: истинный народный театр – это, конечно, театр не реалистический, а условный от начала до конца, это именно – **игра**, дающая полный простор фантазии, оправдывающая любые чудеса, неожиданности, анахронизмы. Кстати сказать, через анахронизмы – в сюжет игры (взятый из царских времен) с большим удобством может войти современность, даже злободневность» [392] , – писал Замятин в статье «Народный театр».

В письме к ответственному за репертуарную часть Первой студии МХАТ В.П. Ключареву Замятин определил «Блоху» как тип «народной комедии, балаганного гротеска, лубка». Именно поэтому Замятин, воспользовавшийся лесковским произведением как материалом, предельно обобщил образ царя: у Замятина он, в отличие от Лескова, не Николай Павлович, а царь типа Салтана или Додона. Драматург не принял предложения Дикого показать героя «тупой машиной дисциплины», ибо это значило, по мнению

Замятина, «пойти по скользкой дорожке приспособления к современности <...>». «Я делаю царя отнюдь не страшным, а просто – немножко смешным <...>» [393] , – писал он режиссеру. Замятин ввел отсутствующих у Лескова персонажей, необходимых для «игры» «Блохи»: народных комедиантов Халдеев, девку Машку и аглицкую девку Мерю. Кроме того, драматург внес в пьесу и собственные наблюдения над жизнью русского народа.

Они выражаются в частушках из найденного нами в музее БДТ текста, датированного 13.XI. 1926. Частушки записаны Замятиним во время поездок по России, что видно из блокнотов писателя, и обработаны им. Частушки, являющиеся частью второй редакции пьесы, опубликованной в замятинском собрании сочинений 1929 г., предназначались для спектакля «Блоха» в БДТ. Он шел там с сезона 1926 года.

Одни частушки – лирический комментарий к взаимоотношениям Левши и тульской девки Машки, другие – способствуют созданию атмосферы веселого народного балагана, устраивавшегося на ярмарках, с характерными для него грубой эротикой и фривольными шутками. У Замятина с помощью своеобразного комического **хора** выражалось народное мнение, т. е. создавалась драматургическая структура, похожая на структуру пьесы А.М. Ремизова «Царь Максимилиан». «<...> выделю хор – глас и суд народа, а у чудил (скоморохов, выступающих в интермедии. – Т.Д.) возьму все, что вызовет смех <...>» [394] , – рассказывал Ремизов о своих принципах обработки народной комедии «**О царе Максимилиане и непокорном сыне его Адольфе**» в статье «**Портянка Шекспира**» (1919).

Не случайно Замятин в статье «**Народный театр**» (1927) упоминал как едва ли не единственного русского драматурга, использовавшего фольклорные театральные формы, Ремизова, подчеркнув при этом кабинетный характер его экспериментов.

И все же хоровой принцип в окончательном тексте «Блохи» сведен к минимуму: одна частушка в первом и одна во втором актах. Зато художественная функция частушек здесь, по сравнению с текстом из БДТ, более драматургична: они не комментируют действие, а участвуют в нем и намекают на скрытые в нем символы. Так, антиклерикальная частушка о блохе и архимандрите является иносказательной поэтической завязкой действия основной сюжетной линии. Частушка, исполняющаяся на мотив «Дубинушки» во втором акте, когда свистовые Платова «с мясом» рвут крышу с избушки, где тайно работают тульские оружейники, имеет практический смысл (желание узнать, что сделали туляки с «аглицкой блохой») и озорной эротический подтекст.

Текст из БДТ включает в себя и раешник. Возможно, что во время репетиций спектакля режиссер-постановщик Н.Ф. Монахов, начинавший свой творческий путь как импровизатор-балагур и автор веселых куплетов, сам сочинял те или иные реплики раешника и побуждал к этому актеров театра. И все же выскажем предположение: не является ли автором следующих злободневных раешников из текста БДТ Замятин?

«Раешник. А вот андеманир штук – последнее сражение в Китае: знаменитый генерал Пей-Чаю перешел на сторону генерала Чей-Сына, а генерал Чей-Сын перешел на сторону Пей-Чая, вследствие чего произошла небывалая блестящая победа.

Туляк (глядит). Чего-й то... непонятно: кто кого у них там.

Раешник. Непонятно... ха. А ты думаешь, я понимаю <...>» [395] .

По мнению советских политиков тех лет, события в Китае служили подтверждением верности идеи близкого торжества мировой революции. Иначе отреагировал на них Замятин. Он иронизировал над переходом генералов на сторону Гоминьдана и обратно и воссоздавал в шуточно-пародийном ключе события первой гражданской революционной войны в Китае. Реплика о «небывалой, блестящей победе», важная для раскрытия центральной в пьесе проблемы национальной самобытности России и ее места среди европейских и азиатских стран, в несколько измененном виде включена в редакцию текста «Блохи» 1929 г.

Две следующие реплики в найденном тексте зачеркнуты: «Раешник. <...> Вот андеманир штук: это наша оппозиция выезжает с орудьями на позицию, идет стрельба изо всей мочи, без передышки – днем и ночью. <...> А вот-т, андеманир штук: самый достоверный слух об настоящем американском признании. Вы лично можете видеть, как знаменитый сенатор Бора ведет приятные переговоры...» [396] . В середине 1920-х гг. говорить со сцены об оппозиции было уже невозможно. Поэтому реплики раешника на данную тему не пропустила цензура.

Из раешника первой редакции текста «Блохи», написанной для постановки спектакля во МХАТе в 1925 г. и опубликованной в 1926 г., Дикий тоже вычеркнул, возможно, с согласия автора, идеологически опасное для того времени место: «А вот, андеманир штук, очень прекрасный вид, гидра революции, гидра контрреволюции. Кто отгадает, трактор получает» [397] . Об оппозиции и контрреволюции даже в первой половине 1920-х гг. следовало говорить только разоблачительно-серьезно, а о «гидре

революции» с театральных подмостков вообще нельзя было упоминать.

Сопоставительный стилистический анализ раешников из текстов БДТ и окончательного варианта пьесы в собрании сочинений 1929 г. показывает, что в них немало общего. Совпадают обращения раешника-Хаддея к публике, повторяется взятое Замятиным из раешного театра выражение «андеманир штук». Это свидетельствует о том, что выдвинутое выше предположение подтверждается: автор или один из авторов раешника для спектакля в Большом драматическом – Замятин. Значит, хранящийся в архиве БДТ текст режиссерского экземпляра «Блохи» и раешника можно считать частью второй редакции пьесы.

Своеобразие «Блохи» и в ее особой, двойной театральности, восходящей к тем русским пьесам 1900-х гг., в которых возрождались традиции средневекового площадного театра и «великой "комедии делль'артэ"» (Евреинов). В «Бесовском действе» Ремизова черти, чтобы соблазнить подвижника, изображают «хор ангельский». Сложную двойственность мира и собственных переживаний Блок передавал в «Балаганчике» средствами «комедии масок», в виде «театра в театре» – обнаженно-условного балаганного представления. У Замятина обрамлением истории «научной блохи» является постановка спектакля в народном балаганном духе, что помогает понять национальное своеобразие России.

«Блоха» отчасти отвечает и представлениям В.И. Иванова о всенародном театре будущего. В ней действие разворачивается попеременно на основной сцене и просцениуме, куда в прологах к действиям и в конце некоторых актов выходят Халдеи и откуда они непосредственно обращаются к зрителям. Тем самым уничтожается

заколдованная, по словам В.И. Иванова, «грань между актером и зрителем». Форма «Блохи», казалось бы, несет в себе ту «динамическую энергию», которую теоретик младосимволизма хотел видеть в грядущей драме. Но это не та **духовная энергия**, которая, по ивановским представлениям, должна возникнуть во время теургии, т. е. «соборного» единения актеров и элитарной общины дионисийствующих зрителей с богом Дионисом [398]. На спектаклях по «Блохе» широкая театральная публика, увлекаемая Халдеями, **радостно** объединялась с актерами внутри национально-русского театрального действия, типологически близкого «театру масок». Различия картин мира в «Балаганчике» и «Блохе» и расхождения ивановского и замятинского миропонимания связаны с тем, что неореализм, являясь одним из модернистских стилевых течений, был не простой суммой символизма и реализма, а их синтезом.

Удивительные Люди Халдеи играют в основной пьесе по несколько ролей каждый. Такая композиционная структура и особая поэтика «Блохи» свидетельствуют об опоре Замятина на народные культурные традиции.

Из фольклорного театра почерпнуты также лейтмотивы путешествия и чудесного превращения героев в печи. Каждое из четырех действий пьесы заканчивается странствием. В первом акте «пропущенная через печь» фрейлина Малафевна выскакивает оттуда «молодой, ражей» девкой, в четвертом – в печи воскресает погибший Левша. Именно данный мотив обнаруживает многообразные стилевые генетические схождения замятинской пьесы с традициями русской народной культуры – волшебной сказки, а также несущих в себе карнавальное начало комичных народных (лубочных) картинок и балаганного и раешного театра.

Брызжущий шутками и прибаутками раешный стих, произносимый 1-м Халдеем в ярко колоритном эпизоде омолаживания из первого действия, почти текстуально совпадает с надписями на народных картинках второй половины XVIII в. **«Голландский лекарь и добрый аптекарь, помолаживающий старух»** и **«Голландский лекарь и добрый аптекарь»**. Замятинский 1-й Халдей играет здесь роль аглицкого Химика-механика и голландского Лекаря-аптекаря, 3-й Халдей – роль Малафевны, а 2-й Халдей подвозит ее на тачке к Лекарю. Тем самым писатель обнаруживает глубокое знание народного театра, в котором на сюжет этих картинок ставилась так называемая перечневая интермедия, предполагавшая экспромты актеров.

Кроме того, эпизод с Малафевной вызывает ассоциации с пьесой из репертуара балаганных театров **«Волшебная мельница, где превращают старух в молодых, – пантомима»**. Этот «внутренний» спектакль помогает в «игре» Замятина понять такие грани созданного им национального мифа, как колоритность русской культуры, неиссякаемая талантливость и оптимизм русского народа.

С помощью приемов условного театра в «Блохе» ставится важная проблема национального своеобразия России, сочетающей в себе западноевропейские и азиатские черты, которые символизируют Англия, где происходит действие 3-го акта, и Китай, упомянутый в реплике Раешника. А разные жизненные уклады Западной Европы и полуазиатской России показываются в «Блохе» сквозь призму судьбы талантливого тульского оружейника Левши, вместе со своими товарищами подковавшего сделанную английскими мастерами стальную нимфозорию-блоху и одержавшего амбивалентную победу-поражение.

Россию и Западную Европу объединяет в «Блохе», в частности, то, что они показаны в восприятии не автора, а «русского мужика». Это блестяще передал в художественном оформлении спектакля во МХАТе-2 Б.М. Кустодиев, придавший сходство английским «химикам-механикам» из третьего действия с русскими купцами, а негру-половому – с трактирным «Ванькой». Жизненные реалии, раскрывавшиеся в репликах «аглицких» мастеров, также были и английскими, и русскими: «А это для топоту, когда казачка, ли нашего аглицкого комаринского плясать. Мы это очень уважаем», «<...> Ну, камрад, нашей русской горькой для прокладочки? А?» [399] . Наиболее сложную художественную задачу в этом действии представляла для драматурга речь английских персонажей. Читатель и зритель должны были чувствовать, что она иностранная. В то же время пересказанная туляком-Халдеем, она должна была вобрать в себя образность и шутливость разговорной русской речи. Это отвечало замятинским представлениям о стиле пьесы как о соединении «французского с нижегородским» (см. письмо Дикому от 2.XII.1924 г. [400] ).

В речи персонажей «Блохи» выдержана установка на устное, чаще всего просторечное слово, которое звучит как сказовое. В этом Замятин ориентировался на стиль Лескова. Так, говоря о ботинках английского мастера: «А-ах, ты... щиглеты-то какие!», замятинский Левша использует лесковский лексический вариант, обладающий богатой внутренней формой.

В разговоре англичан и Левши немало словесной игры. Таков каламбурный диалог негра-полового и Левши, основанный на созвучии английского «ес» с русским «бес»: «Половой. Ес, ес. Левша. Бес – истинно! Чистый бес» [401] . Таким образом, не только

изоощренное мастерство тульских оружейников, подковавших блоху, но и речь всех русских персонажей пьесы, образная, национально колоритная, искрящаяся веселым карнавально-ярмарочным смехом, раскрывает талантливость русского народа.

Вместе с тем в приведенном выше диалоге просвечивает и скрыто метафорическое изображение в пьесе технократической Англии в виде ада. А «аглицкие» мастера стараются выманить у Левши тульский секрет и соблазняют его с этой целью «голой техникой» девки Мери. Но герой-протагонист преодолевает искушение, проявляя лучшие черты русского человека – патриотизм и верность любимой.

«Блоха» в постановке Дикого шла во МХАТе-2 до осени 1930 г. После небольшого перерыва спектакли возобновились еще на несколько лет. Удачным получился спектакль и в БДТ. Он, как и постановка во МХАТе-2, делал большие сборы. История обеих постановок в пародийной форме рассказана в замятинском «Житии Блохи».

Советская критика не слишком благожелательно оценила эту самую яркую и новаторскую пьесу Замятина. М. Романовский порицал ее за «барский характер» [402] . Красноречивы и заголовки отзывов, помещенных в 49 номере журнала «Рабочий и театр» за 1926 год: «"Блоха" в мелкоскопе», «Эстетная игрушка?!», «Подделка под балаган». Их авторы М. Павдо, Б. Мазинг и критик, подписавшийся инициалами К.И., критиковали «Блоху» за «квасной национализм», безыдейность, несовременность. Положительно оценивался лишь язык пьесы. Негативные отзывы о «Блохе» остроумно пародировались в куплетах, сочиненных членами ленинградского литературного сатирического клуба, именовавшего себя «Физио-

Геоцентрической Ассоциацией» (сокращенно «ФИГОЙ»), Выдержки из куплетов приводит в книге «Дневник моих встреч» Ю. Анненков. Литераторы-сатирики были не одиноки в своем восхищении «Блохой». Пьеса Замятина была переведена на английский и французский языки и поставлена в Западной Европе.

**Выводы.**Замятин стал смелым экспериментатором и в области драматургии. Он обращался к жанрам, для которых характерна установка на обобщенную трактовку образов персонажей, подчеркнутую вторичную условность – идеализирующую гиперболу или сатирический гротеск. Литературные традиции, на которые опирался Замятин-драматург, многообразны: сатирическая комедия, романтический театр, итальянская «комедия масок», как в «чистом» виде, так и воспринятая опосредованно – через символистскую драму и эстетику Серебряного века; русский балаганный, а также кукольный театр и раешник.

Фантастика и сциентистское мифотворчество в драматургии М.А. Булгакова

На долю Булгакова-драматурга выпал оглушительный успех делавших колоссальные сборы пьес «Дни Турбиных» и «Зойкина квартира» и мучительные переживания из-за невозможности увидеть на сцене другие свои драматургические произведения. Но в 1929 г. не только сомнительные в идеологическом отношении булгаковские пьесы «Багровый остров» и «Бег», но даже «Дни Турбиных» и «Зойкину квартиру» запретили к публичному исполнению.

Нокаутированный критиками-зоилами, среди которых оказался и И.В. Сталин, назвавший «Багровый остров» «макулатурой», и даже В.Э. Мейерхольд, Булгаков, подобно Замятину – автору «Атиллы», порой вынужден был идти на компромисс с самим собой ради

возможности поставить в театре свое произведение. Так, он отказался от острых политических мест в первой и второй редакции «Блаженства», и это сделало в конце концов третий вариант текста, написанный в 1934 г., художественно менее ценным. Подобное саморедактирование и стало одной из причин того, что Булгаков – автор «Блаженства» потерпел свою первую неудачу в драматургии.

Наконец, Булгакову привелось изведать унижение из-за судебного процесса с Харьковским театром из-за «Александра Пушкина», требовавшим вернуть аванс за неразрешенную пьесу. Благодаря контактными связям Булгакова и Замятина замятинское творчество повлияло на булгаковскую драматургию.

Так, по мнению Б.В. Соколова, сказка Замятина «**Арапы**» явилась важным источником булгаковского фельетона «**Багровый остров**» и одноименной пьесы (1927–1928) [403] . Во всех трех произведениях осуждаются классовая мораль и гражданская война, и оба писателя выступают против произведений, выдержанных идеологически, но незрелых в художественном отношении. Причем сочиненный булгаковским Дымогацким опус «Багровый остров» помимо всего – еще и результат идеологического «перекрашивания» автора. Пьеса «Багровый остров» призывала к свободе печати.

**Адам и Ева в новом «раю».** В фантастической пьесе «Адам и Ева» (1931) Булгаков, поднимая проблему варварства, мыслит в одном направлении с Блоком и Замятым, но трактует ее по-своему.

Для Блока и Замятина оппозиция «цивилизованные люди – варвары» была следствием противопоставления «старая, одряхлевшая цивилизация – молодая, полная сил культура». При этом в поэмах Блока «Двенадцать» и «Скифы», трагедии

Замятина «Атилла» положительно маркированными были вторые члены обеих оппозиций. Тем самым Блок и Замятин поэтизировали разрушение старого мира, революционный энергично-дионисийский взрыв.

А симпатия Булгакова отдана устойчивым формам цивилизации недалекого прошлого. Обнаруживая такую свою позицию в «Адаме и Еве», он ведет явственную полемику со «скифами» Блоком и Замятиным. Правда, у Булгакова проблема из культурно-философского плана переводится в возможный политический, и при этом Булгаков обнаруживает прогностическую сторону своего дарования, предсказывая близкую войну между капиталистическим и социалистическим мирами.

«Вот к чему привел коммунизм! Мы раздражили весь мир, то есть не мы, конечно, – интеллигенция, а они. Вот она, наша пропаганда, вот оно, уничтожение всех ценностей, которыми держалась цивилизация... Терпела Европа... Терпела-терпела, да потом вдруг как ахнула!.. Погибайте, скифы!» [404] – это понимает любой булгаковский персонаж-интеллигент, даже глубоко чуждый автору литератор-приспособленец Пончик-Непобеда.

Но истинным выразителем авторской позиции в «Адаме и Еве» является гениальный ученый – профессор химии и академик Ефросимов. Он обладает обширными знаниями и культурной памятью и, подобно инженеру Тимофееву из булгаковской пьесы **«Иван Васильевич»**, отнюдь не находится «по ту сторону добра и зла», чем существенно отличается от блоковских красногвардейцев и скифов, а также от замятинского Атиллы. Пацифист Ефросимов не совершает на протяжении всей пьесы ни одного неблагоприятного поступка.

**Интерпретация И.Е. Ерыкаловой.** С образом Ефросимова связана сциентистско-мифологическая проблематика «Адама и Евы», актуальная для русской литературы конца 1920-х гг. Евангельская легенда об изгнании из рая первых людей, вкусивших от древа познания добра и зла, преломилась под пером Булгакова в современную историю об ученом, который ищет выход для человечества перед лицом всемирной катастрофы. Но более того – это история о выборе человеком своего пути из тоталитарного «рая», пишет исследовательница булгаковской драматургии И.Е. Ерыкалова. При этом в отличие от Замятина Булгаков меньше переосмысливает библейский миф, взятый ими обоими в качестве архетипической основы сюжетов своих произведений. У Булгакова Адам, Ева и другие персонажи в самом деле пребывают после гибели современной цивилизации на лоне природы, в некоем современном подобии рая. Образ булгаковского «нового Адама» явно навеян романом «Мы».

Булгаковский инженер Адам Красовский исповедует философию «грамм – частица тонны». Вырванный событиями из привычного бытия, он обнаруживает себя как человек-функция, способный выполнять лишь действия, которые выполнял раньше: работать, проводить собрания и судебные заседания, произносить речи, почерпнутые с газетных полос, – но осмыслить происходящее не способен. Герои пьесы, несомненно, несут в себе черты своего времени. В словах летчика Дарагана о вражеской маске, которую он видит на лице Ефросимова, содержится аллюзия на статью В. Фриче **«Маски классового врага»**, направленную против Булгакова и Замятина [405].

В отличие от Адама Красовского, Ефросимов наделен лучшими чертами, свойственными ряду выдающихся советских ученых 1920-х гг., – одаренностью, культурностью, христианской, а не классовой нравственностью. Поэтому Ефросимов и становится в пьесе не мнимым, а настоящим «новым Адамом», т. е. первым достойным человеком в мировом сообществе, пережившем опустошительную войну. Для понимания образа Ефросимова важен и его автобиографический пласт: Булгаков дал своему герою самоотверженную любовь замужней героини, Евы, столь похожую на чувство, которым одарила его самого судьба [406] .

Симптоматично, что если в романе «Мы» из «рая» Единого Государства изгнана лишь «Ева» – 1-330, то у Булгакова Адам-Ефросимов и Ева оба жаждут покинуть новое общество ради спокойной жизни в нейтральной Швейцарии. В данном случае покой – альтернатива ненависти к инакомыслящим, воспитываемой в социалистическом обществе. Иначе оценивается спокойное существование в булгаковской пьесе-антиутопии «Блаженство», идеи и образы героев которой также генетически связаны с романом-антиутопией «Мы».

**Мнимое блаженство.** Картина жизни в XXIII в., запечатленная в этой пьесе, близка представлению об энтропийном обществе будущего в романе «Мы». По Булгакову, внешне безбедная жизнь граждан станет возможной лишь благодаря ее всеобщей регламентации, проводимой директором Института Гармонии Саввичем. Подобное существование лишено опасности и потому исключает активность личности, рождает скуку. Вот почему Аврора, невеста Саввича, покидает будущее и устремляется в прошлое.

Важный идейный мотив «Блаженства» – отсутствие свободы в обществе будущего. В «Блаженстве» гениальный инженер Рейн, сделавший машину времени и прилетевший на ней в будущее, становится пленником государства именно из-за своего изобретения: «совершенное» общество старается присвоить машину из политических целей. Важен для этой антиутопии, а также комедии «Иван Васильевич», созданной по мотивам «Блаженства» (1934–1936), и мотив полета на машине.

Булгаковские пьесы посвящены прошлому и современности, а также будущему. Причудливым синтезом событий XVI, XX веков и далекого будущего наполнены «Блаженство» и «Иван Васильевич». Воображаемое путешествие на машине времени – от возможного будущего к мифологическим временам первотворения совершается в «Адаме и Еве». У Булгакова здесь два девиза: «Время, вперед!» и «Время, назад!». Булгаков в ряде пьес смело идет на временной «синтез» и свойственные неореализму деформацию художественного времени и игру историческими эпохами, состоящую в модернизации прошлого и анахронизмах.

Булгаков, подобно Замятину, создает произведения в форме антижанров и дает жанровый синтетизм. Причем сферой воплощения антиутопии у Булгакова стала комедийная драматургия. Бесспорной антиутопией можно признать лишь «Блаженство», все прочие булгаковские комедии несут в себе пародийное начало. Пародии «вмонтированы» в «Блаженство», «Багровый остров» и «Адама и Еву». Причем у Булгакова, как и у Замятина, жанровый эксперимент зачастую соединен с мифотворчеством.

Е.А. Кухтой показано, что в «Блаженстве» пародийно трансформирован запечатленный в гомеровской «Одиссее»

древнегреческий миф о златовласом Радаманфе, сыне бога Зевса, судье в царстве мертвых, которому подвластен Элизиум (Елисейские поля), блаженное царство [407]. Ирония в «Блаженстве» заключается в том, что коммунистическое общество оказывается царством мертвых, – точно замечает Б.В. Соколов и, опираясь на контекст всего булгаковского творчества, раскрывает подспудную связь пьесы с древнегерманской мифологией: бал 1-го мая, на котором веселятся в социалистическом будущем, напоминает Вальпургиеву ночь на 1-е мая, великий шабаш (праздник ведьм в средневековой демонологии) [408]. Таким образом жанрообразующими становятся в булгаковской пьесе переосмысленный миф с утопическим содержанием и миф с сатанистским значением.

В «Багровом острове» сатирическому осмеянию автора подвергаются идеологически «правильные» пьесы, в «Адаме и Еве» – столь же правоверные романы вроде «Красных Зеленей»: «Там, где некогда тощую землю бороздили землистые лица крестьян князя Барятинского, ныне показались свежие щечки колхозниц.

– Эх, Ваня! Ваня! – зазвенело на меже...» [409]. Средство пародийного разоблачения здесь – алогизм. Итак, очевидно, что антижанровое содержание является ведущим в «Багровом острове» и «Адаме и Еве». При этом в обоих произведениях оно «синтезировано» с иным содержанием, присущим драматургическому памфлету (так определяет жанр «Багрового острова» сам автор в письме правительству от 28 марта 1930 г.) и фантастической пьесе-катастрофе о будущем.

Жанровые особенности булгаковской драматургии обуславливают и такую устойчивую черту ее поэтики, как сопоставление разных

исторических эпох и жизненных сфер, создающее неореалистический художественный эффект.

Театральный и революционный миры в «Багровом острове», три разные эпохи в «Адаме и Еве» и «Блаженстве», два столетия в «Иване Васильевиче» бросают отсветы друг на друга, образы персонажей этих пьес отражаются друг в друге, при этом нередко создается эффект «остраннения».

Своей композицией, как и основным художественным приемом «театр в театре», «Багровый остров» близок структуре замятинской «Блохи», в которой главные роли внутренней пьесы исполнялись Халдеями, персонажами обрамляющего действия. Подобная «двойная» театральность ведет к усилению художественной условности, что является одной из основных черт поэтики неореализма.

**Сциентистское мифотворчество.** Булгаков, подобно другим неореалистам, тяготеет к разным типам мифотворчества, в том числе и к его сциентистскому типу. В «Блаженстве» и «Иване Васильевиче» немалую роль играют положения химии, физики и техники XX в.

Отголоски теории относительности А. Эйнштейна слышны в утверждениях Рейна и Тимофеева о том, что «время есть фикция» и что пространство является четырехмерным. Булгаков отталкивается при этом от эйнштейновских представлений о тесной связи между временем и пространством, благодаря которой они выступают как относительные стороны единого времени-пространства, образующего новый неделимый четырехмерный континуум. Цель научного эксперимента Тимофеева из «Ивана Васильевича» – «пронизать <...> пространство и пойти в прошлое...». Тем самым писатель «взрывает» позитивистскую картину мира, основанную на

представлении о необратимости времени, о его единственном направлении – от прошлого к будущему. В обеих пьесах материалистической концепции времени не существует: художественное время здесь необычайно гибко и ирреально, а значит, действительность при этом мифологизируется и изображается субъективно. Кроме того, сама мысль о возможном появлении Иоанна Грозного в XX в. и стоящая за ней аллюзия на И.В. Сталина близка ницшеанской идее вечного возвращения, на сей раз возвращения в истории. Так в пьесах создается неореалистический, фантастический образ бытия, смягченный в «Блаженстве» (явно из желания прорваться сквозь рогатки цензуры) следующим подзаголовком к пьесе: **«Сон инженера Рейна в четырех действиях»**. Общее ощущение ирреальности происходящего, близкое ойнерическому, усугубляется также тем, что в основе сюжета «Блаженства» и «Ивана Васильевича» – упомянутый выше мотив полета на машине времени.

Стиль рассмотренных здесь булгаковских пьес отвечает заложенной в них тенденции к сциентистскому мифотворчеству. Ученые-изобретатели Ефросимов, Рейн и Тимофеев, которые рассказывают о сделанных ими открытиях, изобретениях, оперируют в своих монологах такими научными понятиями, как «животная клетка», «отравляющее вещество», «раствор перманганата», «поляризованный луч». Вместе с тем Булгаков, подобно А.Н. Толстому – историческому романисту, обнаруживает в **«Иване Васильевиче»** умение создать речевую характеристику Иоанна Грозного исторически точную, колоритную и в то же время отчасти модернизированную (Булгаков поэтому не прилагает к своему произведению, в отличие от Чапыгина, словарь русского языка

ушедшей эпохи). Здесь виден тот же анахронизм (на сей раз языковой), который характерен и для художественного времени некоторых булгаковских пьес. А в сцене, когда царь вершит справедливый моральный суд над соблазнившим Зинаиду Михайловну режиссером Якиным, стилистика речи Грозного выдержана в духе орнаментального древнерусского «плетения словес»: «Пес смердящий! Какое житие?.. Вместо святого поста и воздержания – блуд и пьянство губительное со обещанными дьяволам чашами!.. О, зол муж! Дьявол научиши ты долгому спанию, по сне зиянию, главоболию с похмелья и другим злостям неизмерным и неисповедимым!...» [410] .

В пьесах Булгакова, как и в произведениях Замятина, Платонова, Чапыгина, есть экспрессионистичность. Во втором акте «Адама и Евы» нарисованы производящие сильное эмоциональное впечатление картины гибели Ленинграда от газовой атаки во время мировой войны. Такое впечатление создается уже в открывающей этот акт ремарке благодаря повторению слов, образованных от существительного «смерть»: здесь шесть раз встречается прилагательное «мертвый» и один раз глагол «умирали». Впечатление, созданное в ремарке эпическими средствами, усиливается в действии с помощью средств сугубо драматических – в диалогах с другими персонажами пьесы тяжело раненного летчика Дарагана и страдающего от язв Маркизова.

**Выводы.** Проблемно-тематическая широта, сходство типов персонажей, деформация художественного времени, смелость жанрово-стилевого новаторства роднит булгаковскую драматургию с замятинским, платоновским творчеством, с произведениями А. Толстого и Чапыгина на исторические темы.

## Кампания против писателей-неореалистов как форма литературной борьбы 1920-х гг

В августе 1929 г. начались гонения на Замятина и Пильняка. Поводом для этой кампании явился факт публикации по-русски за рубежом отрывков из романов «Мы» и «Красное дерево», запрещенных советской цензурой. В «Литературной газете» была напечатана заметка Б. Волина «Недопустимые явления», в которой Замятин обвинялся в соотрудничестве «с эмигрантской эсеровщиной» [411]. Однако соотрудничество Пильняка и Замятина с эмигрантской прессой явилось лишь поводом. На самом деле речь шла о чистке «аполитичного» всероссийского союза писателей, входившего в Федерацию объединения советских писателей. Эта кампания велась также против «буржуазных» писателей, показывавших глубинные противоречия действительности, – А.П. Платонова, М.А. Булгакова.

21 сентября 1929 г. Платонов писал Горькому: «Быть отвергнутым мучительно», «жить с клеймом классового врага невозможно» [412]. Начиная с 1930 г. издательства по идеологическим соображениям отклоняют почти все произведения писателя.

7 и 21 марта 1925 г. Булгаков прочитал повесть «Собачье сердце» (написана в 1925 г.) на литературных собраниях «Никитинских субботников». На этих же чтениях присутствовал агент ОГПУ, и 7 мая 1926 г. у Булгакова были конфискованы рукопись дневника писателя и два экземпляра машинописи «Собачьего сердца». И лишь три с лишним года спустя конфискованное при содействии М. Горького было возвращено автору.

М. Горький заступился в статье «**Все о том же**» за Пильняка, Замятина и Булгакова, но она не была напечатана, и в конце концов Ленинградское отделение Правления Всероссийского Союза

писателей приняло решение о том, что «дальнейшее пребывание Евг. Замятина в советской писательской организации возможно лишь при безоговорочном осуждении им самим своего антисоветского поступка» [413]. Президиум Правления ЛО ВСП 26 сентября 1929 г. подал коллективное заявление о сложении им своих полномочий (существенно, что в Президиум входили, в частности, К.А. Федин и В.Я. Шишков). Из сочувствия к Замятину из ВСП вышли М.А. Булгаков и А.А. Ахматова. О решении выйти из Союза писателей Замятин заявил в своем письме в редакцию «Литературной газеты», опубликованном в ней 7 октября 1929 г.

Наиболее полно позиция гонителей Замятина и Пильняка выразилась в докладе редактора журнала «Звезда» Ю.Н. Либединского «Сегодня попутнической литературы и задачи ЛАПП», сделанном на пленуме РАПП, в написанной для журнала «На литературном посту» статье И. Гаврилина «Новое в саморазоблачении Пильняка и Замятина» (по поводу их высказываний о художественном творчестве в сборнике «Как мы пишем» [Л., 1930]). Гонители Замятина не прощали ему гражданскую смелость вчерашнего революционера, который стал сегодня критиковать то негативное, что он видел в Советской России: способность к независимому мышлению, положение литературного мэтра среди писателей-«попутчиков», наконец, яркую одаренность.

Все это и привело к тому, что он в июне 1931 г. обратился с письмом к Сталину, написанном с учетом неуспеха письма Булгакова правительству СССР. «Вы совершили ошибку – поэтому Вам и отказано, – говорил Замятин своему другу. – Вы неправильно построили свое письмо – пустились в рассуждения о революции и эволюции, о сатире!.. А между тем надо было написать четко и ясно – что Вы просите Вас выпустить – и точка! Нет, я напишу правильное

письмо!» Замятин учел «ошибку» Булгакова. «Тон его письма был решительным» [414] .

В своем письме Замятин горько сетовал на то, что рапповская критика сделала из него «черта советской литературы». Писатель мужественно раскрыл здесь свои взгляды, явившиеся причиной той газетно-журнальной кампании, которая велась против него: «Я знаю, что в первые 3–4 года после революции среди прочего, написанного мною, были вещи, которые могли дать повод для нападок. Я знаю, что у меня есть очень неудобная привычка говорить не то, что в данный момент выгодно, а то, что мне кажется правдой. В частности, я никогда не скрывал своего отношения к литературному раболепству, прислуживанию и перекрашиванию: я считал – и продолжаю считать – что это одинаково унижает как писателя, так и революцию». В письме Замятина раскрывалась страшная типичная картина отлучения от советской литературы писателя с независимыми взглядами: «Организована была небывалая до сих пор в советской литературе травля, отмеченная даже в иностранной прессе: сделано было все, чтобы закрыть для меня всякую возможность дальнейшей работы. Меня стали бояться вчерашние мои товарищи, издательства, театры. Мои книги запрещены были к выдаче из библиотек. Моя пьеса («Блоха»), с неизменным успехом шедшая в МХАТе 2-м уже четыре сезона, была снята с репертуара. Печатание собрания моих сочинений в издательстве «Федерация» было приостановлено» [415] .

Получив разрешение на выезд за рубеж, Замятин покинул Россию. На перроне Белорусского вокзала его провожал Булгаков.

**Выводы.** В данный период в литературу пришли неореалисты «второй волны» («Серрапионовы братья», Булгаков, Платонов,

Катаев, Беляев, Эренбург), и произошло идеологическое размежевание в их кругу. Чапыгин в «Разине Степане» создал типично советский миф о народном вожаке-защитнике угнетенных от эксплуататоров, но выразил его в экспрессионистической экспериментальной форме, реставрировал русский язык XVII столетия. Тренев стал создавать пьесы в духе требований социалистического нормативизма («Любовь Яровая») и фактически отошел от неореализма. Уникальной являлась позиция Платонова, находившегося в начале 1920-х гг. под влиянием Пролеткульта, организации, чуждой писателям-«попутчикам», которыми являлось большинство неореалистов. При этом для Платонова-писателя существенным оказалось и влияние эстетики авангарда и символизма. Последнее, в частности, сближало его с другими представителями неореализма [416] .

В 1917–1920 гг. в произведениях неореалистов **возрастает удельный вес философской проблематики**. Замятин и Платонов находят свою оригинальную художественную концепцию энтропии и энергии, т. е. идут по пути сциентистского мифотворчества. Замятин, А.Н. Толстой, Булгаков воплощают в своем творчестве художественно осмысленные идеи Шпенглера, Ницше, Бердяева.

Произведения неореалистов написаны на исторические, политические и вечные **темы**, раскрывают **проблемы** революции, самобытности русского характера и культуры России, взаимоотношений личности и общества. Творчество Шмелева типологически близко тем произведениям, где есть критически-трагическая трактовка событий революции и гражданской войны («Мы» Замятина, «Мирская чаша» Пришвина, «Белая гвардия» Булгакова, «Хождение по мукам» Толстого, «Сокровенный человек»,

«Чевенгур», «Котлован» Платонова). Но заметны и существенные отличия произведений Шмелева и Пришвина, в которых позитивно трактуется проблема религиозной веры («Неупиваемая чаша», «Мирская чаша»).

Неореалисты создали **типы** героя-«еретика»; гениального русского Фауста; «благодетеля» человечества; героя, связанного с дьявольскими силами; малообразованного энтузиаста революции и «строителя страны» («Мы», «Огни св. Доминика», «Аэлита», «Блаженство», «Потомкисолнца», «Чевенгур»), богатыря-защитника угнетенных или предприимчивого дельца («Разин Степан», «Угрюм-река»), Большинство произведений являются модернистскими текстами-мифами.

**Прозу** неореалистов в данный период отличает **жанровое многообразие**: они пишут повести, сказки, рассказы (Замятин, Чапыгин, Платонов, Булгаков, цикл Шишкова «Шутейные рассказы»), новеллы (цикл Замятина «Нечестивые рассказы»), Продолжая обновлять эпос и в этот период своей творческой эволюции, неореалисты создают новаторский роман-антиутопию («Мы» Замятина), роман-эпопею («Разин Степан» Чапыгина, «Угрюм-река» Шишкова). Совершенствуя сказ, писатели обращаются в эти годы и к повествованию книжного типа. **Идеализирующая гипербола (Шмелев, Чапыгин) сочетается в их творчестве с сатирическим гротеском и фантастикой, оксюмороном, виртуозной пародийной стилизацией (Замятин, Пришвин, Булгаков, Платонов).**

Замятин и Булгаков становятся авторами художественно ценных и во многом экспериментальных **пьес**. Замятин творит в трагедии «Атилла» свой «авторский миф» о культуре восточных варваров,

призванных взорвать вырождающуюся западную цивилизацию, Булгаков в «Блаженстве» и «Иване Васильевиче» создает образ фантастического будущего.

Индивидуальный **стиль** большинства неореалистов в данный период – литературное и сциентистское мифотворчество. Лишены сциентизма лишь произведения Шишкова. Замятин, один из руководителей литературной группы «Серрапионовы братья», много сделал в эти годы для обучения молодых писателей и разработки теории неореализма («синтетизма»).

### Глава третья

1930-е гг. – заключительный этап творческой эволюции неореалистов

На 1930-е гг. приходится последний этап в существовании неореалистического стилевого течения. Из писателей, оставшихся в России, Пришвин, Булгаков и Платонов испытывали значительное идеологическое давление, им было невероятно трудно публиковаться и дальше. Тем не менее и в новых, отнюдь не благоприятствовавших творчеству общественно-политических условиях писатели создали выдающиеся произведения.

Миф о художнике в «Кашеевой цепи» М.М. Пришвина и «Мастере и Маргарите» М.А. Булгакова

В «**Кашеевой цепи**» Пришвина, как и в «Мы», переосмыслены мотивы из Библии и гётевского «Фауста», а также идеи В. Оствальда, Ф. Ницше, Вяч. И. Иванова и других мыслителей. У Пришвина, подобно Замятину, тоже есть образы героев-двойников, символика и «органические» тропы как элементы орнаментальности, есть и жанрово-стилевой синтетизм. В пришвинских произведениях,

подобно «Мы», особенно важны темы революции и природы. Но к этим темам у Пришвина добавляется еще и тема народа.

**«Кашеева цепь»** (1922–1954), центральное произведение послереволюционного периода творчества Пришвина, – вторая часть дилогии об Алпатове. Это роман синтетический, объединяющий все творчество Пришвина в целом [417] и воплощающий в себе злободневное и вечное, заключенное в народной сказке. Уже композиция пришвинского произведения несет в себе черты сказки, так как роман, подобно Кашеевой цепи, состоит из глав-«звеньев». Пришвин называл «Кашееву цепь» «очерком своей жизни» [418], где автобиографический герой проходит трудный путь познания себя и окружающего его мира. Поэтому произведение еще и философский роман.

Этапы этого пути – отказ от религиозной веры, приобщение к марксистским идеям и перевод на русский язык книги А. Бебеля «Женщина и социализм», затем – заключение в одиночной камере, после выхода из тюрьмы разочарование в революционной деятельности, учеба в немецких университетах, мечта о практической работе (осушении болот) в России и, наконец, обретение своего призвания в писательском деле. При этом наиболее существенную роль в индивидуальном становлении Алпатова играют его чувства любви – к природе и женщине.

Замысел пятого звена «Государственный преступник» писатель так сформулировал в дневниковой записи от 5 ноября 1926 г.: «<...> в личных страданиях просияла мне жизнь людей и природы. Этот момент был открытием силы любви («панпсихизм»)» [419]. Но любви непростой, мучительной, на которую во многом повлияли

мечты марксистов о женщине будущего и символистский миф о Прекрасной Даме.

С детства Алпатову присуще пантеистическое ощущение природы, углубляющееся в тюрьме. Влюбленный в таинственную Инну Ростовцеву, навестившую его в тюрьме «невесту», он и в природе видит теперь способность любить. Алпатов открывает, что микрокосм (человек) подчинен тем же законам, что и макрокосм (вселенная).

Мороз рисуется ему в виде молодого охотника, «Луна – это Морозова Прекрасная Дама. Только молодой охотник, переходя с земных следов на небесные, перенес, наверно, свои земные страсти с собой: вдруг закрылась луна и все звезды. Не потому ли все и закрылось, что охотник посягнул на свою невесту: детей от Прекрасной Дамы иметь никому не дано» [420] . (Впоследствии и сражение токующих тетеревов в восприятии Алпатова окажется боем «за недостижимое, вечное», т. е. «за свою Прекрасную Даму».) Поэтому увиденная Алпатовым из окна тюрьмы космическая сказка предвосхищает в романе исход «брачного полета» Алпатова и Ростовцевой, хоть и близкой обобщенностью своего образа героиням «Творимой легенды» Сологуба, но все же, в отличие от последних, твердо стоящей на **земле**.

«Я искренно увлеклась вашей сказкой. Но я не та, которую вы любите: вы сочинили сами себе невесту и почти ничего не взяли для этого из меня действительной» [421] , – писала Инна, отказывая Алпатову.

Подобное признание героини обусловлено двойственным отношением писателя к А. Блоку, З. Гиппиус и другим символистам. Несмотря на независимую позицию писателя в кругу символистов

(подробнее см. раздел «Биографии неореалистов»), поэтика «Кашеевой цепи» близка структуре неомифологического символистского романа. (Критик М. Григорьев не без основания отнес Пришвина к «запоздалым символистам» [422] .) Образы пришвинских героев гетерогенны, т. е. соединяют в себе черты персонажей разных мифов, принадлежащих к различным мифологическим системам – библейской, русской языческой и созданной символистами.

Так, Пришвин видоизменяет библейский миф об изгнании из рая, придумывая миф о втором Адаме, созданном Богом после первого, но так же согрешившем и изгнанном из рая. Второй Адам должен был в поте лица обрабатывать землю, вот только земли больше не было. Во-первых, в этом авторском мифе есть критика Бога. Во-вторых, в образе второго Адама обобщено большое социально-историческое содержание (бедственное положение освобожденных без земли беднейших русских крестьян).

В «Кашеевой цепи», как в «Петербурге» и «Двенадцати», создан авторский миф о Христе. «Я художник и служу красоте так, что и сам страдающий бог, роняя капли кровавого пота, просит: "Да минует меня чаша сия"» [423] , – говорит Алпатову в конце романа великий художник. Пришвинский Христос привязан прежде всего к красоте мира, его образ заметно эстетизирован, а перифраза «**страдающий бог**» (Христос) – явная аллюзия на название цикла лекций Вяч. И. Иванова «**Эллинская религия страдающего бога**» (опубл. в 1904 г.). Но вера в Христа в пришвинском романе синтезирована с представлением об обожествленной природе, которое комментаторы дневников писателя Я.З. Гришина и Н.Г. Полтавцева рассматривают в русле концепции «Рождения трагедии из духа музыки...»: «То, что

называли пантеизмом Пришвина, на самом деле очень рафинированное <...>, в духе начала века соединение ницшеанского эстетизма с христианством и в определенном смысле разрешение задачи модернизации христианства, поставленной еще Мережковским» [424] . Частичная правомерность такого подхода подтверждается в восьмом звене «Брачный полет» идеей «творчества природы», реализованной в образе «музыкального» дерева, «гудящего от пчелиной работы». Данная идея близка представлениям Ницше, который воспринимал «аполлоническое начало и <...> дионисийское как художественные силы, прорывающиеся из самой природы, **без посредства художника-человека** <...>» [425] . При этом **нельзя отрицать пантеизм** Пришвина и игнорировать отличие его мировидения от философии Ницше.

В трудах базельского мыслителя отразилось то дерзновение человека устроиться на земле без Бога, которое заявило

о себе в европейской культуре начиная с Возрождения. А Пришвин выступает против традиционного гуманизма, сформировавшегося в эпоху Возрождения, т. е. против обожествления человека, ставящего себя над природой и чуть ли не вровень с Богом [426] . Поэтому так важна убежденность писателя в **«родстве со всем миром» человека**, проявившаяся и в десятом звене «Живая ночь».

Пришвин контаминирует в романе также сказочные образы Марьи Моревны и Царевны-Лебеди с неомифологическим образом блоковской Прекрасной Дамы и проецирует на этот синтетический образ героинь реального плана. Так в «Кашеевой цепи» образуются цепочки двойников: Марья Моревна, Царевна-Лебедь – дворянские девушки Маша и Инна Ростовцева, Христос – Алпатов-революционер, Фауст – Алпатов-студент, странствующий художник,

служащий красоте, – Алпатов-писатель. В шуточной мистерии, разыгрываемой зайцами, хромой зайчик, победивший лису, – двойник Алпатова, разбившего оковы Кашеевой цепи, а подруга зайчика – двойник Инны. Как отметил польский исследователь Ф. Апанович, подобное **необычное сопоставление человека с животными** – основа пришвинской философской картины мира [427]. Вместе с тем зайчик – «животный» двойник и Христа: он «виноват во всех грехах заячьего мира и, если даже не виноват, должен взять грех на себя и пострадать» [428]. Особенно интересны в плане типологических схождений «Кашеевой цепи» с «Мы» и «Мастером и Маргаритой» параллели Алпатов – Фауст, Амбаров – Мефистофель, Оствальд – Фауст и Вагнер.

В натуре Алпатова, увлеченно занимающегося в Лейпцигском университете и мечтающего об осушении болот в России, проступают черты Фауста, преданного знанию (седьмое звено второй книги романа называется «Юный Фауст»), Этой своей чертой автобиографический герой близок Пришвину, писавшему в дневнике 1938 г.: «Я могу с большой пользой для себя и для всех жить, как Гамлет, как Фауст, как всякий центростремительный тип, пока хранится во мне достаточный запас Дон-Кихота» [429]. В этой записи по-неореалистически объединены такие разные типы, как Гамлет и Фауст, потому что в творческом сознании Пришвина русский Фауст – Алпатов так же несет в себе гамлетическое начало, как и Фауст-Д в представлении Замятина. Алпатова – художника по натуре – посещают порой сомнения в верности избранного рода деятельности, чувство неполноценности из-за несходства с окружающими.

А циничный студент Амбаров, напоминая своей мечтой изобрести бомбочку, которая бы дала ему власть над миром, ницшеанского сверхчеловека и тщетно искушающий Алпатова соблазном безлюбовной страсти, – современный Мефистофель (одна из главок седьмого звена названа «Появление Мефистофеля»).

Как и Булгаков, Пришвин обыгрывает известное высказывание гётевского Мефистофеля, заостря философско-нравственный аспект проблемы и подчеркивая совсем в духе Ницше относительность добра и зла. «– Так у меня обернулось, как у Мефистофеля: хотел сделать зло и сотворил добро для германской армии и для своего кармана» [430] , – рассказывает Амбаров о том, как он по ошибке изобрел вместо взрывчатого вещества прочную краску и продал это изобретение Германии. Уже из данного высказывания видно, что образ Амбарова так же амбивалентен, как и образ Воланда. Этот герой успешно работает в химической лаборатории, он интеллектуален и по-своему желает добра своему другу Алпатову.

Показывая искания Алпатова, Пришвин очерчивает параметры политического, марксистского мифа и развенчивает его (Алпатов за границей бросает революционную работу). В этом существенное отличие Пришвина от Замятина, который сам участвовал в формировании революционной мифологии, и Платонова, связанного в первой половине 1920-х гг. с пролеткультовцами, а также Булгакова, который был ярко выраженным противником революций. Тем не менее сближает «Кашееву цепь» с произведениями этих трех неореалистов сциентизм.

У Пришвина такие же, как и у Замятина, философские интересы: автобиографический герой Алпатов увлечен Ф. Ницше и В. Оствальдом. Но если в произведениях Замятина идеи Ницше и

Оствальда выступают в «снятом» виде, являясь составной частью философско-художественной концепции автора, а имена этих философов не названы, то в «Кашеевой цепи» знакомство Алпатова с работами Ницше «Так говорил Заратустра» и «По ту сторону добра и зла» – важный момент интеллектуально-нравственной эволюции героя.

Оствальд, привлекательный фаустовским научным горением, даже становится героем «Кашеевой цепи». Реальный Оствальд своей концепцией Виты – «воодушевленной субстанции, называемой жизнью» – возможно, повлиял и на пришвинский витализм или пантеизм. В то же время этот профессор химии, бьющийся над созданием искусственного белка, напоминает и гётевского Вагнера, который сотворил гомункула в пробирке. Эта сторона образа Оствальда подготавливает читателя к одной из идей романа – неприемлемости позиции насилия над природой. В этом Пришвин близок Замятину и Булгакову, отвергающим хирургические эксперименты Медицинского Бюро и Преображенского, рискованные научные опыты профессора Персикова. Пришвин, как и Булгаков, не принимавший революционный способ решения социально-политических проблем, писал в дневнике 1938 г.: «<...> революция всегда отцеубийство, всегда отрицание» [431]. Писатель наделил своим неприятием революционного насилия Алпатова.

Разочаровавшись в революционных идеях, Алпатов приходит к следующему философско-нравственному выводу о необходимости синтеза двух противоположных подходов – прогрессистского и традиционалистского: «<...> с одной стороны, непременно надо вперед идти, а то не будет прогресса, и люди на земле окончатся с голоду, с другой – каждому из нас необходимо, чтобы не ослепнуть,

вовремя найтись и оглянуться назад. <...>. Оказалось, мир устроен не прямо и не устремлен по прямой в бесконечность, а все движется кругами, как солнце. И все, что мы нажили хорошего, – любовь, истина, правда располагаются вокруг солнца кругами, только лучи их прямые, и вот только эти кончики всего, эти лучи дали нам возможность представить себе бесконечное движение по прямой, этот **прогресс**» [432] .

Роман «Кашеева цепь» закончен на последнем повороте жизни Алпатова к подлинной свободе личности, определяемой его естественным, природой данным поведением. «Меня отбросила жизнь в природу, я спасался в ней, п<отому> что не хотел вступать в мещанский брак с электричеством. Но я никогда, нигде не кидался со злобой на цивилизацию <...>» [433] , – признавался Пришвин Горькому в письме, условно датированном сентябрем 1926 г. «Моя наука есть наука родственного внимания: своеобразие каждого существа. Эта наука привела меня к искусству слова, а искусство слова – к родине. И я понял, что природа есть родина» [434] , – так характеризовал Пришвин свою эволюцию в дневниковой записи 15 июня 1941 г. Оба эти признания являются ключом и к жизненному пути Алпатова.

В конце романа в индивидуальности Алпатова появляются черты победителя Кашеевой цепи, русского Фауста, оплатившего свой уход в природу и творчество ценой отказа от счастья любви, ценой личной трагедии. В дневниковой записи 7 декабря 1927 г. Пришвин писал, что человек-победитель умудрен трагическим жизненным опытом, «не в счастье его, а в торжестве его мысли и чувства прекрасного: певец у гильотины поет, ученый у костра утверждает – вот победители. Я таких люблю, таким преклоняюсь <...>» [435] .

**Повествование.** В «Кашеевой цепи» есть черты сказового повествования. Повествователь, подобно Д из «Мы», постоянно обращается к читателю-другу, но он настроен более трезво: «<...> мы <...> строим теперь **ракету** для полета в межпланетные пространства, с трепетом сердца предвкушаем полет на Марс и Луну, хотя там, по всей вероятности, найдется то же самое, что и на Северном полюсе» [436] . Но своеобразие «Кашеевой цепи» состоит в том, что лирическая разновидность сказа соединена в романе с его фольклорной разновидностью. Стиль «Кашеевой цепи» и «Мы», «Чевенгура», «Мастера и Маргариты» сближает также синтез сциентизма и орнаментальности.

Пришвин часто упоминает фамилии знаменитых ученых-естественников XIX–XX вв. – В. Оствальда и других, оперирует понятиями из философии, естественных наук – географии, физики, химии, лесного дела. Одиннадцатое и двенадцатое звенья «Кашеевой цепи» представляют собой автокомментарий, посвященный литературоведческой проблематике и вводящий читателей в писательскую лабораторию. Собственно художественное начало здесь предельно ослаблено, эти звенья близки дневниковой прозе писателя.

В пришвинском романе, как и у Замятина с Платоновым, преобладают «органические» сравнения, метафоры и олицетворения, основанные на сопоставлении человека и явлений природы. Часто подобные тропы становятся лейтмотивами образов героя в определенных главках, что подчеркивается их названиями «Птица в клетке», «Петух в корзине» и «Светлюбивая береза».

В первой из них психологическое состояние Алпатова, оказавшегося в одиночной камере, передается через традиционное для русской

поэзии сравнение с птицей в клетке, при этом подчеркивается и отличие человека от птицы. В третьей главке сравнения разных женских типов с деревьями выполняет функцию социально-психологического исследования. Пришвин, давая развернутое описание роста высокой, как мачта, березы в сосновом бору, начинает с обобщения: «Так, бывает, вырастет у нас иная женщина в борьбе за свободу» [437]. Образ светлюбивой березы помогает понять, что в двойственной натуре Инны Ростовцевой есть задатки эмансипированной тургеневской девушки. Но в душе героини побеждает все же мещанское, поэтому завершает данную главку сравнение Инны с простой березкой, угасшей в сосновом бору. Во второй главке Алпатов, плывущий на парходике по Эльбе, мечтающий о своей Инне и не обращающий внимания на иных девушек, кажется им петухом в корзине. В отличие от двух предыдущих примеров, в данном случае сравнение героя с петухом юмористическое. Тем не менее рассмотренные здесь примеры не снижают образы героев, а выражают **пришвинскую концепцию единства человека и природы.**

Более сложный, философско-религиозный, смысл имеет образность в звене «Живая ночь». Через сравнение зайцев с лесными актерами, играющими традиционные для мистерии «сцены христианского смирения», бичевания хроменького познушка и победы над смертью («воскресение» зайца, победившего смерть) раскрывается пришвинское представление о «мировом творчестве жизни» как точке «прикосновения и согласования творчества природы и человека» [438]. Причем это представление раскрывается предельно серьезно и одновременно шутивно. **Природа в «Кашеевой цепи» сакрализуется, а Евангелие делается более «органичным».**

Сакральностью пронизано и описание тетерева, который «первосвященником проходит в святые ворота с приподнятой лирой <...>», т. е. служит утреннюю литургию в честь солнца. Солнцепоклонничество Пришвина – явно ницшеанский мотив.

**Язык** «Кашеевой цепи» близок принципам, сформулированным в замятинской статье «О языке»: Пришвин использует разные лексические и синтаксические средства в зависимости от того, к какой эпохе и социальной среде относится описываемое. Подобная установка обусловила синтез в языке романа терминологической (см. выше), иностранной и книжной лексики, с одной стороны, с диалектизмами и клише, характерными для фольклорной волшебной сказки, с другой. Философско-лирические отступления повествователя, несобственно-прямая и прямая речь Алпатова революционера, студента и писателя, а также его единомышленников и знакомых изобилуют книжной лексикой.

Для того чтобы дать представление о Германии начала XX в. и раскрыть немецкий национальный характер, Пришвин включает в шестое – восьмое звенья романа следующие немецкие слова и словосочетания: Plattdeutsch (нижнегерманское наречие), hoch (ура), gemuthliche Sachsen (добрые саксонцы), anstandiger Frau (приличная жена), катценяммер (синий понедельник), переводя их прямо в тексте. Эти и им подобные слова, а также приведенные в русском переводе фразеологизмы и немецкие поговорки выполняют нравоописательную функцию, обусловленную особенностями одной из составляющих жанра «Кашеевой цепи» – путешествия. В то же время немецкая лексика звучит порой пародийно, что является одной из черт поэтики произведения.

Вместе с тем повествование в тех звеньях романа, где действие происходит в провинциальной России, включает в себя, как и в «Мирской чаше», разговорную лексику, просторечия и диалектизмы. Таковы просторечия «ближеет», «дал в душу» и диалектизмы «лицо в морсу» (крови) – южнорусское; «выворочены салазки» (салазки – челюсти) в звене «Бой» и «причинает корова телушку» (обнаруживает признаки стельности) в «Мирской чаше» – оба тамбовские.

Исследователи неоднократно отмечали многообразные связи творчества Пришвина с народной культурой. Язык «Кашеевой цепи» отличается от языка неореалистических произведений использованием характерных для фольклорной сказки языковых клише. «Волшебная шаль (шаль Инны. – Т.Д.) преобразила предметы, и мещанская страна превратилась в прощеную землю, Зеленую Германию», «Волшебная шаль, соединенная с натурфилософией Гёте, обещает Алпатову чудеса не только в этих тенистых аллеях, а и в самом черном труде», «<...> если признать законы естественные, как необходимые берега, то внутри берега течет река чудес, и сотворение мира в законах эволюции не лишается прелести чуда <...>» [439] . Как видно, писатель-неореалист, сохраняя поэтичность таких фольклорных клише, как «преобразила», «превратилась», «чудеса», «внутри берега течет река», наполняет их литературным художественным значением, обусловленным синтетическим жанром романа – путешествия и философской сказки.

**Выводы.** В «Кашеевой цепи» универалистский христианизированный миф о бесконфликтном единении человека и природы помогает раскрыть ценность бытия, целью которого является не счастье, а спасение мира; здесь создан тип трагического

героя-творца, в чьем образе синтезированы готовность Христа принести себя в жертву ради всего живого, а также энергичность, стремление к знаниям и героизм Фауста с цельностью «естественного» человека Ж.-Ж. Руссо и Л.Н. Толстого. Такое видение мира и человека, а также образность и язык сближают Пришвина и неореалистов Замятина и Булгакова.

**«Мастер и Маргарита»** (1928–1940), подобно «Мы», «Чевенгуру» и «Кашеевой цепи», неомифологический роман. Булгаков, как и Замятин, переосмыслив библейскую мифологию и «вечные образы» Ф.М. Достоевского и И.В. Гёте, создал свой вариант универсалистского мифа о мире с помощью своеобразного «языка» – полигенетичных и гетерогенных образов героев, сюжета и стиля.

**Жанр и композиция.** Булгаковский шедевр, тяготеющий к жанровому **синтетизму**, обладает чертами менипповой сатиры, inferнальной фантастики, плутовского, готического, нравственно-философского и сатирического романа [440] .

Композиционно роман «Мастер и Маргарита» близок «Мы»: они представляют собой историю рукописи. Но если у Замятина рукопись Д, озаглавленная «Мы», и является текстом всего произведения, то «Мастер и Маргарита» построен по принципу обрамления – внешний роман о мастере включает в себя внутреннее повествование о Иешуа и Пилате. Последовательное соблюдение принципа «синтетизма» Булгаковым ведет к тому, что два романа – о Пилате и мастере – обретают жанровое единство: их связывают общая проблематика, сюжетные мотивы, циклическое мифологическое время, героидвойники.

**Проблематика.** Как и Замятин, Толстой, Пришвин и Платонов, Булгаков интересовался философией. В «Мастере и Маргарите»

переработаны идеи И. Канта, представления Гёте о вечно-женственном, отразившиеся в «Фаусте»; есть здесь и сравнительно-типологические схождения с учением В.С. Соловьева о Софии (Вечной женственности), а также с положениями из работы Н.А. Бердяева «Смысл творчества». Подобные философские приоритеты и обусловили особенности проблематики булгаковского романа.

М.О. Чудакова и Г. Круговой показали, что в «Мастере и Маргарите» предметом обсуждения являются коренные философские, онтологические вопросы бытия Бога и дьявола, посмертного существования человека и конца света; здесь решаются также этические проблемы добра и зла [441]. Проблема добра, по мнению Г. А. Лескисса, раскрывается у Булгакова в размышлениях о «доброй воле» и «категорическом моральном императиве», введенном И. Кантом и означающем внутренний нравственный закон, данный человеку Богом. Этот закон – необходимое условие существования личности и общества [442].

Подобно Замятину, Пришвину и Платонову, Булгаков размышляет и над проблемой создания нового человека: «<...> люди как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было... <...> Ну, легкомысленны... ну, что ж... и милосердие иногда стучится в их сердца... обыкновенные люди... <...> квартирный вопрос только испортил их...» [443]. Этот вывод Воланда указывает на старую, как мир, милосердную и одновременно греховную природу москвичей, причем ставшую греховной в 1920-е гг. даже больше, чем прежде, и содержит также авторскую оценку мечты о воспитании нового человека при социализме. Тем самым, как и в «Собачьем сердце», в **«Мастере и Маргарите» отрицается утопическая идея появления некой совершенно не похожей на предыдущие поколения**

**генерации.** Булгаков поднимает также проблему судьбы писателя в условиях тоталитаризма. Тема творчества, жизни художника приобрела именно в 1930-е гг. особое значение, что видно также и в «Кашеевой цепи».

**«Евангелие от Воланда»?** Как «Мы» и «Чевенгур», «Мастер и Маргарита» – произведение с ярко выраженной полемически-пародийной основой. Булгаков пародирует литературные стили, жанры (в главе «Конец квартиры № 50» – жанр боевика) и явления литературного быта 1920—1930-х гг. (псевдоним Бездомный и фамилия Босой отсылают к псевдонимам пролетарских писателей – Д. Бедного, М. Горького), спорит с «каноническими источниками». Ими являются для писателя Евангелия, Апокалипсис, средневековая легенда о докторе Фаусте и «Фауст» Гёте [444] .

Уже в главе «Евангелие Воланда» из первой редакции романа, озаглавленной «Копыто инженера» (1928), Воланд рассказывает о распятии как очевидец. Поэтому в письме правительству от 28 марта 1930 г. Булгаков с полным основанием назвал сожженную им черновую редакцию «Мастера и Маргариты» «романом о дьяволе» [445] . Воланд со свитой занимает одно из центральных мест и во всех следующих вариантах произведения, но в редакциях 1930-х гг. автором внутреннего романа становится новый герой – мастер [446] . Меняется и жанр этого романа.

Булгаков, задумавший вначале написать внутренний роман в виде антиевангелия, дает **антиевангельские мотивы чуда от дьявола, а не от Бога и пародию на христианскую идею воскресения во плоти и христианское причастие** лишь в обрамляющем романе. Не Иешуа, а Воланд помогает простить Фриду и освободить Пилата. В сцене великого бала у сатаны грешники, приехавшие на бал,

пародийно вначале воскресают из мертвых, а покидая бал, превращаются в скелеты. Маргарита пьет кубок с кровью убитого на балу Майгеля, которая одновременно является и кровью Иуды, так как эти герои – двойники.

Во внутреннем романе писатель ограничивается переосмыслением ряда евангельских мотивов. Пятое евангелие, по точной оценке А. Вулиса, «не станет ни комментарием, ни полемикой, ни пародией, хотя выкажет признаки и того, и другого, и третьего» [447] . Евангельские «общие места» получают здесь большей частью трактовку, которую Ю. Тынянов назвал бы пародической: это параллели на любителя. Причиной такой **жанровой метаморфозы** было отношение к религии. Оно-то и не позволило писателю создать антиевангелие.

Булгаков тяжело переживал антирелигиозную кампанию 1920-х гг. В дневниковой записи 5 января 1925 г. есть признание: «Когда бегло проглядел <...> номера «Безбожника», был потрясен. <...>. Соль в идее, ее можно доказать документально: Иисуса Христа изображают в виде негодяя и мошенника <...>. Этому преступлению нет цены» [448] . Возможно, эта кампания и побудила писателя начать роман о Христе и дьяволе. Шестью годами позже Булгаков записывает на листе с черновыми набросками главы «Полет Воланда»: «Помоги, Господи, кончить роман». Умиравший писатель, еще более утверждаясь в вере в Бога, признается: «Мне мерещится иногда, что смерть – продолжение жизни» [449] .

Картина мира, запечатленная в «Мастере и Маргарите», состоит из имманентного и трансцендентного. Религиозно-философской основой своего мировидения Булгаков близок к символистам. При этом вариант универсалистского мифа, созданный Булгаковым, своей

чуждостью ортодоксальным представлениям сродни мифотворчеству символистов, а своим релятивизмом относительно божественного и дьявольского начал схож с мировидением других неореалистов.

Б.М. Гаспаров, тонко и глубоко проанализировавший «Мастера и Маргариту», выявил, что «текст романа констатируется как «истинная» версия <...>. Миф превращается в реальность, но и реальность, тем самым, превращается в миф» [450] . С помощью такой важной особенности поэтики булгаковского произведения, как мотивные связи (они есть и в «Кашеевой цепи»), одно и то же явление существует одновременно в разных временных и модальных планах, в прошлом и настоящем, в бытовой реальности и сверхреальности. Кроме того, в «Мастере и Маргарите» содержится пророчество-предостережение о будущем.

«Добро и зло, грандиозное и ничтожное, высокое и низкое, пафос и насмешка оказываются неотделимы друг от друга <...>. Синкретизм и поливалентность мифологических ценностей полностью соответствуют способности мифа к бесконечным перевоплощениям» [451] . Наиболее глубоко и волнующе воплощен миф во внутреннем романе «Мастера и Маргариты», большой художественной удаче писателя. Булгаков изнутри раскрывает трагедию Иешуа, обреченного на гибель, и драмы Левия Матвея и Пилата, желавших, но не сумевших предотвратить казнь «бродячего философа». **Так миф романизируется, а роман приобретает общечеловеческое философское содержание, заключенное в мифе.** Сложный психологический рисунок евангельских глав «Мастера и Маргариты» детерминирован социальным положением, мировидением и характерами героев. Главы внутреннего романа написаны

реалистически, так как подчинены задаче создать «правдивый» вариант мифа.

**«Апокрифичные» герои.** При этом образы всех героев внутреннего романа, сообразно художественной задаче Булгакова, завершающего традицию, идущую от книги Э. Ренана «Жизнь Иисуса» (СПб., б/г), «апокрифичны» по сравнению с их евангельскими прототипами. Кроме того, каждый из участников булгаковского «апокрифа» совмещает в себе противоположные черты и выступает в двойственной, амбивалентной роли [452] .

В Иешуа, как и в I, узнаются человеческие, а не божественные черты Иисуса Христа, хотя аналогия с Ним представлена у Булгакова более явно, чем у Замятина.

Во-первых, Иешуа не Сын Божий, а «безумный мечтатель и врач». Во-вторых, в отличие от Иисуса, не идеализировавшего человеческую природу, но постоянно обличавшего грехи людей и звавшего к покаянию, Иешуа утверждает, что все вокруг добрые. Тем самым Булгаков заостряет прежде всего присущую Иешуа высокую нравственность. При этом обнаруживается и отношение самого Булгакова к христианству, в котором он, как и Замятин, больше всего ценит моральную сторону, но приемлет и ницшевскую этическую позицию нахождения «по ту сторону добра и зла»: Пилат, наказывающий Иуду смертью за предательство Иешуа, не только не наказан, но и прощен в конце концов.

Иешуа дан в романе Мастера как носитель «высшей философско-религиозной истины («добройволи»), которая, дойдя она до нравственного сознания людей, могла бы гармонизировать существование всего человечества», – справедливо пишет Г.А. Лескисс. Иешуа в земной ипостаси нравственен, он поступает

согласно «категорическому императиву», и только в трансцендентном мире для него как представителя «святой воли» «нет никаких императивов». Трагизм Иешуа в бескомпромиссности его приверженности к истине. Поэтому неизбежна его гибель в столкновении с господствующей церковью и властью. Но трагизм Иешуа глубже, и он сам осознает это: слова его искажены даже теми немногими, которые искренне хотели его понять, – в том числе учеником Левием Матвеем [453] .

Столь же «апокрифична» у Булгакова и личность Пилата. Необычно здесь то, что в душе жестокого прокуратора, раскаявшегося в причастности к казни Иешуа, рождается та самая «добрая воля», о которой говорил «бродячий философ» и которая есть основной критерий истины, т. е. христианской веры. В данный момент своей эволюции Пилат становится привлекательным, и в этом – апогей булгаковской полемики с «каноничным источником». По мысли писателя, добро влечет за собой любовь к человеку, что является залогом отпущения грехов после смерти. «Проблема истины выступает прежде всего как этическая» [454] , – правомерно утверждает Е.А. Яблоков. Добавим также: и как духовная.

Немаловажно, что избранный автором ракурс проблемы находится в русле **апокрифической традиции**, выявленной П. Андреевым. «Согласно некоторым старообрядческим апокрифам (которые Булгаков вряд ли знал) Пилат после распятия стал христианином и даже мучеником <...>» [455] . Булгаков использовал также мотивы из **апокрифического евангелия от**

**Никодима**. Эти факты свидетельствуют об общности жанрово-стилевых исканий Булгакова, Ремизова и Замятина, опиравшихся на одну и ту же традицию древнерусской культуры.

Нравственный закон живет не только в душах Иешуа и Пилата, основных персонажей внутреннего романа, «категорический императив» присущ мастеру и Маргарите, главным героям внешнего романа.

Образы мастера и Иешуа связаны друг с другом. Мастер добр, он, подобно Иешуа, совершает великое открытие (мастеру мистически открылась правда последнего дня земной жизни самого Иешуа). Не случайно мифологическое циклическое художественное время «Мастера и Маргариты» основано на параллелизме дней страстной недели в двух – новозаветном и современном – планах романа.

Однако мастер – двойник не только Иешуа, но и столь не похожих на последнего Пилата и Иуды. Мастера с Пилатом сближает трусость, губящая собственную судьбу или становящаяся причиной гибели другого человека [456] , а также желание злом заплатить за зло: мастер жалеет, что на месте Берлиоза, попавшего под трамвай, не оказались его гонители критик Латунский и литератор Мстислав Лаврович. Подобно Иуде, предавшему Иешуа, мастер отказывается от своего детища – романа об Иешуа.

Тем самым образ мастера, как и образы замятинских, платоновских и пришвинских героев, совмещает в себе противоположные черты персонажей-антагонистов – Иешуа, Пилата и Иуды. Образ мастера **оксюморонен**, он подчиняется неореалистической логике. Кроме того, мастер, подобно Д и Алпатову, еще и «русский Фауст».

В черновиках «Мастера и Маргариты» мастер именовался Фаустом или Поэтом. Примечательно при этом, что легенда о Фаусте, как и Евангелия, представлена у Булгакова в двух версиях, канонической и **апокрифической**, – с одной стороны, в виде средневековой легенды о Фаусте, гётевской стихотворной трагедии, с другой, – оперной ее

рецепции, «Фауста» Гуно. Творчески контаминируя эти источники, Булгаков создает свой, пародический (в тыняновском понимании), вариант истории Фауста.

**«Антифауст».** Павел Андреев не без оснований назвал «Мастера и Маргариту» «антифаустом» (ср. с «Мы»), В отношении великого образца роман Булгакова «выглядит вывернутым наизнанку. В сделку с дьяволом вступает не герой, а героиня, ее избирают лукавые силы для уловления души Мастера». У Гёте, замечает московский критик, в противоположность средневековой легенде, человек побеждает. Булгакову же «ближе средневековая легенда с ее печальным исходом»: человек сдался. Только два героя романа выражают «исчезающе-малую величину добра» – мастер и Иешуа. «Мастер и Маргарита», считает критик, роман «о добре и зле, о том, как добро оставило мир, и о гибели человека в мире без добра. Такой мир – мир без добра – отвратителен даже нечистой силе» [457] . Этот оригинальный анализ не вполне адекватен тексту, как и близкие друг другу суждения Чудаковой и Гаспарова по поводу «фаустовских мотивов» в булгаковском романе.

По мнению автора «Жизнеописания Булгакова», Мастер «не заслужил света» оттого, что связал свою судьбу с дьявольской силой. Гаспаров тонко раскрывает мистический фаустианский смысл образа мастера, показывая амбивалентность связей художника-творца в концепции Булгакова «не только с Иешуа, но и с Воландом». Тем не менее в определении вины мастера ученый практически присоединяется к мнению Чудаковой [458] . Однако подобные суждения игнорируют и систему ценностей, отразившуюся в средневековой легенде о докторе Фаусте, и мировидение Булгакова-неореалиста!

Фауст из средневековой легенды, оказавшись после смерти в аду, понес, с христианской точки зрения, заслуженную **кару**. В противоположность Фаусту мастер получил покой как посмертную **награду** – освобождение от безрадостного существования, враждебного свободному проявлению чувств и независимому творчеству. Это освобождение даровал Воланд, который напоминает и гётевского, и оперного Мефистофеля. А значит, вина мастера не в том, что он прибегает к покровительству Воланда.

Убедительна иная аналогия П. Андреева: мастер, бессильный разрешить «фаустовскую» проблему добра и зла, сжигает свой единственный роман и впоследствии отрекается от него, как Фауст отказывается от своей учености, бессильный познать истину. Генетическая связь образа мастера с образом гётевского героя очевидна в описании последнего приюта мастера: «Неужели вы не хотите, подобно Фаусту, сидеть над ретортой в надежде, что вам удастся вылепить нового гомункула?» [459] – вопрошает Воланд. Правда, здесь по законам поэтики «Мастера и Маргариты» контаминированы образы гётевских Фауста и Вагнера. (Эпиграф из «Фауста» появился именно на этом этапе работы над романом.)

Мастер, зажатый между добром и злом, не выдерживает испытания страданием и предаёт лучшее в себе. Потеряв мужество и волю в борьбе за истину с общественно-политическим злом, сломленный в советских застенках – в ссылке и психиатрической клинике, куда попадали в 1930-е гг. инакомыслящие, герой перестает творить, т. е., по христианским представлениям, выразившимся в евангельской притче о закопанном в землю таланте, совершает грех.

В этот момент своей эволюции мастер напоминает Фауста, останавливающего в финале трагедии прекрасное мгновение, только,

в отличие от героя Гёте, делает это, отнюдь не реализовав в полной мере отпущенное ему природой дарование.

Таким образом, **концепция личности у Булгакова, как и у Замятина, отличается от просветительской оптимистической веры в человека у автора «Фауста»: у обоих неореалистов она трагическая.** При этом творчество каждого из этих писателей своеобразно, о чем точно написал Л. Ф. Ершов: «М. Булгаков уловил отрицательные тенденции не столько с политической окраской, не столько издержки самой административной системы (как было у Е. Замятина), а, скорее, иное – недоброжелательное отношение к интеллигенции, к основам старой культуры <...>» [460] .

Испытание страданием и готовностью к самопожертвованию выдерживает Маргарита, в личности которой «синтезированы» черты Гретхен и гётевского искателя и борца Фауста. С первой ее сближают милосердие и способность на всепоглощающую любовь. Правда, в отличие от Фауста, булгаковская Маргарита ищет не истину, а полноту бытия, которая для нее связана с личным счастьем. Найдя же его, Маргарита совершает подвиг любви, не покидая мастера в самые тяжелые периоды его жизни и даже изменяя ради него свою человеческую природу. **Наделяя не героя, а героиню действенным началом и способностью на жертвенное чувство, Булгаков своеобразно воплощает бердяевскую концепцию «души России», выражая таким образом присущую ей женственность.**

Но булгаковской Маргарите присущи и представления о нравственности, чуждые христианским, и сатанистские черты, в чем видна неореалистическая художественная природа булгаковского романа. Подобно Пилату, организующему убийство Иуды, Маргарита злом воздает за зло. Ставшая ведьмой героиня, мстя за погубленный

роман мастера, учиняет разгром в доме Драмлита, напоминая тем самым профессора Преображенского и доктора Борменталья, находящихся «потоу сторону добра и зла». **Складывается впечатление, что идея возмездия была близка и самому Булгакову.** Таким образом, и подруга мастера виновна и должна искупить свою вину. Поэтому ей, как и ее любимому, дарована неполная награда – вечный приют покоя – нечто между чистилищем и первым кругом дантовского ада, – где герои выходят из-под власти Воланда.

У Булгакова чрезвычайно активны дьявольские силы, несущие в мир хаос и разрушение. Причем у Булгакова разрушают они во имя добра – в этом отступление от христианской этики и убеждений Гёте, заявленное в «Мастере и Маргарите» уже в эпиграфе к роману. Если для христиан и Гёте дьявол есть зло, то для Булгакова дьявол – фигура более сложная, напоминающая замятинских Мефи. «<...> борьбу со злом можно вести силами зла, провоцирующего зло на еще большее зло, доводя зло до абсурда и ведя его к самоуничтожению. Подобная позиция дает основание считать, что знакомство Булгакова с замятинским романом имело место и не прошло бесследно для автора "Мастера и Маргариты"» [461] , – правомерно считает Скороспелова.

Булгаковские Воланд и его свита вершат свой суд, карая многочисленных грешников за пристрастие к презренному металлу, нечестность, распущенность, злоупотребление служебным положением, доносительство. Такой суд в общем мифологическом контексте романа является генеральной репетицией Страшного Суда. В то же время Воланд и его свита, в отличие от замятинских «Мефи», больше всего ратующих за свободу в широком смысле слова,

артистическим игровым поведением утверждают ценность именно творческой свободы.

Кроме того, Воланд в монологе, обращенном к Левию Матвею, обосновывает своего рода «философию зла», в чем видна ориентированность Булгакова на одну из традиций символизма. «<...> что бы делало твое добро, если бы не существовало зла, и как бы выглядела земля, если бы с нее исчезли тени? Ведь тени получаются от предметов и людей. <...> Но бывают тени от деревьев и от живых существ. Не хочешь ли ты ободрать весь земной шар, снеся с него прочь все деревья и все живое из-за твоей фантазии наслаждаться голым светом?» [462] Как и в трагедии И. Гёте, зло имеет у Булгакова конструктивное значение – оно понуждает людей к нравственному выбору.

Убедительно интерпретирует образ Воланда Н.П. Утехин: «Воланд Булгакова – это сама жизнь, выражение некоей изначальной субстанции ее, и здесь он – фигура куда более значительная, чем его собрат по «Фаусту»... Воланд безусловно несет в себе и начала Зла, но только в том смысле, в каком олицетворением его является сам Хаос, <...> где зло в то же время – и обратная сторона добра. Поэтому Воланд в романе как бы выражение самой диалектики жизни, ее сущности, некоей абсолютной истины ее, и в этом смысле он находится как бы по ту сторону добра и зла. По сути же он одинаково <...> беспристрастен и к добру и злу» [463] .

Итак, Воланд, подобно I, «дух жизни». Необычность образа Воланда, отличающая его от гётевского Мефистофеля, состоит, в частности, и в том, что в финале романа он, пусть по просьбе Иешуа, дарует душам мастера и Маргариты посмертный покой. Воланд здесь

парадоксально сближается с ангелами из развязки «Фауста», уносящими душу главного героя в рай.

**Подобные амбивалентность, полигенетичность и гетерогенность «Мастера и Маргариты», одновременно проецирующегося на Евангелия, Апокалипсис и легенду о Фаусте, – ведущая особенность содержания неомифологического неореалистического романа.**

**Сциентизм и орнаментальность.** В «Мастере и Маргарите» есть сциентизм и некоторая близость орнаментальной прозе (наличие сравнений, метафор-символов, разных видов метонимий).

Врач по образованию, Булгаков свободно оперирует такими медицинскими терминами и понятиями, как **прозектор, кривые иглы, шизофрения, ампула, шприц, эфир** и др. Со знанием дела он описывает симптомы шизофрении, которой страдает Иван Бездомный, массового психоза служащих филиала Зрелищной комиссии и нервного заболевания мастера.

Булгаковский роман насыщен сведениями и из иных областей науки, хотя их плотность не столь велика, как в «Мы», – из богословия, философии, физики, литературоведения. Такие сведения выполняют в «Мастере и Маргарите» разные художественные функции.

В 1-й главе философскую функцию имеет задающий основные философско-нравственные проблемы произведения рассказ Воланда о доказательствах бытия Бога. Сообщение Коровьева в 22-й главе о пятом измерении – отправная точка для **сатирической** истории гражданина-проныры, многократно менявшего свою квартиру. Вместе с тем **фантастическое**, на первый взгляд, использование пятого измерения Боландом в квартире № 50 в свете известных

писателю положений работ Паули и Эйнштейна по пятимерной теории как бы даже и не чудо, а практическое применение достижений науки.

Как и в «Мы», в булгаковском романе **пародируется** натужно-оптимистический стиль поэтов Пролеткульта и поэтов-приспособленцев (обобщенными фигурами таких литераторов являются Иван Бездомный и Рюхин). Причина худосочия их творчества, по Булгакову, в оторванности подобных лже-мастеров от живой традиции национальной поэзии. Ее символом у Булгакова, как и у Замятина, является А.С. Пушкин. А в нападках Бездомного на «кулачка» поэта Рюхина пародируются приемы обличительных разносов рапповских критиков из журналов «На посту» и «На литературном посту». Тем самым обнаруживается похожая ориентация писателей-«попутчиков» Замятина и Булгакова в литературном процессе 1920—1930-х гг.

Одной из примет булгаковской орнаментальности являются символы, играющие в романе важную философскую роль. Трансцендентным смыслом обладают лейтмотивные органические образы грозы и огня. Гроза сопутствует в романе двум историческим катастрофам: казни Иешуа и отъезду мастера и Маргариты с Воландом из Москвы. Этот образ символизирует в первом случае неизбежность смены иудаизма христианством, поэтому иудейский храм во время грозы словно взрывается. Тем самым реализуется метафора, заключенная в словах Иешуа, о том, что «рухнет храм старой веры и создастся новый храм истины». Во втором случае гроза свидетельствует о наступлении апокалиптического Страшного Суда.

Лейтмотивный образ огня имеет у Булгакова трансцендентное значение: это символ карающего адского пламени.

В «Мастере и Маргарите» есть также сближающие этот роман с пришвинским романом символические детали с психологическим подтекстом. К примеру, художественно выразителен образ кровавой лужи вина у ног Пилата, намекающий на причастность прокуратора к казни Иешуа.

Во внешнем повествовании большую содержательную роль играют снижающие органические метафоры с сатирическим значением. Таковы характерообразующие отождествления арестованного за тайное хранение валюты Дунчиля и заведующего зрелищного филиала, развалившего всю работу, с ослом. Глупость последнего проявляется и тогда, когда заведующий разрешает Коровьеву организовать в филиале еще один кружок – хорового пения. Результатом подобной деятельности нечистой силы становится навязчивое пение служащих филиала.

**Сатирическую функцию имеет также любимый булгаковский прием – реализация тропов.** Гротескный образ пустого костюма, ставящего резолюции на бумагах, пишущего и говорящего по телефону вместо своего владельца, председателя Зрелищной комиссии, представляет собой два реализованных тропа – синекдоху и метафору. Грубого бюрократа Прохора Петровича, часто чертыхавшегося, в самом деле унесла нечистая сила. Как и в «Мы», в «Мастере и Маргарите» орнаментальность часто соединена с сатирическим гротеском. Но, в отличие от антиутопии Замятина, в булгаковском романе-мифе орнаментальность сплавлена с **мистической фантастикой**, что видно из двух приведенных выше примеров.

Как показал Г.А. Лескисс, повествование во внутреннем и обрамляющем романах «Мастера и Маргариты» разное:

подчеркнутая объективность повествования о Пилате контрастирует с диффузно-субъективистской речевой манерой персонифицированного рассказа о мастере, в которую «проникают элементы речи, мыслей, чувств, <...> характерных для <...> Берлиоза, Бездомного <...>». Эта субъективистская манера, как и речь Д, близка сказу. Разноплановости изображаемых событий соответствует многообразие стилевой манеры и эмоциональной окрашенности речи персонифицированного повествователя: «Здесь много фарса и гротеска, но много и драматизма, лирической окрашенности, иногда – ужаса» [464]. Как и в «Мы» и «Чевенгуре», в «Мастере и Маргарите», наряду с богатейшей фантастикой, преобладает изобразительное начало. При этом у каждого из этих писателей-неореалистов оно свое: у Замятина оно напоминает полотно кубистов, у Платонова своеобразное соединение метафор и научных понятий делает почти осязаемым «вещество существования», Булгаков покоряет щедрой словесной пластикой и живописью.

**Выводы.** Романы Пришвина и Булгакова об интеллигенте-художнике в «новом мире» близки своей философской направленностью, рецепцией гётевских мотивов и образов, утверждением спасительной силы искусства. В этих произведениях отразилась независимая позиция писателей.

В отличие от Пришвина и Булгакова, другие неореалисты, оставшиеся в Советской России, заявили об идеологической перестройке и целиком перешли на позиции социалистического нормативизма.

**Конформисты.** Так, Вс. Иванов осудил в выступлении на I съезде писателей свои «серапионовские» грехи начала 1920-х гг.

и декларацию «Серрапионовых братьев», где говорилось: «...мы – против всякой тенденциозности в литературе». «Я утверждаю, что все без исключения подписавшие и сочувствовавшие декларации «Серрапионовых братьев» <...> прошли за истекшие 12 лет такой путь роста сознания, что не найдется больше ни одного, кто со всей искренностью не принял бы произнесенной тов. Ждановым формулировки, что мы за большевистскую тенденциозность литературы» [465] . Однако ни Каверин, ни Зощенко не сделались конформистами.

Стал «стопроцентно» советским писателем К.А. Тренев. В 1930-е гг. он писал только на актуальные темы: воспел коллективизацию в пьесе **«Ясныйлог»** (1931), в пьесе **«Гимназисты»** показал революционную молодежь в 1905 г., к юбилею Октября создал пьесу **«На берегу Невы»** (пост. 1937). Подобное политическое приспособленчество сказалось на художественном уровне произведений некогда талантливом неореалиста. «Все эти пьесы отличались схематизмом, идеологической заданностью, в них почти исчезли даже такие драгоценные свойства дарования Тренева, как умение давать яркую речевую характеристику персонажам» [466] , – пишет современная исследовательница.

**Эмигранты и «невозвращенцы».** Уехавшие за границу Шмелев, Ремизов, Замятин имели возможность творить свободно. Они освоили здесь и прикладные сферы творчества – литературную критику и публицистику, чтение лекций, сотрудничество с кинематографом.

Темы зарубежных лекций и статей **Замятина** – «Современная русская литература», «Современный русский театр», «Будущее театра», «Театральные параллели», «Москва – Петербург»,

«Советские дети», «Actualites Sovietiques» («Советские будни») и другие. Замятин писал свои статьи преимущественно по-французски и печатал их в парижской «Марианне». Писатель положительно оценил в них высокохудожественные произведения А.П. Платонова, В.А. Каверина, Б.А. Пильняка, М.М. Пришвина. Кроме того, в замятинских **письмах** этих лет разбросаны меткие характеристики хроники Платонова «Впрок», повести Федина «Трансвааль», романа Каверина «Художник неизвестен», прозаических книг Тихонова «Рискованный человек» и Пильняка «Таджикистан». Писатель безбоязненно выносил нелицеприятные оценки малохудожественным произведениям. В прочитанной в Праге 29 декабря 1931 г. лекции **«Современный русский театр»** Замятин, выделив как наиболее сильные пьесы В.В. Иванова, М.А. Булгакова, Б.А. Лавренева, В.П. Катаева, Н.Р. Эрдмана, К.А. Тренева, Ю.К. Олеси и некоторых других драматургов, отметил при этом, «что репертуар – самое слабое место русского театра современности» [467]. Это дало повод для нападков со стороны чехословацкого коммуниста М. Скачкова. Иначе значение поездки Замятина в Прагу оценил переводчик его романа «Мы» на чешский язык и публикатор этого произведения В. Кёниг: «Замятин во время своего пражского пребывания сделал больше, чем... все те, кто до сих пор <...> ограничивались ролью официозных пропагандистов» [468].

В 1930-е гг. **Шмелев** все чаще выступает как **литературный критик**. Он пишет о русских классиках Пушкине, Достоевском, Чехове, составляет сборник чеховских произведений, посвящает полные восхищения и признания их литературных заслуг статьи современным эмигрантским авторам П.М. Пильскому (1931), редактору рижской газеты «Сегодня»; писателю А.В. Амфитеатрову

(1932), И.А. Бунину (1933) в связи с присуждением ему Нобелевской премии, И.А. Ильину (1937). В критике Шмелев говорил о том же, о чем страстно писал в своей публицистике, – «о душе Родины, о ее стремлении к Христовой правде» [469] . Об этом же писатель размышлял и в своем художественном творчестве.

Образ России в трилогии И.С. Шмелева

**Интерпретация О.Н. Михайлова и ИЛ. Ильина.** В 1930-е гг. создал Шмелев лучшее из написанного им – автобиографическую трилогию «Лето Господне...», «Богомолье», а также тематически близкий им сборник «Родное». Как пишет

О.Н. Михайлов, в этих «вершинных» книгах Шмелева все погружено в быт, но художественная идея, из него вырастающая, летит над бытом, приближаясь уже к формам фольклора, сказания. Так, скорбная и трогательная кончина отца в «Лете Господнем...» предваряется рядом грозных предзнаменований: вещими словами Палагеи Ивановны, которая и себе предсказала смерть; многозначительными снами, привидевшимися Горкину и отцу; «темным огнем в глазу» бешеной лошади Стальной, «кыргыза», сбросившего на полном скаку отца. В совокупности все подробности, детали, мелочи объединяются внутренним художественным мирозерцанием Шмелева, достигая размаха **мифа, яви-сказки.**

И язык, язык... Теперь на каждом слове – как бы позолота, теперь Шмелев не запоминает, а реставрирует слова. Издалека, извне восстанавливает он их в новом, уже волшебном великолепии. Отблеск небывшего, почти **сказочного** ложится на слова [470] (курсив мой. – Т.Д.).

Образ главного автобиографического героя Шмелева условен: он не только наивный маленький ребенок, а еще и взрослый человек, проживший трагическую жизнь, потерявший родину и мучительно пытающийся воскресить ее в своих воспоминаниях. При этом Шмелев-неореалист выходит и здесь к существенным философским обобщениям относительно русского национального характера и сути России.

О «Лете Господнем...» И. Ильин писал: «**Богомолье!** Вот чудесное слово для обозначения русского духа... Как же не ходить нам по нашим открытым, легким, разметавшимся пространствам, когда они сами, с детства, так вот и зовут нас – оставить привычное и уйти в необычное, сменить ветхое на обновленное, оторваться от каменеющего быта и попытаться прорваться к иному, к светлому и чистому бытию <...> и, вернувшись в свое жилище, обновить, освятить и его этим новым видением?.. Нам нельзя не странствовать по России; не потому, что мы «кочевники» и что оседлость нам «не дается»; а потому, что сама Россия требует, чтобы мы обзрели ее и ее чудеса и красоты и через это постигли ее единство, ее единый лик, ее органическую цельность...» [471].

Становление новой художественной манеры в прозе и кинодраматургии на историческую тему (Е.И. Замятин, А.П. Чапыгин, В.Я. Шишков)

За рубежом Замятин создал ряд сценариев на исторические темы – «Атилла», «Стенька Разин», «Иван Грозный», «Царь в плену», «Чингис-хан» и другие. По его сценарию по горьковской пьесе «На дне» известным кинорежиссером Ж. Ренуаром был поставлен фильм, признанный лучшей французской лентой 1936 г. Замятин, в частности, писал 17.III. 1933 г. З.А. Никитиной: «Сейчас ссорюсь и

спорю с Львом Николаевичем Толстым: делаю для экрана „Анну Каренину“» [472] . Однако фильм по этому сценарию не был снят. Такая же участь постигла и сценарий «Д-503» по роману «Мы», а также сценарии на современные темы «Бог танца» и «Нос».

Работа в кино отвлекала от литературного творчества. Поэтому в 1930-е гг. Замятин написал лишь несколько рассказов и не закончил работу над историческим романом «Бич Божий» (1924–1935).

Объясняя французскому критику Ф. Лефевру, почему он обратился к жанру исторического романа, писатель подчеркивал: «<...> Я полагаю, что мы живем в век, близкий к эпохе Атиллы. Как и тогда, наше время определяется большими войнами и социальными катастрофами. Быть может, завтра мы также будем свидетелями гибели очень высокой культуры, находящейся уже на ущербе» [473] . Из этих слов ясно, что в «Биче Божьем» проблема «заката Европы», поставленная в «Атилле», получает разработку вновь в русле идей Данилевского и Шпенглера. При этом в романе появляются и иные идеи, почерпнутые у Ф. Ницше и творчески переработанные писателем.

Замятинский Атилла сродни сверхчеловеку. Ницшеанский мотив воспринят писателем непосредственно из работы «**Так говорил Заратустра**» и опосредованно из блоковской статьи «**Крушение гуманизма**». В ней отдано явное предпочтение новому вагнеровскому «дикому хору», противоположному «привычным для нас мелодиям об „истине, добре и красоте“» [474] . Блок на стороне не побежденной гуманистической цивилизации, а ее победителя – того «духа музыки», о котором писал Ницше. Замятинская позиция в «Биче Божьем» близка такому миропониманию.

Вначале в романе речь идет об экономическом кризисе, охватившем Европу в 1930-е гг.: ожидания «войны, восстаний, катастроф», закрывающихся фабриках, толпах безработных. Затем художественное время деформируется, становится синтетическим и обобщенно мифологическим, объединяя в себе реалии разных исторических эпох – XX в. и периода упадка Римской империи. Неблагополучие этого по-модернистски спрессованного времени показано с помощью мотива природного катаклизма. Сильный эмоциональный эффект производят мифологический образ земли, которая во время землетрясения «выла круглым, огромным голосом», и отказ женщин от деторождения, что предвещает для Замятина конец естественного состояния мира. А появляющийся в «Биче Божьем» мотив землетрясения указывает на то, что образ новой волны, которая, «как и в первый раз, <...> поднялась на Востоке и покатила на Запад, сметая все на пути» [475], тоже обобщенно мифологический, потому что символизирует и древних руссов, и новых «скифов», русских XX в.

В изображение триумфа разгромившего руссов хунского князя Улда, союзника Рима, в целом исторически точное, включены тем не менее анахронизмы. Таковы упоминания пролетариев и многоэтажных громад Рима. Подобное сочетание объективного, исторически детерминированного с субъективным при преобладании последнего свойственно всем частям созданной в романе картины мира, в которой соединены приметы разных эпох, обозначенных общим признаком стареющей цивилизации. Поэтому, с философской точки зрения, конфликт между Римом и гуннами является еще одним выражением замятинской концепции бесконечной революции.

В сцене триумфа впервые появляется Атилла, заложник хунов в Риме. Уже здесь обнаруживается звериная сущность героя, нового варианта замятинского типа «органического» человека, внезапно кусающего руку своего соотечественника Улда. В последующих главах ретроспективно воссоздаются события, предшествующие триумфу Улда, в частности, история рождения, детства и отрочества Атиллы.

В образе подрастающего главного героя романа заострена рано возникшая вражда к языческому богу, которого Атилла пытался убить. Эта особенность характера Атиллы роднит его с ницшевским Заратустрой, но, в отличие от Заратустры, вражда к богу переплетается у Атиллы с обидой на отца. Любопытно, что история разочарования Атиллы в Боге и конфликт героя с отцом автобиографичны. **Образ Атиллы свидетельствует об эволюции центрального в творчестве писателя типа «органического» человека.**

Даже внешне Атилла с его торчащими, как рога, вихрами похож на быка, и такое сходство раскрывает упорство и упрямство героя. Атилла близок природному миру и внутренне. Он понимает пение волков. С одной стороны, подобное единение с природой, дающее человеку физические и нравственные силы, возможно лишь на «детском» (если воспользоваться терминологией Н.Я. Данилевского), варварском этапе общественно-исторического развития. По Замятину, родство человека с природой и становится залогом жизнеспособности молодой культуры, исполненной революционной энергии. С другой стороны, такая концепция личности характерна для Востока. Молодую восточную культуру и символизируют в «Биче Божьем» хуны.

Представители римской цивилизации олицетворяют в романе вторую часть замятинской историософской концепции: они несут в себе начала старости («дряхлости», по Данилевскому), болезни, т. е. энтропии. Эти мотивы усилены благодаря строго выдержанным в третьей главе психологической и идеологической точкам зрения подростка Атиллы, впервые попавшего в Рим в качестве заложника. Именно Атилла – носитель художественно эффектного «остраннения» в духе теории Шкловского, запечатленного с помощью сатирического гротеска и оксюморонов. Гротескно-оксюмо-ронен образ богатых здоровых людей, которых несут в носилках и о которых Атилла думает, что это больные. Наивное сознание правдивого дикаря Атиллы является здесь моральным и истинным, мир, с которым связан Атилла, здоровее обстановки при дворе. Поэтому у юного хуна и возникает ненависть к Риму.

Получая воспитание и образование в императорском дворце, Атилла не становится тем не менее римлянином. Отчуждение юного варвара от его римского окружения показано через сюжетную находку – историю дружбы Атиллы с живущим в императорском саду волком, своеобразным двойником хуна.

Сходство человека со зверем в романе и внутреннее, и внешнее. Атилла прекрасно понимал волка, глаза хуна, когда он сердился, «были оскалены как зубы». Это экспрессивное сравнение постоянно повторяется. Казалось бы, Замятин здесь предельно близок пришвинской концепции «родственной» любви человека к природе. Однако в данном случае налицо и отличие: Атилла обнаруживает глубинное родство своей природы прежде всего хищному зверю. Не случайно выпущенный Атиллой из клетки волк бросается на Гонория и его сестру-возлюбленную Плацидию. Этот эпизод предрекает Риму

неотвратимую гибель «от человеческих волн, несущихся с Востока». Так **реализованная в сюжете метафора становится еще и художественным символом.**

Сила характера Атиллы, как и его независимость и мечты о господстве над людьми, проявляются в романе постоянно. Его стремление к власти символизируют два эпизода, связанные, как в поэзии, общим мотивом: при въезде в Рим Атилла с силой сжимает подаренную ему виноградную гроздь, так что из нее течет сок; Атилле снится треугольный город, который он сжимает в ладони так сильно, что из него брызжет сок. И, наконец, замятинский герой, радующийся разорению и богохульству бедняков, напоминает Заратустру, критиковавшего христианские заповеди. Атилла в последнем эпизоде чужд Замятину с его социал-демократическими убеждениями и сочувствием к обездоленным. Однако в целом в «Биче Божьем», как и в «Крушении гуманизма» Блока, показан кризис гуманистической культуры, который Замятин явно приветствует.

Критика «дряхлого», больного, энтропийного Запада ведется в романе не только с позиции связанного с природой юного хуна, но и с точки зрения образованного героя, близкого по уровню своего развития римлянам. Это молодой византийский историк Приск, приехавший в Рим, чтобы написать о нем книгу. Восприятие героя-иностранца служит в романе вторым фокусом «остраннения», благодаря которому также достигается особая острота и свежесть в изображении событий. Приск не принимает моральную распущенность, погоню за острыми ощущениями римской знати и видит противоречивость облика типичных для римской толпы лысых юношей и молодящихся старичков. И в то же время Приск не в силах

противостоять соблазнам Рима, о чем свидетельствует его связь с юной, но уже развращенной Плацидией.

В мифологическом плане романа Приск сравнивается с избранным Богом Ноем, которому было дано право избежать кары, посланной допотопному человечеству за его грехи. Не случайно, по наблюдению Ж. Нива, в романе об Атилле «преобладает мифема потопа», а книга Приска – дневник Ноя, напоминающая этим записи Д-503 [476] . В самом деле, в чисто модернистском эпизоде наркотической эйфории, которую испытывает Приск, принявший китайскую пилюлю, герой чувствует себя новым Ноем, а решив покинуть Рим, чтобы все же осуществить дело своей жизни, Приск хочет «увезти его с собой для своей книги, как Ной увез в своем ковчеге образцы всяких тварей» [477] . Здесь также проявляется новаторская символично-мифологическая форма психологизма.

Не менее существенно для «Бича Божьего» и творческое переосмысление Замятиным библейского мифа в духе сциентистского мифологизаторства писателя: задача Приска – «смотреть на все глазами врача, который исследует больного» – характерна именно для ученого. А одним из главных событий романа, как и в «Мы», «Кашеевой цепи» и «Мастере и Маргарите», является написание книги, ситуация, весьма типичная для произведения русского неореализма 1920– 1930-х гг. Труд Приска должен быть строго научным, что ясно уже по первым его фразам. Есть ученые и среди других героев романа: византиец Евзапий и римлянин Басс, знаменитый римский хирург Язон, публичную операцию которого ярко изобразил Замятин.

**Образ Приска раскрывается с помощью не только новаторских символично-мифологических, но и вполне традиционных**

**психологических средств в духе Л.Н. Толстого**, в чем обнаруживается новая тенденция в творчестве Замятина 1930-х гг. Возможно, это связано с длительной работой писателя над сценарием по роману «Анна Каренина».

Писатель, рисуя переживания юноши, ждущего новой встречи с «мерзкой, прекрасной» Плацидией, «синтезирует» символистскую недоговоренность и апелляцию к фантазии читателей с толстовским воссозданием души героя изнутри: поднимаясь в свою комнату, Приск «машинально считал ступени, все время без слов думая о другом. Он загадал, что если будет больше двухсот, то... Ступеней было двести пять. Он сразу успокоился, ему показалось, что теперь все будет хорошо» [478] . Приск напоминает здесь князя Андрея на балу, загадывающего, станет ли Наташа Ростова его женой. Теперь у Замятина, искавшего ранее, наряду с Сологубом, Белым, Брюсовым, новые, синтетические формы психологизма, появляется и аналитический психологизм.

Подобно Л.Н. Толстому, Замятин прибегает и к психологической символике. Так, наделенному сильной волей и остроумному Бассу удается скрыть от Приска свое горе по умершей жене, но истинное внутреннее состояние ученого изображается в таком теплом образе: «Сзади жалобно скулил увязавшийся за ними щенок с вывернутым наизнанку ухом». Замятинский символ близок здесь своей художественной функцией знаменитым описаниям в «Войне и мире» дуба, соответствующим разным внутренним состояниям князя Андрея до и после знакомства с Наташей Ростовской.

Замятин, любивший, по собственному признанию, Блока, после его смерти пытался дать «скифской» теме высокохудожественное воплощение. И хотя Замятину так и не удалось завершить свой

роман-миф, написанные в новой манере главы «Бича Божьего» – показатель дальнейшего творческого роста писателя по сравнению с тем периодом, когда создавалась романтическая трагедия «Атилла». Существенным оказалось и то, что за рубежом не нужно было творить с оглядкой на цензуру.

К исторической теме обращаются в 1930-е гг. также Чапыгин и Шишков, первый из которых продолжает художественное изучение крестьянской войны XVII столетия. Оба писателя, как и Замятин, создают исторические романы.

Авантюрно-биографический роман Чапыгина «**Гулящие люди**» (1930–1937. Ч. 1–4, опубл. в 1931–1937) написан на ту же, что и «Разин Степан», тему, однако историзм этого произведения более глубок. В нем всесторонне раскрыты причины, приведшие к крестьянской войне и поражению разинцев, воссозданы ее основные этапы. В этом отношении произведение сближается с «Петром Первым» А. Толстого. Но идеология бунтарей, как и в «Разине Степане», модернизирована. Внимание автора сосредоточено теперь на рядовых участниках восстания, один из которых – «гулящий» (повстанец) Сенька – дан крупным планом. В отличие от образа Разина из первого романа Чапыгина, Сенька претерпевает эволюцию. В начале произведения он олицетворяет собой силу восставших, а по мере возмужания обретает знание и мудрость. Образ этого героя играет в романе и сюжетно-композиционную роль, вокруг него объединены темы церковного раскола, положения холопов, соперничества бояр, восстания Разина. Многими нитями связанный с фольклором, роман вобрал в себя народные песни, сказки, пословицы, свойственную народной речи выразительность и образность.

«Емельян Пугачев» (1934–1945, кн. 1–3, опубл. в 1938–1947, Государственная премия СССР, 1946) Шишкова – экспериментальное произведение с характерной для него «памятью» о предках жанра романа – летописях, исторических сочинениях, а также об опыте обращавшегося к этому же материалу А.С. Пушкина. Основанная на многолетнем изучении исторических документов, эпопея Шишкова – энциклопедия жизни России XVIII в.

В первой книге воссоздаются политическая обстановка в России во время правления императрицы Елизаветы, события Северной войны, характеризуется состояние тогдашней науки и культуры. В дальнейшем писатель сосредоточивается на изображении положения народа. **Если в жанровом отношении «Емельян Пугачев» оригинальное неореалистическое произведение, то концепция истории в нем подчинена требованиям советской исторической науки и кое-где сгущены краски.** В романе два центральных образа, олицетворяющих разные социальные круги: Екатерина II – «верхи», Пугачев – «замордованную чернь». Шишков считал эту императрицу чрезвычайно умной правительницей, но стремился показать, что Пугачев умнее ее. Писатель успел полюбить своего героя и считал, что правильно оценил его как вождя. В романе Екатерина II и «мужицкий царь» показаны талантливыми политическими деятелями. Императрица обладает «широким государственным зрением», Пугачев – незаурядная личность с «русским охватистым разумом». Силы, поддерживающие обоих, резко противостоят друг другу, из чего и возникает ведущий социально-политический конфликт произведения. Противопоставление главных героев-антагонистов видно, в частности, в том, что Екатерина существует преимущественно в

замкнутом элитарно-дворцовом художественном пространстве, а Пугачев – в разомкнутом пространстве природного мира.

В отличие от Чапыгина, идеализировавшего Степана Разина, Шишков не скрывает слабостей и иллюзий своего Пугачева. Но преобладают в его натуре лучшие качества русского человека. Крупным планом показаны и ближайшие сторонники Пугачева – беззаветно преданный И. Зарубин-Чика, ненавидящий господ богатырь Хлопуша, сочувствующий повстанцам дворянин Андрей Горбатов, девочка Акулечка и другие. В главах о военных действиях повстанцев Шишков с обстоятельностью и объективностью писателя-историка раскрывает причины возникновения народного восстания и его основные этапы, показывает его размах и трагическую глубину.

Необычно для классического русского романа на историческую тему здесь то, что порой «Емельян Пугачев» приближается к научному труду. Но есть в произведении и иной стилевой пласт, яркий, выразительный. Причем ярка здесь не только метафорическая образность, характерная для ведущей неореалистической стилевой манеры. Бесспорной художественной удачей являются и многогранные, сложные образы героев Петра III, Екатерины II, выдающихся россиян – А. Суворова, М. Ломоносова, Г. Державина, большую познавательную ценность имеют описания придворной жизни и быта народа.

Как и в дилогии Чапыгина, историческим документом в романе Шишкова является язык, но Шишков выбрал иную, близкую «Петру Первому» языковую концепцию. Используемые с тактом архаизмы, диалектизмы, средства фольклорной образности, а также имитация иноязычного акцента передают особенности речи отдельных героев и

представителей целых социальных слоев. В общем язык здесь модернизирован.

**Выводы.** В творчестве неореалистов в 1931–1937 гг., с одной стороны, развиваются те тенденции, которыми отмечена их деятельность в 1920-е гг. Шмелев в автобиографической трилогии обращается к близкой истории дореволюционной Москвы, своей семьи. Рассказы и неоконченный роман «Бич Божий», а также киносценарии Замятина посвящены истории и современности. Чапыгин и Шишков продолжают разрабатывать в своих монументальных романах «Гулящие люди» и «Емельян Пугачев» историческую тему. **Запечатленная почти во всех этих произведениях картина мира по-неореалистически субъективная, мозаичная, деформированная.** Шмелев возрождает жанровую традицию рождественского и пасхального эпоса, сквозь который жизнь преломляется односторонне – умиленно-радостно. У Замятина деформация создается с помощью анекдотического сюжета и сатирического гротеска или благодаря неожиданному сближению разных эпох. Он по-прежнему создает мифологизированные образы, но теперь литературное и сциентистское мифотворчество (роман «Бич Божий», сценарий «Царь в плену») дополняется иным типом мифотворчества, основанным на богатейших традициях русского сказочно-песенного фольклора (сценарий «Стенька Разин») и приближающимся к поэтике М.М. Пришвина и А.П. Чапыгина. Чапыгин и Шишков мифологизируют русскую историю сообразно советскому социальному заказу. Жанровая палитра неореалистической прозы 1930-х гг. видоизменяется по сравнению с предыдущим десятилетием. Теперь преобладают новелла (Замятин), а также роман: исторический (Замятин, Чапыгин, Шишков),

автобиографический (Пришвин), мистический с элементами менипповой сатиры (Булгаков). Таким образом неореалисты отразили в своем творчестве общие для русской советской прозы закономерности – создание монументальных произведений на историческую тему или на вечную тему художника и его творчества.

С другой стороны, в романах Пришвина и Булгакова создан тип художника, противостоящего давлению социума своим творчеством, в котором утверждаются вечные ценности – родственного отношения к природе, милосердия. В «Биче Божьем» Замятина и романах Чапыгина и Шишкова есть интерес не только к жестокому герою дионисийствующего склада (Атилла, Разин, Пугачев), но и к типу «органического» человека, близкого положительным героям Л.Н. Толстого и А.И. Куприна (Зейнаб, Катерина из замятинских киносценариев, чапыгинский Сенька, шишковская Акулечка). Это обусловило становление новой манеры, сочетающей символические и мифологические (т. е. модернистские) и толстовские формы психологизма. Изменился и тип повествования в неореалистической прозе этих лет: сказ вытеснен книжно-письменными формами речи, но при этом проза осталась орнаментальной. Повествование то напоминает стиль исторической прозы, то приближается к эстетическому трактату. Писатели-неореалисты на последнем этапе существования неореализма явно искали новые формы художественности, в которых вымысел был бы ослаблен. Этого нельзя сказать только о «Мастере и Маргарите».

### Заключение

Проведенный в книге анализ прозы, драматургии, а также частично критики и публицистики неореалистов показал, что в их творчестве своеобразно преломились традиции фольклора, древнерусской

литературы и иконописи, а также ряд существенных тенденций отечественной литературной классики

XIX и XX вв. Как и у символистов, у неореалистов А.М. Ремизова, М.М. Пришвина, С.Н. Сергеева-Ценского, Е.И. Замятина, А.П. Чапыгина, В.Я. Шишкова, частично и у К.А. Тренева, А.Н. Толстого, М.А. Булгакова, А.П. Платонова нашли своеобразное воплощение идеи зарубежных и отечественных философов и психологов, повлиявших на духовную атмосферу в России в первой трети XX в. Это привело к созданию художественного сциентизма.

**В творческий период 1900–1916 гг.** революционные убеждения Ремизова, Пришвина, Замятина, Шишкова, сочувствие Шмелева и Тренева революционным идеям и стихийный демократизм Чапыгина обусловили их **критико-активистскую позицию**, проявившуюся в созданных в данный период рассказах и повестях о русской провинции («Пятая язва», «Уездное», «Белый скит», «Тайга»), **В эти годы возникают два направления внутри неореализма: атеистическое (Замятин) и религиозное (все остальные).** У Замятина формируется атеизм, который сочетается с частичным приятием моральной и эстетической сторон православного мировидения. Подобное противоречие отражено в наиболее значительном произведении данного этапа – повести «Уездное». В последующих повестях и рассказах писателя возникает восприятие жизни как трагедии, близкое мировидению Ф. Ницше, и полемика с шопенгауэровским призывом к аскетизму и пониманием любви у В.С. Соловьева как, в первую очередь, высокодуховного платонического чувства. Это сродни мировидению Зайцева. Мировоззрение Замятина, Пришвина, Чапыгина и Шишкова, поклонников «естественных» ценностей жизни, в эти годы наиболее

близко идеям Розанова. Как и Бердяев, Ремизов, Шмелев, Пришвин, Замятин, Чапыгин и Шишков ставят **проблемы национального своеобразия «русской души»**, которое объясняют религиозными, этнографическими и географическими условиями; личности и среды, состояния православной религии. В неореалистической прозе возникают **литературные типы** революционера-«еретика» и героя-консерватора, интеллигента, чьи дарования гасятся агрессивной пошлой средой, «органического» человека, близкого к природе и воплощающего как отрицательные, так и положительные черты (Сергеев-Ценский, Замятин, Чапыгин); бродяги (Чапыгин, Пришвин, Шишков), героя-праведника (Пришвин, Шмелев), беззаветно любящей героини (Замятин, Зайцев).

Неореалисты творят в данный период чаще всего в среднем и малых эпических жанрах, в их произведениях формируется модернистский художественный метод. При этом существенно, что между символизмом, реализмом, использовавшим поэтику модернизма, и собственно неореализмом («синтетизмом») границы были подвижными.

Ремизов, Замятин, Пришвин, Тренев, испытывавшие большой интерес к философии, творчески обрабатывали библейские тексты, апокрифы. Это сближало их с символистами. Вместе с тем и Ремизов, и его ученики были далеки от ортодоксального христианства. Произведения всех писателей-неореалистов объединяли философичность, наличие черт импрессионизма, экспрессионизма и порой примитивизма.

В дореволюционном творчестве Ремизова, Шмелева, Замятина и Пришвина существенна опора на национальные средневековые культурные традиции, а также рецепция и своеобразное преломление

идей и художественных достижений реалистов – Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, М.Е. Салтыкова-Щедрина, Н.С. Лескова и писателей-народников. **Шмелев и Пришвин ориентируются на древнерусские жанры жития и хождения.** В то же время уже в раннем творчестве некоторых неореалистов возникает установка на жанрово-стилевые эксперименты в духе художественных достижений, с одной стороны, А.П. Чехова, а с другой – символистов. **Если Ремизов только колеблет жанровую традицию жития, то Чапыгин уже создает антирождественский рассказ, а Замятин – новаторскую повесть с чертами перевернутой притчи.** В неореалистических произведениях первого творческого периода формируется **самобытная сказово-орнаментальная манера,** явившаяся основой для дальнейших стиливых исканий в русской прозе 1920-х гг.

**Период 1917–1930 гг.** отличается наибольшей творческой активностью неореалистов. Именно в эти годы окончательно складывается неореалистическое идейно-стилевое течение, теоретиками которого становятся Замятин и критики ОПОЯЗа. На данном этапе появляются неореалисты «второй волны» – А. Толстой, Платонов, Булгаков, «Серрапионовы братья», Катаев, Эренбург, Беляев. В эти годы крупнейшими русскими писателями-философами являются Замятин, Булгаков и Платонов, удачно дебютирующие и в драме. Лучшие произведения этих писателей группируются в проблемно-тематические «триады»: у Замятина это две триады, посвященные проблемам интеллигенции и революции, личности и коллектива, возможности воспитания «нового человека» – рассказы «Дракон», «Мамай», «Пещера», повесть «Островитяне», роман-антиутопия «Мы», драма «Огни св. Доминика»; у Пришвина повести

«Мирская чаша» и «Журавлиная родина», роман «Кашеева цепь» с проблематикой, близкой указанной выше; у Платонова сатирические повести «Город Градов» и «Котлован», роман «Чевенгур», в которых сочетаются утопизм и антиутопизм; у Булгакова научно– и социально-фантастические и одновременно мистические повести «Дьяволиада», «Роковые яйца» и «Собачье сердце», также ставящие проблемы существования интеллигенции в социалистическом мире, возможности вмешательства в тайны природы, права выдающейся личности на эксперимент.

В публицистике, сказках, рассказах и повестях Ремизов, Замятин, Пришвин и Булгаков осуждают «красный» террор, деятельность партии большевиков, гражданскую войну, реалии жизни первых послереволюционных лет. При этом Замятин и Толстой остаются сторонниками идеи революции. Концепция революции-энергии становится центральной в замятинском и платоновском **сциентистском мифотворчестве**, которое базируется на переработанных положениях из работ немецких ученых Ю.Р. Майера и В. Оствальда. Понятия второго начала термодинамики (энтропии и энергии) оригинально соединяются у Замятина с концепцией двух универсальных бытийных начал – аполлонического и дионисийского, воспринятой как из работы Ницше, так и через ее рецепцию в эстетике Серебряного века (у А. Белого и Вяч. Иванова). Для Платонова важны также идеи «философии общего дела» Н. Федорова, для Булгакова – положения книги Ницше «По ту сторону добра и зла» и работ Бердяева. Эти понятия воплощаются в произведениях Замятина, Пришвина, Платонова и Булгакова с помощью библейских мифологических и литературных мифопоэтических мотивов. Благодаря этому усиливается, по

сравнению с 1910-ми гг., и полностью реализуется неореалистическая установка на создание произведений с обобщенной философской проблематикой.

Прозаики-неореалисты совершенствуют сказ, характерный элемент поэтики русской прозы первой половины 1920-х гг. Замятин, как правило, использует сказ для раскрытия национальных русских жизненных реалий. В то же время функция сказа у Замятина и Шишкова порой сближается с ролью комического сказа у М.М. Зощенко или комически-лирического сказа у И.Э. Бабеля. В творчестве неореалистов 1920-х гг. появляются и иные манеры – основанная на повествовании книжного типа, а также сочетающая метафоризацию и деметафоризацию (Платонов).

Языковое богатство неореалистических произведений данного периода обусловлено использованием диалектных записей из блокнотов Замятина и лексики сибирских и алтайских народов в «Угрюм-реке» Шишкова, обилием архаизмов и историзмов у Чапыгина («Разин Степан»), В творчестве писателей в эти годы есть реалистические черты, но преобладает неореализм («синтетизм»), в котором ведущими являются символистские способы типизации и изобразительно-выразительные приемы и в котором есть также экспрессионистичность («Островитяне», рассказы и «Мы» Замятина, «Мирская чаша» Пришвина, «триады» произведений Платонова и Булгакова, булгаковские пьесы).

В произведениях неореалистов 1920-х гг. существует множество генетических связей и сравнительно-типологических схождений, с одной стороны, с работами зарубежных и русских философов и психологов, с другой стороны, с эстетикой и эссеистикой Вяч. И. Иванова, В.Я. Брюсова, А.А. Блока, прозой Б.А. Пильняка.

Неореалисты глубоко осмысливают ведущие тенденции в существовании России и Европы в XX в., в частности, размышляют о «метафизике» техники и техническом прогрессе, о свободе и счастье, о возможности создания совершенного, гармоничного человека; прослеживают закономерности разных этапов русской истории. Эти размышления воплотились в центральных произведениях данного периода. «Мы» Замятина и «Чевенгур» Платонова участвуют в диалоге с идеями теоретиков Пролеткульта А.А. Богданова и А.К. Гастева, являясь в то же время новаторскими в художественно-философском и жанровом отношении романами-антиутопиями, главная идейная функция которых – спор с утопией. Трагическая судьба человечества в XX в. запечатлена здесь с помощью переосмысленных мотивов из Библии и «Фауста», «Гамлета» и «Дон Кихота».

Особое место в драматургии Замятина занимают комедия-«игра» «Блоха» и романтическая трагедия «Атилла», Булгакова – памфлет «Багровый остров». «Блоха» тесно связана с эстетическими исканиями условного театра, характерными для драматургии Блока, Ремизова, с театральными идеями Мейерхольда и Евреинова, традициями русского фольклора и эстетическими принципами итальянской «комедии масок». Анализ «Атиллы» раскрывает, наряду с мифологизаторской, и другую тенденцию – грубое руководство творческой деятельностью со стороны партийных органов. «Багровый остров» осуждает гражданскую войну, преследует своей целью борьбу за свободу творчества.

**В 1931–1937 гг.**, проведенных за рубежом, деятельность Ремизова, Шмелева, Замятина становится более многогранной: их произведения переводят на иностранные языки, они пишут

литературно– критические и публицистические статьи, выступают с лекциями на темы русской культуры. Замятин также сотрудничает с французским театром и кинематографом. Шмелев становится широко известным благодаря своим «Солнцу мертвых» и «Лету Господню...». Таким образом, неореалисты-эмигранты получают более широкую, чем в предыдущие десятилетия, аудиторию, и их творчество в более полной мере, чем раньше, становится фактом мировой культуры.

В мировоззрении Замятина в данный период соединяются неприятие тех негативных тенденций общественного развития, которые он видел в Советском Союзе, критическое отношение к западноевропейской цивилизации с верой в обновление, которое должны были принести стареющей Европе более молодые «хуны»-русские. В творчестве Замятина и неореалистов, оставшихся в России, – Толстого, Чапыгина и Шишкова – преобладает историческая тема. Ей посвящены замятинский неоконченный роман «Бич Божий», исторические романы Чапыгина «Гулящие люди» и Шишкова «Емельян Пугачев».

Наряду с этой тенденцией в русской прозе 1930-х гг. очень важны и другие проблемы – художника, психологии творчества, взаимоотношений творца с обществом. Они поставлены в романах Пришвина «Кашеева цепь» и Булгакова «Мастер и Маргарита» и комедиях Булгакова «Блаженство» и «Иван Васильевич».

Пришвин создал тип трагического цивилизованного героя-творца, «синтезирующего» готовность Христа принести себя в жертву ради всего живого, а также энергичность, стремление к знаниям и героизм Фауста с цельностью «естественного» человека Ж.-Ж. Руссо и Л.Н. Толстого.

Булгаковский мастер также является трагическим героем: он не выдерживает гнета тоталитарного общества и отдает лучшее в себе – перестает творить, напоминая тем самым Фауста, останавливающего в финале трагедии прекрасное мгновение. Тем самым концепция личности у Пришвина и Булгакова, как и у Замятина, резко отличается от просветительской оптимистической веры в человека у автора «Фауста». У Булгакова и Замятина чрезвычайно активны дьявольские силы, несущие в мир хаос и разрушение. Но наказывают они грешников и разрушают во имя добра – в этом отступление обоих авторов от христианской этики и убеждений Гёте.

В неореалистической прозе этих лет развивается тенденция, зародившаяся во второй половине 1920-х гг., – переход к более простой внешне, несказовой манере, при сохранении орнаментальности. При этом в творчестве Замятина, Пришвина, Булгакова, Чапыгина и Шишкова 1930-х гг., как и в их произведениях предыдущего этапа, преобладают неореалистическая субъективистская картина мира и соответствующие художественные способы ее создания (тип психологизма и хронотопа).

Роль Ремизова, Шмелева, Замятина, Пришвина, Толстого, Булгакова и Платонова в русской литературе первой трети XX в. трудно переоценить. В их творчестве сконцентрирован ряд ее ведущих идейных и художественных тенденций, все они – писатели-философы, создавшие в необыкновенно трудных исторических условиях исключительно сложные, многогранные высокохудожественные произведения.

Список использованной литературы

Произведения, наброски, письма неореалистов

1. **Булгаков М.А.** Собрание сочинений: В 5 т. М., 1989–1990. Т. 1–5.
2. **Булгаков М.А.** Собрание сочинений: В 10 т. М., 1995–2000. Т. 1—10.
3. **Булгаков М.А., Замятин Е.И., Замятина Л.Н.** Из переписки (1928–1936) (Публ. В.В. Бузник) // Рус. лит. Д., 1989. № 4. С. 178–188.
4. **Дикий А.Д.** Переписка с Е.И. Замятиным и Б.М. Кустодиевым по поводу спектакля «Блоха» // Дикий А.Д. Избранное. М., 1976. С. 327–396.
5. **Замятин Е.И.** Автобиография / Публ. А.Ю. Галушкина // Странник. М., 1991. Вып. 1. С. 12–14.
6. **Замятин Е.И.** Алатырь // Рус. мысль. М.; Пг., 1915. № 8. С. 9 – 38.
7. **Замятин Е.И.** Африканский гость / Публ. А.Н. Тюрина // Лепта. 1994. № 18. С. 108–138.
8. **Замятин Е.И.** Бич Божий: (Черновой вариант романа) / Послесловие И. Ерыкаловой // Новый журн. Нью-Йорк, 1999. № 214. С. 5—44.
9. [**Замятин Е.И.** Блоха: Фрагменты текста]: Из архива БДТ / Публ. Т.Т. Давыдовой // Федосеева Л.Г. Марина Цветаева. Путь в вечность. М., 1992. С. 55–58.
10. **Замятин Е.И.** Житие Блохи. Д., 1929.
11. **Замятин Е.И.** Закулисы // Как мы пишем. Д., 1930. С. 29–47.
12. **Замятин Е.И.** Из блокнотов 1914–1928 годов / Публ. А.Н. Тюрина // Новый журн. Нью-Йорк, 1988. № 172/173. С. 89—127.
13. **Замятин Е.И.** Из блокнотов 1914–1928 годов / Публ. А.Н. Тюрина // Там же. 1989. № 175. С. 103–134.

14. **Замятин Е.И.** Избранные произведения: Повести. Рассказы. Сказки. Роман. Пьесы. М.: Советский писатель, 1989.
15. **Замятин Е.И.** Избранные произведения. М., 1990.
16. **Замятин Е.И.** Избранные произведения: В 2 т. М., 1990.
17. **Замятин Е.И.** Из литературного наследия / Публ. А.Н. Тюрина // Новый журн. Нью-Йорк, 1988. № 170. С. 77–86.
18. **Замятин Е.И.** [Кончина Блока] // Записки мечтателей. Пг., 1921. № 4. С. 11.
19. **Замятин Е.И.** На куличках // Заветы. СПб., 1914. № 3. С. 35–109.
20. **Замятин Е.И.** О Блоке: (Речь на вечере памяти Блока в Большом драматическом театре 15 ноября 1926 г.) / Сообщение Е.Ю. Литвин // Литературное наследство. Т. 92. Кн. 5. Александр Блок. Новые материалы и исследования. М., 1993. С. 587.
21. **Замятин Е.И.** О литературе и искусстве / Публ. А.Н. Тюрина // Новый журн. Нью-Йорк, 1990. № 178. С. 150–193.
22. [Замятин Е.И. Письма А.М. Ремизову] / Публ. В.В. Бузник // Рус. лит. 1992. № 1. С. 176–180.
23. [Замятин Е.И. Письма З.А. Шаховской] // Шаховская З.А. В поисках Набокова. Отражения. М., 1991. С. 242–248.
24. **Замятин Е.И.** Письмо А.К. Воронскому: К истории ареста и несостоявшейся высылки Е.И. Замятина в 1922–1923 гг. / Публ. А.Ю. Галушкина // De visu. М., 1992. № 0. С. 12–23.
25. **Замятин Е.И.** Послание смиренного Замутия, епископа Обезьянского // Записки мечтателей. Пг., 1921. № 2/3. С. 177–179.
26. **Замятин Е.И.** Собрание сочинений: В 4 т. М., 1929. Т. 1–4.

27. **Замятин Е.И.** Сочинения: В 4 т. Мюнхен: А. Neimanis Buchvertrieb und Verlag, 1970–1988. Т. 1–4.
28. **Замятин Е.И.** Сочинения. М., 1988.
29. **Замятин Е.И.** Статьи 10–20—30-х годов / Публ. А. Стрижева // Лит. учеба. 1990. Кн. 3. С. 74–86.
30. **Замятин Е.И.** Уездное // Заветы. 1913. № 5. С. 46–99.
31. **Замятин Е.И.** Я боюсь: Лит. критика. Публицистика. Воспоминания / Сост. и коммент. А.Ю. Галушкина. М., 1999.
32. «...Мне сейчас хочется тебе сказать...»: Из переписки Б. Пильняка и Е. Замятина с К. Фединым // Лит. учеба. М., 1990. № 2. С. 79–95.
33. **Платонов А.П.** Возвращение. М., 1989.
34. **Платонов А.П.** Собрание сочинений: В 3 т. М., 1984–1985. Т. 1–3.
35. **Платонов А.П.** Чевенгур // Платонов А.П. Ювенильное море: Повести, роман. М., 1988. С. 188–551.
36. **Пришвин М.М.** Дневники. 1914–1929. М., 1991–2004. Кн. 1–6.
37. **Пришвин М.М.** Записи о творчестве // Контекст—1974: Литературно-теоретические исследования. М., 1975. С. 312–359.
38. **Пришвин М.М.** Люди «без дома» опасны: Из дневника 1938 года // Век. 1995. 11/23 нояб. № 44.
39. **Пришвин М.М.** Мирская чаша; Дневник 1930 г. М., 1990.
40. **Пришвин М.М.** Собрание сочинений: В 8 т. М., 1982–1986. Т. 1–8.
41. **Пришвин М.М.** [Статьи 1917–1918 гг.] // Вопр. лит. М., 1995. Вып. 3. С. 175–216.

42. Алексей Михайлович Ремизов [Автобиографии] // Лица. М.; СПб., 1993. Вып. 3. С. 437–445.
43. **Ремизов А.М.** Взвихренная Русь. London, 1990.
44. **Ремизов А.М.** Крашенные рыла: Театр и книга. Берлин, 1922.
45. **Ремизов А.М.** Пятая язва // Литературно-художественные альманахи издат-ва «Шиповник». СПб., 1912. Кн. 18. С. 109–201.
46. **Ремизов А.М.** Соломония // Рус. лит. Д., 1989. № 2. С. 119–130.
47. **Ремизов А.М.** Сочинения: В 8 т. СПб., 1910–1912. Т. 1–8.
48. **Ремизов А.М.** Стоять – негасимую свечу: Памяти Евгения Ивановича Замятина // Наше наследие. М., 1989. № 1. С. 117–119.
49. Рукописное наследие Евгения Ивановича Замятина // Рукописные памятники. СПб., 1997. Вып. 3. Ч. 1–2.
50. **Толстой А.Н.** Аэлита: (Закат Марса). М.; Пг., 1923.
51. **Толстой А.Н.** Собрание сочинений: В 10 т. М., 1958–1961. Т. 1–10.
52. **Чапыгин А.П.** Дневниковые записи / Публ. Н.С. Цветовой // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1990 год. СПб., 1993. С. 101–108.
53. **Чапыгин А.П.** Разин Степан. Л., 1986.
54. **Чапыгин А.П.** Собрание сочинений: В 5 т. Л., 1968. Т. 1–5.
55. **Шмелев И.С.** Избранное. М., 1989.
56. **Эренбург И.Г.** [Письма Е.И. Замятину] / Публ. Б.Я. Фрезинского // Новое лит. обозрение. М., 1996. № 19. С. 171–185.
57. «Я верю в воскресение России». Неизвестные письма Ивана Шмелева // Лит. газ. 2003. 24–30 сент. № 39. С. 7.

58. «...Я человек негнущийся и своевольный. Таким и останусь». Письма Е.И. Замятина разным адресатам / Публ. Т.Т. Давыдовой и А.Н. Тюрина // Новый мир. М., 1996. № 10. С. 136–159.

Сочинения других писателей, произведения фольклора, памятники древнерусской литературы

59. **Андреев Л.Н.** Собрание сочинений: В 6 т. М., 1990–1996. Т. 1–6.

60. **Белый А.** Петербург. Л., 1981. (Лит. памятники).

61. **Белый А.** Собрание сочинений. Серебряный голубь. Рассказы. М., 1995.

62. **Белый А.** Символизм как миропонимание. М., 1994.

63. **Белый А.** «Эпопея» // Эпопея. М.; Берлин, 1922. № 1. С. 7—17.

64. **Блок А.А.** Собрание сочинений: В 8 т. М.; Д., 1960–1963. Т. 1–8.

65. **Гёте И.В.** Собрание сочинений: В Ют. М., 1976–1980. Т. 1—10.

66. **Гиппиус З.Н.** Стихотворения; Живые лица. М., 1991.

67. **Гоголь Н.В.** Полное собрание сочинений: В 14 т. Изд-во АН СССР, 1940–1952. Т. 1—14.

68. **Горький А.М.** (Горький М.). Архив. Т. 10. Кн. 2. М., 1969.

69. **Горький М.** Две души //Летопись. Пг., 1915. № 1. С. 123–134.

70. **Горький М.** [О Е. Замятине] // Горький А.М. (Горький М.) Архив А.М. Горького. Т. 12. М., 1969. С. 218, 360.

71. **Горький М.** Письма к читателю // Летопись. Пг., 1916. № 3. С. 171–177.

72. **Горький М.** Письма А.Н. Тихонову // Горьковские чтения. 1953–1957. М., 1959. С. 49–56.

73. **Горький М.** Полное собрание сочинений. Художественные произведения: В 25 т. М., 1968–1976. Т. 1—25.
74. **Достоевский Ф.М.** Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1972–1990. Т. 1—30.
75. Киево-Печерский Патерик // Памятники литературы Древней Руси. XII век. М., 1980. С. 542–554.
76. **Куприн А.И.** Собрание сочинений: В 6 т. М., 1991–1997. Т. 1–6.
77. Литературное наследство. Т. 65. М., 1958; Т. 70. М., 1963.
78. **Пришвина В Д.** О М.М. Пришвине // Пришвин М.М. Собрание сочинений: В 8 т. М., 1982. Т. 1. С. 5—40.
79. Русский современник. М.; Л., 1924. № 2.
80. **Сологуб Ф.К.** Мелкий бес: Роман. Рассказы. М., 1989.
81. **Федин К.А.** Художник и общество // Рус. лит. 1992. № 2. С. 164–181.
82. Фольклорный театр. М., 1988.
83. **Форш О.Д.** Сумасшедший корабль. М., 1990.
84. **Цветаева М.И.** Собрание сочинений: В 7 т. М., 1994–1995. Т. 1–7.
85. **Шмелев И.С.** Избранное. М., 1989.
- Научная и мемуарная литература на русском языке
86. **Аверинцев С.С.** Рай // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М., 1992. Т. 2. С. 363–366.
87. **Агурский М.С.** Великий еретик (Горький как религиозный мыслитель) // Вопр. филос. М., 1991. № 8. С. 54–74.
88. **Адамович Г.В.** Критическая проза. М., 1996.

89. **Акимов В.** Человек и Единое Государство: (Возвращение к Евгению Замятину) // Перечитывая Занова. Л., 1989. С. 106–134.
90. **Алексеев И.** Энергетизм // Философская энциклопедия. М., 1970. Т. 5. С. 563.
91. **Андреев Л.Г.** Импрессионизм. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980.
92. **Андреев П.** Беспросветье и просвет: (Фантастические рассуждения о фантастическом романе) // Континент. Мюнхен, 1980. № 22. С. 349–365.
93. **Андроникашвили-Пильняк Б.** Два изгоя, два мученика: Б. Пильняк и Е. Замятин // Знамя. М., 1994. № 9. С. 123–153.
94. **Анненков Ю. [П.]** Дневник моих встреч: Цикл трагедий. Д., 1991.
95. **Арсентьева Н.Н.** Становление антиутопического жанра в русской литературе. М.: Изд-во МПГУ им. В.И. Ленина, 1993. Ч. 2.
96. **Баталов Э.Я.** В мире утопии: Пять диалогов об утопии, утопическом сознании и утопических экспериментах. М., 1989.
97. **Бахтин М.М.** Проблемы творчества Достоевского; Проблемы поэтики Достоевского. Киев, 1994.
98. **Бахтин М.М.** Собрание сочинений. М., 2000. Т. 2. «Проблемы творчества Достоевского». Статьи о Толстом. Записи курса лекций по истории русской литературы.
99. **Бахтин М.М.** Эпос и роман (О методологии исследования романа) // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 447–483.
100. **Белая Г.А.** Дон-Кихоты 20-х годов: «Перевал» и судьба его идей. М., 1989.
101. **Бердяев Н.А.** Воля к культуре и воля к жизни // Шиповник. М.,

1922. № 1. С. 68–80.

102. **Бердяев Н.А.** Душа России. Д., 1990.

103. **Бердяев Н.А.** Судьба России. М., 1990.

104. **Бердяев Н.А.** Философия неравенства. М., 1990.

105. **Бердяев Н.А.** Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. М., 1994. Т. 1.

106. **Блюма А.** Во власти обезьян: Евгений Замятин под советской цензурой // Рус. мысль. Париж, 1996. 19–25 сент. № 4141. С. 10.

107. **Богданов А.В.** Между стеной и бездной: Леонид Андреев и его творчество // Андреев Л.Н. Собрание сочинений: В 6 т. М., 1990. Т. 1. С. 5—40.

108. **Бочаров С.Г.** «Вещество существования»: (Мир Андрея Платонова) // Бочаров С.Г. О художественных мирах. М., 1985. С. 249–296.

109. **Браун Я.** Взыскующий человека: Творчество Евг. Замятина // Сибирские огни. Новосибирск, 1923. Кн. 5–6. С. 225–241.

110. **Брюсов В.Я.** Ненужная правда: (По поводу Московского художественного театра) // Мир искусства. СПб., 1902. Т. 7. № 4. С. 67–74.

111. **Бугров Б.С.** Драматургия русского символизма. М., 1993.

112. **Быстрова О.В.** Русская литературная антиутопия 20-х годов XX века: проблемы жанра: Автореф. дис. канд. филол. наук. М., 1996.

113. **Варламов А.Н.** Пришвин. М., 2003.

114. **Вернер В.** Научно-философская деятельность Оствальда и монистическое движение // Оствальд В. Энергетический императив. СПб., 1913. С. 3—14.

115. **Виноградов В.В.** «...Сумею преодолеть все препятствия...»: Письма Н.М. Виноградовой-Малышевой // Новый мир. М., 1995. № 1. С. 172–213.
116. **Воронский А.К.** Евгений Замятин // Воронский А.К. Литературные типы. М., 1927. С. 15–38.
117. **Вулис А.** Поэтика «Мастера»: Книга о книге // Звезда Востока. Ташкент, 1990. № 10. С. 130–136; № 11. С. 107–123.
118. **Галушкин А.Ю.** Из истории литературной «коллективизации» // Russian Studies. СПб., 1996. № 2. С. 437–478.
119. **Галушкин А.Ю.** К «допечатной» истории романа Е.И. Замятина «Мы» (1921–1924) // Темы и вариации: Сб. ст. и материалов к 50-летию Л. Флейшмана. Stanford, 1994. С. 366–375.
120. **Галушкин А.Ю.** У «Зеленой стены»: Евгений Замятин в «задержанной» эмиграции // Рус. мысль. Париж, 1997. 9/15 окт. № 4192. С. 10; 16/22 окт. № 4193. С. 10.
121. **Гальцева Р.А., Роднянская И.Б.** Помеха – человек: Опыт века в зеркале антиутопии // Новый мир. М., 1988. № 12. С. 217–230.
122. **Гаспаров Б.М.** Литературные лейтмотивы. М., 1994.
123. **Гаспаров М.Л.** Антиномичность поэтики русского модернизма // Связь времен: Проблема преемственности в русской литературе конца XIX – начала XX в. М., 1992. С. 244–264.
124. **Гастев А.К.** О тенденциях пролетарской культуры // Пролетарская культура. М., 1919. № 9/10. С. 34–45.
125. **Геллер Л.М.** Вселенная за пределом догмы. Лондон, 1985.
126. **Геллер Л.М.** Слово мера мира: Сб. ст. о рус. лит. XX века. М., 1994.

127. Гётевские чтения 1991. М., 1991.
128. **Гинзбург Л.Я.** Литература в поисках реальности. Л., 1987.
129. **Гинзбург Л.Я.** О литературном герое. Л., 1979.
130. **Гинзбург Л.Я.** Устная речь и художественная проза // Семиотика устной речи: Лингвистическая семантика и семиотика. II. Тарту, 1979. Вып. 481. С. 54–88.
131. **Глумов А.** Нестертые строки. М., 1977.
132. **Голубков М.М.** Русский литературный процесс 1920—1930-х годов как феномен национального сознания: Дис. д-ра филол. наук. М., 1995.
133. **Голубков М.М.** Максим Горький. М., 1997.
134. **Голубков М.М.** Утраченные альтернативы. Формирование монистической концепции советской литературы. 20—30-е годы. М., 1992.
135. **Голубков С.А.** Комическое в романе Е. Замятина «Мы». Самара, 1993.
136. **Гольдт Р.** Мнимая и истинная критика западной цивилизации в творчестве Е.И. Замятина: Наблюдения над цензурными искажениями пьесы «Атилла» // Russian Studies. СПб., 1996. № 2. С. 320–350.
137. **Гольдт Р.** Условные и творческие аспекты знака в **Блохе Е.И.** Замятина // Поиски в инаком: Фантастика и русская литература XX века: Труды международного симпозиума (Лозанна, 5–7 ноября 1992) / Под ред. Л.М. Геллера. М., 1994. С. 85—100.
138. **Гончаров С.А.** Жанровая поэтика литературной утопии // Проблемы литературных жанров: VI научная межвузовская конф. (7–

9 дек. 1988; Томск) Томск, 1988. С. 25–26.

139. **Горбачев Г.Е.** Очерки современной русской литературы. Л., 1925. (2-е изд.)

140. **Горбачев Г.Е.** Реалистическая проза 1910-х годов и творчество Ив. Шмелева//Шмелев И.С. Забавное приключение. М., 1927. С. 3—15.

141. **Горелик Г.Е.** Воланд и пятимерная теория поля//Природа. Л., 1978. № 1. С. 159–160.

142. **Гофман В.** Язык литературы: Очерки и этюды. Л., 1936.

143. **Грачева А.М.** Революционер Алексей Ремизов: Миф и реальность // Лица. СПб., 1993. Вып. 3. С. 419–447.

144. **Грачева А.М.** Судьба России в литературе 1910-х гг. (повесть А. Ремизова «Пятая язва») // Литература и история (Исторический процесс в творческом сознании русских писателей XVIII–XX вв.). СПб., 1992. Вып. 1. С. 229–250.

145. **Григорьев Р.Г.** Новый талант //Ежемесячный журн. СПб., 1914. № 12. С. 82–85.

146. **Грознова НА.** Повесть «Собачье сердце» в литературном контексте 20-х годов // Творчество Михаила Булгакова. Л., 1991. Кн. 1. С. 43–63.

147. **Гудзий Н.К.** История древней русской литературы. М., 1956.

148. **Гюнтер Г.** Жанровые проблемы утопии и «Чевенгур» А. Платонова //Утопия и утопическое мышление. М., 1991. С. 252–276.

149. **Гюнтер Х.** Варварско-дионисийское начало в русской культуре начала XX века // Постсимволизм как явление культуры:

Международная науч. конф. (4–6 марта 1998; М.) / РГГУ. М., 1998. Вып. 2. С. 3–9.

150. **Давыдов Ю.Н.** «Интеллектуальный роман» и философское мифотворчество // Вопр. лит. М., 1977. № 9. С. 127–171.

151. **Давыдова Т.Т.** Евгений Замятин. М., 1991.

152. **Давыдова Т.Т.** О «Блокнотах» Евгения Замятина // Филол. науки. М., 1997. № 2. С. 24–33.

153. **Давыдова Т.Т.** Русская неореалистическая проза (1900—1920-е годы). М., 1996.

154. **Давыдова Т.Т.** Творческая эволюция Евгения Замятина в контексте русской литературы первой трети XX века. М., 2000.

155. **Даль В.И.** Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1995. Т. 2 / Репринтное воспроизведение изд. 1880–1882 гг.

156. **Данилевский Н.Я.** Россия и Европа. М., 1991.

157. **Дворцова Н.П.** Пришвин и Мережковский (Диалог о Граде Невидимом) // Вопр. лит. М., 1993. Вып. 3. С. 143–170.

158. **Дворцова Н.П.** Путь М. Пришвина «от революции к себе» и В. Розанов // Вестник Московского ун-та. Сер. 9 «Филология». 1995. № 2. С. 34–41.

159. **Девятайкин Е.Е.** Творческая эволюция Евгения Замятина (на материале дореволюционной прозы) // Советская литература в прошлом и настоящем. М., 1990. С. 39–54.

160. **Долгополов Л.К.** Андрей Белый и его роман «Петербург». Л., 1988.

161. **Долгополов Л.К.** Е. Замятин и В. Маяковский (к истории создания романа «Мы») // Рус. лит. Л., 1988. № 4. С. 182–185.

162. **Доронченков** ИЛ. Об источниках романа Е. Замятина «Мы» // Рус. лит. Л., 1989. № 4. С. 188–199.
163. **Дрозда** М. Повествовательное мастерство Евгения Замятина // Wiener Slawistischer Almanach. 1979. № 4. С. 41–53.
164. **Евреинов** Н.Н. Испанский актер XVI–XVII вв. // Испанский театр. Статьи: Барона Н.В. Дризена, К. Миклашевского, Н. Евреинова. СПб., б/г. С. 20–39.
165. **Ершов** Л.Ф. Ранняя сатира Михаила Булгакова // Творчество Михаила Булгакова. Л., 1991. Кн. 1. С. 23–43.
166. **Ефремин** А. Михаил Пришвин // Красная новь. М., 1930. № 9/10. С. 219–232.
167. Жизнь искусства. М.; Д., 1925. № 14.
168. **Жирмунский** В.М. Преодолевшие символизм // Рус. мысль. М.; Пг., 1916. Кн. 12. С. 25–56 (паг. 2-я).
169. Евгений Замятин и культура XX века: Исследования и публикации. СПб., 2002.
170. Замятин на фоне эпохи / Публ. А.Н. Стрижева // Лит. учеба. М., 1994. Кн. 3. С. 101–121.
171. **Затонский** Д. Что такое модернизм? // Контекст—1974. М., 1975. С. 135–167.
172. **Захарова** В.Т. Импрессионистические тенденции в русской прозе XX века: Автореф. дис. д-ра филол. наук. М., 1995.
173. **Зверев** А.М. XX век как литературная эпоха // Вопр. лит. М., 1992. Вып. 2. С. 3—56.
174. **Зверев** А.М. «Когда пробьет последний час природы...» Антиутопия. XX век // Там же. М., 1989. № 1. С. 26–69.

175. **Золотонос М.** «Родись второрождением тайным...»: (Михаил Булгаков: позиция писателя и движение времени) // Там же. 1989. № 4. С. 149–182.
176. **Золотусский И.П.** Заметки о двух романах Булгакова // Лит. учеба. М., 1991. № 2. С. 147–165.
177. **Зюлина О.В.** Повествовательная структура прозы Е.И. Замятина: Автореф. дис. канд. филол. наук. М., 1996.
178. **Иванов Вяч. И.** Дионис и прадионисийство. СПб., 1994.
179. **Иванов Вяч. И.** Лик и личины России. М., 1995.
180. **Иванов Вяч. И.** Родное и вселенское. М., 1994.
181. **Иванов Вяч. И.** Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. № 1–3, 5, 8–9.
182. **Иванов-Разумник Р.В.** Было или не было?: (О романе В. Ропшина) // Заветы. СПб., 1913. № 4. Отд. II. С. 134–151.
183. **Иванов-Разумник Р.В.** Вечные пути: (Реализм и романтизм) // Там же. 1914. № 3. С. 93—110 (паг. 2-я).
184. **Иванов-Разумник Р.В.** Заветное: О культурной традиции. Ст. 1912–1913 гг. Пг., 1922.
185. **Иванов-Разумник Р.В.** Земля и железо: (Лит. отклики) // Рус. ведомости. 1916. 6 апр. С. 2.
186. **[Иванов-Разумник Р.В.]** От редакции: [Вступление к статье А. Долинина «Акмеизм»] // Заветы. СПб., 1913. № 5. С. 152–153 (паг. 2-я).
187. **Иванов-Разумник Р.В.** Русская литература в 1912 году // Там же. 1913. № 1. С. 51–67 (паг. 2-я).

188. **Иванов-Разумник Р.В.** Русская литература в 1913 году // Там же. 1914. № 1. С. 87–99 (паг. 2-я).
189. **Иванов-Разумник Р.В.** Русская литература от семидесятых годов до наших дней. Берлин, 1923.
190. **Иванов-Разумник Р.В.** Творчество А. Ремизова // Иванов-Разумник Р.В. Творчество и критика. Пг., 1922. Т. 2. С. 82.
191. Из далеких двадцатых...: (Лев Лунц – «Серапионовым братьям». 1923–1924) // Вопр. лит. М., 1993. № 4. С. 236–261.
192. **Ильин И.А.** О тьме и просветлении: Кн. худож. критики: Бунин, Ремизов, Шмелев. М., 1991.
193. История русской литературы. XX век. Серебряный век / Под ред. Ж. Нива и др. М., 1995.
194. История русской литературы XX века (20—90-е годы). Основные имена: Учеб. пособие для филол. ф-тов ун-тов. М., 1998.
195. **Каверин В.А.** Эпилог: [Воспоминания]. М., 1989.
196. **Каргашин И.А.** Сказ в русской литературе. Калуга, 1996.
197. **Качоровский К.** Народничество как социологическое направление // Заветы. СПб., 1913. № 6. С. 75–83 (паг. 2-я).
198. **Келдыш В.А.** Введение [к гл. «Русская литература»] // История всемирной литературы: В 8 т. М., 1994. Т. 8. С. 21–25.
199. **Келдыш В.А.** Критический реализм (1890-е годы – 1907 г.) // История всемирной литературы: В 8 т. М., 1994. Т. 8. С. 46–54.
200. **Келдыш В.А.** Е.И. Замятин // Замятин Е.И. Избранные произведения. М., 1989. С. 12–36.
201. **Келдыш В.А.** Русский реализм начала XX века. М., 1975.

202. **Кессиди Ф.Х.** От мифа к логосу: (Становление греческой философии). М., 1972.
203. **Ким Се Ил.** Комическое в прозе Е. Замятина: Автореф. дис. канд. филол. наук. СПб., 1995.
204. **Клейман Р.Я.** Мениппейные традиции и реминисценции Достоевского в повести М. Булгакова «Собачье сердце» // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1991. Вып. 9. С. 223–230.
205. **Клинг О.А.** Эволюция и «латентное» существование символизма после Октября // Вопр. лит. М., 1999. Вып. 4. С. 37–64.
206. **Клюге Р.-Д.** О русском авангарде, философии Ницше и социалистическом реализме / Беседа с Е. Ивановой // Там же. М., 1990. № 9. С. 64–77.
207. **Клюс Э.** Ницше в России. СПб., 1999.
208. **Кожевникова НА.** Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1976. Т. 35. № 1. С. 55–76.
209. **Кожевникова НА.** О соотношении речи автора и персонажа // Языковые процессы современной русской художественной литературы. Проза. М., 1977. С. 7–98.
210. **Кожевникова Н.А.** ЯзыкА. Белого. М., 1992.
211. **Козлов В., Пугнин Ф.** Творческий путь Сергеева-Ценского // С.Н. Сергеев-Ценский. Собр. соч.: В 12 т. М., 1967. Т. 1. С. 3–24.
212. **Колобаева Л.А.** Концепция личности в русской литературе рубежа XIX–XX веков. М., 1990.

213. **Колобаева Л.А.** «Никакой психологии», или Фантастика психологии? (О перспективах психологизма в русской литературе нашего века) // Вопр. лит. М., 1999. № 2. С. 3—20.
214. **Колобаева Л.А.** Новые принципы построения курса «Истории русской литературы конца XIX – начала XX в.» // Вестник Московского университета. Сер. 9 «Филология». 1994. № 3. С. 58–68.
215. **Колобаева Л.А.** «Право на субъективность»: Алексей Ремизов и Лев Шестов // Вопр. лит. М., 1994. Вып. 5. С. 44–76.
216. **Колтоновская Е.А.** Сергеев-Ценский [Рец. на собр. соч. С.Н. Сергеева-Ценского] // Рус. мысль. М., 1913. № 2. С. 95–110 (паг. 2-я).
217. **Кольцова Н.З.** «Мы» Евгения Замятина как неомифологический роман: Дис. канд. филол. наук. М., 1998.
218. **Компанеец В.В.** Историко-методологическое содержание категории «социалистический реализм» в курсе русской литературы XX в. // Вестник СПбГУ. Сер. 2 «История, языкознание, литературоведение». 1992. Вып. 2 (№ 9). С. 55–58.
219. **Корецкая И.В.** Андрей Белый: «корни» и «крылья» // Связь времен: Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX – начала XX в. М., 1992. С. 225–243.
220. **Крайний А.** Жизнь и литература: О «Я» и «Что-то» // Новая жизнь. 1913. № 2. С. 163–172.
221. **Крепе М.** Булгаков и Пастернак как романисты: Анализ романов «Мастер и Маргарита» и «Доктор Живаго». Ann Arbor, 1984.
222. **Круговой Г.** Гностический роман М. Булгакова // Новый журн. Нью-Йорк, 1979. № 134. С. 47–81.

223. **Кузьмина Т.А.** «Бог умер»: личные судьбы и соблазны секулярной культуры // Ф. Ницше и философия в России: Сб. статей. СПб., 1999. С. 133–158.
224. **Курбатов В.Я.** Михаил Пришвин: Жизнеописание идеи. М., 1986.
225. **Курносова И.М.** Диалектная лексика в художественной прозе начала XX в. (на материале произведений И.А. Бунина, В.В. Вересаева, Е.И. Замятина): Автореф. дис. канд. филол. наук. Воронеж, 1995.
226. **Лавров А.В.** Андрей Белый в 1900-е годы: Жизнь и литературная деятельность. М, 1995.
227. **Лакшин В.Я.** «Антиутопия» Евгения Замятина // Знамя. М., 1988. № 4. С. 126–130.
228. **Ланин Б А.** Русская литературная антиутопия. М., 1993.
229. **Латынина Ю.** В ожидании Золотого Века: от сказки к антиутопии // Октябрь. М., 1989. № 6. С. 177–187.
230. **Лахузен Т.** Евгений Замятин. Теория энтропии и литературный дискурс // Рус. язык за рубежом. М., 1993. № 4. С. 91–97.
231. **Лахузен Т., Максимова Е., Эндриус Э.** О синтетизме, математике и прочем...: Роман «Мы» Е.И. Замятина. СПб., 1994.
232. **Лежнев А.** На правом фланге // Печать и революция. М., 1924. № 6. С. 123–130.
233. **Лелевич Г.** Несовременный «Современник» // Большевик. М., 1924. № 5/6. С. 146–151.
234. **Лескисс ГА.** «Мастер и Маргарита» Булгакова (манера повествования, жанр, макрокомпозиция) // Известия АН СССР. Сер.

лит. и яз. 1979. Т. 38. № 1. С. 52–59.

235. Литература и культура Древней Руси: Слов. – справ. М., 1994.

236. **Лихачев Д.С.** Поэтика древнерусской литературы. М., 1979.

237. **Локс К.Г.** Современная проза: [Стиль] // Вопр. лит. М., 1992. Вып. 2. С. 227–249.

238. **Лосев А.Ф.** Диалектика мифа// Лосев А.Ф. Миф. Число. Сущность. М., 1994. С. 8—216.

239. **Лотман Ю.М., Успенский Б.А.** Условность в искусстве // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1993. Т. 3. С. 376–379.

240. Л. Лунц и «Серрапионовы братья» / Публ. и коммент. Г. Керна // Новый журн. Нью-Йорк, 1966. Кн. 82. С. 136–192; Кн. 83. С. 132–184.

241. **Любимова М.Ю. Е.И.** Замятин в годы первой русской революции: (Из писем Замятина 1906 г.) // Источниковедческое изучение памятников письменной культуры в собраниях и архивах ГПБ. История России XIX–XX веков. Л., 1991. С. 97—107.

242. **Любимова М.Ю. Е.И.** Замятин и Б.А. Пильняк (материалы к биографиям) // Источниковедческое изучение памятников письменной культуры. СПб., 1994. С. 98—108.

243. **Майер Р.** Закон сохранения и превращения энергии. Четыре исследования 1841–1851. М.; Л., 1933.

244. **Максимов Д.Е.** О мифопоэтическом начале в лирике Блока: (Предварительные замечания) // Блоковский сборник III: Творчество А.А. Блока и русская культура XX века. Тарту, 1979. Вып. 459. С. 3—33.

245. **Малыгина Н.М.** «Мы» // Энциклопедия литературных произведений. М., 1998. С. 303–304.
246. **Малыгина Н.М.** Художественный мир Андрея Платонова: Учеб. пособие. М., 1995.
247. **Малыгина Н.М.** Художественный мир Андрея Платонова в контексте литературного процесса 1920—1930-х годов: Автореф. дис. доктора филол. наук. М., 1992.
248. **Мальметад Д., Флейшман Л.** Из биографии Замятина (новые материалы) // Stanford Slavic Studies. Stanford, 1987. Vol. 1. P. 103–151.
249. **Маракуев Н.** Из истории физики XIX столетия: Очерки трудов ее выдающихся деятелей. М., 1897. С. 72–75.
250. **Марков В.А.** Литература и миф: проблема архетипов (к постановке вопроса) // Тыняновский сборник: Четвертые Тыняновские чтения. Рига, 1990. С. 133–145.
251. **Мартынов И.Ф., Клейн Т.П.** К истории литературных объединений первых лет советской власти // Рус. лит. Л., 1971. № 1. С. 125–134.
252. **Матвеева Г., Стрижева А.** Путь неприятия и боли // Современная драматургия. М., 1990. № 1. С. 200–204.
253. **Машбиц-Веров И.М.** Евг. Замятин // На литературном посту. М., 1927. № 17/18. С. 56–65.
254. **Мейерхольд В.Э.** Статьи, письма, речи, беседы. М., 1968. С. 207  
—
229. Ч. 1: (1899–1917).
255. **Мелетинский Е.М.** Поэтика мифа. 2-е изд. М., 1995.

256. **Мескин В.А.** Сергеев-Ценский С.Н. // Русские писатели 20 века: Биогр. словарь. М., 2000. С. 637–638.
257. **Мицц З.Г.** Блок//Русские писатели 1800–1917. М., 1989. Т. 1. С.281.
258. **Мицц З.Г.** О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Блоковский сборник III: Творчество А.А. Блока и русская культура XX века. Тарту, 1979. Вып. 459. С. 76—120.
259. **Михайлов О.Н.** Гроссмейстер литературы // Замятин Е.И. Избранное. М., 1989. С. 3—27.
260. **Михайлов О.Н.** Мастерство и правда // Замятин Е.И. Повести. Рассказы. Воронеж, 1986. С. 5—26.
261. **Михайлов О.Н.** Шмелев И.С. // Русские писатели 20 века: Биогр. словарь. М., 2000. С. 777–779.
262. **Михайлова М.В.** Тренев К.А. // Русские писатели 20 века: Биогр. словарь. М., 2000. С. 690–692.
263. **Михайловский Н.К.** Литература и жизнь // Рус. богатство. СПб., 1894. № 2. С. 148–168 (паг. 2-я).
264. **Морсон Г.** Границы жанра // Утопия и утопическое мышление: Антология зарубежной литературы. М., 1991. С. 233–251.
265. **Мущенко Е.Г., Скобелев В.П., Кройчик Л.Е.** Поэтика сказа. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1978.
266. **Нагорная Н.А.** Виртуальная реальность сновидения в творчестве А.М. Ремизова. Барнаул, 2000.
267. **Недзвецкий В.А.** Роман Е.И. Замятина «Мы»: временное и непреходящее //Е. Замятин, А.Н. Толстой, А. Платонов, В. Набоков.

М., 1997. С. 4—16.

268. **Неелов Е.** Шариков, Швондер и единое государство: О фантастике М. Булгакова и Е. Замятина // Булгаков М.А. Собачье сердце. Роковые яйца. Похождения Чичикова; Замятин Е.И. Мы. Рассказ о самом главном. Сказки. Петрозаводск, 1990. С. 359–378.

269. **Николенко О.Н.** Е.И. Замятин и его роман «Мы». Харьков, 1995.

270. **Никольская Т.Л.** К вопросу о русском экспрессионизме // Тыняновский сборник. Четвертые Тыняновские чтения. Рига, 1990. С. 173–180.

271. **Ницше Ф.** Сочинения: В 2 т. М., 1996. Т. 1–2.

272. Новое о Замятине: Сб. материалов. М., 1997.

273. «О политике партии в художественной литературе»: Материалы совещания в ЦК РКП (б) 9 мая 1924 г. // Вопр. лит. М., 1990. № 3. С. 154–187.

274. **Обатнина Е.Р.** От маскарада к третейскому суду («Судное дело об обезьяньем хвосте» в жизни и творчестве А.М. Ремизова) // Лица. М.; СПб., 1993. Вып. 3. С. 448–465.

275. **Оруэлл Д.** 1984; Эссе разных лет. М., 1989.

276. **Оствальд В.** Философия природы. СПб., 1903.

277. **Оствальд В.** Энергетический императив / Пер. с нем. В.М. Познера. СПб., 1913.

278. **Осьминина Е.А.** «Художник бездоленных» // Шмелев И.С. Собрание сочинений. М., 2004. Т. 1. С. 3—12.

279. **Оцуп Н.А.** Евгений Замятин // Оцуп Н.А. Океан времени. Стихотворения. Дневник в стихах. Статьи и воспоминания о

писателях. СПб., 1994.

280. Парадоксы романа или парадоксы восприятия? // Лит. газ. 1986. 15 окт. № 42. С. 4.

281. Андрей Платонов: мир творчества. М., 1994.

282. Андрей Платонов: проблемы интерпретации. Воронеж, 1995.

283. **Плетнев Р.В.** О Е. Замятине // Новое рус. слово. 1957. 28 апр. № 16010. С. 8.

284. **Полтавцева Н.Г.** Философская проза А. Платонова. Ростов н/Д, 1981.

285. **Поляков М.Я.** Вопросы поэтики и художественной семантики. М., 1986.

286. **Полякова Л.В.** Евгений Замятин в контексте оценок истории русской литературы XX века как литературной эпохи: Курс лекций. Тамбов, 2000.

287. **Попова И.М.** «Чужое слово» в творчестве Е.И. Замятина (Н.В. Гоголь, М.Е. Салтыков-Щедрин, Ф.М. Достоевский). Тамбов, 1997.

288. Постсимволизм как явление культуры: Междунар. науч. конф. (10—11 марта 1995; М.). М., 1995. Вып. 1.

289. **Потапенко Н.** [Рец. на кн. Евг. Замятина «Островитяне»] // Новая рус. книга. Берлин, 1922. № 9. С. 16–17.

290. **Примочкина И.М., Примочкин Б.П.** М. Горький и Е. Замятин: (К истории творческих взаимоотношений) // Творчество М. Горького в художественной системе социалистического реализма: Горьковские чтения '86. Горький, 1986. Ч. 1. С. 103–110.

291. Михаил Пришвин и русская культура XX века. Тюмень, 1998.

292. **Пропп В.Я.** Проблемы комизма и смеха. М., 1976.

293. **Прохоров ИЛ.** Социальные и гносеологические корни современных мифов, их природа и функция: Автореф. дис. канд. филос. наук. М., 1983.
294. **Рассел Р.** Гоголевская традиция и ранние повести Е. Замятина // Вестник Моск. ун-та. Серия 9 «Филология». 1995. № 2. С. 13–22.
295. **Резун М.А.** Малая проза Е.И. Замятина: Проблемы поэтики: Автореф. дис. канд. филол. наук. Томск, 1993.
296. **Робинсон А.Н.** Литература Древней Руси // История всемирной литературы: В 8 т. М., 1984. Т. 2. С. 408–437.
297. **Ровинский ДА.** Русские народные картинки. СПб., 1881. Кн. 1.
298. **Ровинский ДА.** Русские народные картинки. СПб., 1900. Т. 1/2.
299. **Розанов В.В.** Люди лунного света. М., 1990. Репринт 2-го изд. 1913 г.
300. **Розанов В.В.** Собрание сочинений. О писательстве и писателях. М., 1995.
301. **Розанов В.В.** Темный лик: Метафизика христианства // Розанов В.В. [Избранные произведения]. М., 1990. Т. 1: Религия и культура.
302. **Романовский М.** Московский Художественный Театр Второй. «Блоха» // Харьковский Пролетарий. 1925. 3 июля.
303. **Сваровская А.С.** Поэтика повести Е. Замятина «Алатырь» // Проблемы литературных жанров: VI науч. межвузовская конф. (7–9 декабря 1988; Томск), Томск, 1990. С. 134–136.
304. **Свентуховский А.** История утопий. М., 1910.
305. **Силард Л.** Аполлон и Дионис: (К вопросу о русской судьбе одной мифологемы) // Umjetnost Rijeci: Casopis za znanost o knjizevnosti. God XXV: Izvanredni svezak: Knjizevnost – avangarda –

revolucija: Ruska književna avangarda XX stoljeca. Zagreb, 1981. С. 155–172.

306. **Синеокая Ю.В.** Восприятие идей Ф. Ницше в России: основные этапы, тенденции, значение // Ф. Ницше и философия в России: Сб. статей. СПб., 1999. С. 7—37.

307. **Скачков М.** Пражские защитники Е. Замятина //Лит. газ. 1932. 11 марта.

308. **Скобелев В.П.** Приключенческая проза А.Н. Толстого 20-х годов: жанровое своеобразие и проблема пародирования // А.Н. Толстой. Новые материалы и исследования. М., 1995. С. 67–90.

309. **Скорospelова Е.Б.** Замятин и его роман «Мы». М., 1999.

310. **Скорospelова Е.Б.** Идеино-стилевые течения в русской советской прозе первой половины 20-х гг. М., 1979.

311. **Скорospelова Е.Б.** К характеристике некоторых идейно-стилевых тенденций в советской прозе первой половины 20-х годов // Филол. науки. М., 1968. № 6. С. 50–61.

312. **Скорospelова Е.Б.** Русская проза XX века: От А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»), М., 2003.

313. **Слобин Грета Н.** Проза Ремизова 1900–1921. СПб., 1997.

314. **Слободнюк С.Л.** «Дьяволы» Серебряного века: Древний гностицизм и рус. лит. 1890–1930 гг. СПб., 1998.

315. **Слоним М. Е.И.** Замятин // Новое рус. слово. 1957. 10 марта. № 15961.С. 8.

316. **Слонимский МЛ.** Корней Чуковский // Звезда. Л., 1972. № 8. С. 177–188.

317. **Соколов А.Г.** История русской литературы конца XIX – начала XX века. 4-е изд. М., 1999.
318. **Соколов Б.В.** Булгаковская энциклопедия. М., 1996.
319. **Соколов Б.В.** Три жизни Михаила Булгакова. М., 1997.
320. **Солженицын А.И.** Из Евгения Замятина: «Литературная коллекция» // Новый мир. М., 1997. № 10. С. 186–201.
321. **Соловьев Вл. С.** Россиян Вселенская Церковь // Соловьев Вл. С. О христианском единстве. М., 1994. С. 181–265.
322. **Соловьев Вл. С.** Смысл любви: Избр. произв. М., 1991.
323. **Соловьев Вл. С., Аксаков И.С.** Переписка // Рус. мысль. 1913. № 12. С. 73–94 (паг. 2-я).
324. **Соловьев С.М.,** свящ. Гёте и христианство. Сергиев Посад, 1917.
325. Социокультурные утопии XX века. Реферативный сб. М., 1983. Вып. 2.
326. «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. М., 1994. Вып. 1. М., 1995. Вып. 2. М., 1999. Вып. 3.
327. **Стрижев А.** Евгений Замятин и его исторический роман // Люди водные ресурсы. М., 1988. С. 63–69. (Нар. ун-т. Фак. «Человек и природа»; 1988. № 9).
328. **Струве Г.П.** Новые варианты шигалевщины. О романах Замятина, Хаксли и Орвелла // Новый журн. Нью-Йорк, 1952. № 30. С.152–163.
329. **Струве Г.П.** Русская литература в изгнании. Париж; М., 1996.
330. **Тавризян Г.М.** Шпенглер О. // Современная западная философия. М., 1991. С. 379–381.

331. **Тамарченко А.** Драматургическое новаторство Михаила Булгакова // Рус. лит. СПб., 1990. № 1. С. 46–67.
332. Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня: Науч. докл., статьи, очерки, заметки, тезисы: В 11 кн. Тамбов, 1994–2003.
333. Творчество А. Платонова. Исследования и материалы. Библиография. СПб., 1995.
334. Творчество А. Платонова. Статьи и сообщения. Воронеж, 1970.
335. Творчество Евгения Замятина: Проблемы изучения и преподавания: Первые Российские Замятинские чтения (21–23 сентября 1992; Тамбов). Тамбов, 1992.
336. **Тихонов Н.С.** Устная книга // Вопр. лит. М., 1980. № 6. С. 108—134.
337. **Топоров В.Н.** Петербург и петербургский текст русской литературы (введение в тему) // Семиотика города и городской культуры. Петербург / Тр. по знаковым системам. Тарту, 1984. С. 4—29.
338. **Туниманов В.А.** Замятин // Русские писатели. 1800–1917. Т. 2. М., 1992. С. 320–323.
339. **Туниманов В.А.** Путь к поэту: Пушкин в художественных произведениях и в публицистике Евгения Замятина // Петербургский текст. СПб., 1996. С. 49–66.
340. **Туниманов В.А.** Что там – дальше? (Достоевский и Замятин) // Рус. лит. Л., 1993. № 1. С. 61–80.
341. **Тынянов Ю.Н.** Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
342. **Усенко Л.В.** Импрессионизм в русской прозе начала XX века. Ростов: Изд-во Ростовск. ун-та, 1988.

343. **Успенский Б.А.** Антиповедение в культуре Древней Руси // Успенский Б.А. Избранные труды: В 2 т. М., 1994. Т. 1. С. 320–332.
344. **Утехин Н.П.** Исторические грани вечных истин // Современный советский роман: Филос. аспекты. Д., 1979. С. 194–224.
345. **Файман Г.С.** «И всадили его в темницу...» // Рус. мысль. 1996. 1/7 февр. № 4111. С. 11.
346. **Фигуровский Н.Н.** К вопросу о жанровых особенностях романа Е.И. Замятина «Мы» // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9 «Филология». 1996. № 2. С. 18–26.
347. **Фрейденберг О.М.** Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.
348. **Фриче В.М.** На правом фланге. Нечестивые рассказы // Фриче В.М. Заметки о современной литературе. М.; Д., 1928. С. 22–29.
349. **Чаликова В.А.** Антиутопия Евгения Замятина: пародия или альтернатива? // Социокультурные утопии XX века. М., 1988. Вып. 6. С. 134–175.
350. **Чалмаев В.** Андрей Платонов. М., 1989.
351. **Чернышева Т.А.** Фантастика и современное натурфилософское мифотворчество // Художественное творчество. Д., 1983. С. 58–76.
352. **Чудаков А.П.** Комментарии [К кн. «Проблема сказа в стилистике»] // Виноградов В.В. Избранные труды: О языке художественной прозы. М., 1980. С. 325–334.
353. **Чудаков А.П.** Сказ // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 382.
354. **Чудакова М.О.** Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988.
355. **Чудакова М.О.** О прозе Константина Тренева // Тренев К.А. Повести и рассказы. М., 1977. С. 3–10.

356. **Чудакова М.О.** Общее и индивидуальное, литературное и биографическое в творческом процессе М.А. Булгакова // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения / 1982. Д., 1982. С. 133–150.
357. **Чудакова М.О.** Послесловие [к «Собачьему сердцу» М.А. Булгакова] // Знамя. 1987. № 6. С. 135–141.
358. **Чудакова М.О.** Творческая история романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Вопр. лит. М., 1976. № 1. С. 218–253.
359. **Чуковский К.И.** Дневник. 1901–1929. М., 1991.
360. **Чуковский К.И.** Собрание сочинений: В 6 т. М., 1965. Т. 2. 1969. Т. 6.
361. **Чурсина Л.К.** К проблеме «жизнетворчества» в литературноэстетических исканиях начала XX века (Белый и Пришвин) // Рус. лит. 1998. № 4. С. 186–199.
362. **Шайтанов И.О.** Евгений Замятин и русская литературная традиция: Фрагменты из учебного пособия // Рус. словесность. М., 1998. № 1. С. 27–35.
363. **Шайтанов И.О.** Мастер // Вопр. лит. М., 1988. № 12. С. 32–65.
364. **Шайтанов И.О.** Русский миф и коммунистическая утопия // Вопр. лит. М., 1994. Вып. 6. С. 3—39.
365. **Шварцбанд С.** О М.М. Пришвине // Новый журн. Нью-Йорк, 1987. № 166. С. 176–188.
366. **Шенцева Н.В.** Художественный мир Е.И. Замятина: Учебно-методич. пособие. Йошкар-Ола, 1996.
367. **Шишкина Л.И.** Литературная судьба Евгения Замятина. СПб., 1992.

368. **Шкловский В.Б.** Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933). М., 1990.
369. **Шкловский В.Б.** Сентиментальное путешествие. М., 1990.
370. **Шмид В.** «Орнаментальный текст» и мифическое мышление в рассказе Е. Замятина «Наводнение» // Шмид В. Проза как поэзия: Статьи о повествовании в рус. лит. СПб., 1994. С. 184–205.
371. **Шопенгауэр А.** Избранные произведения. М., 1993.
372. **Шпенглер О.** Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории: В 2 т. М., 1993. Т. 1: Гештальт и действительность.
373. Освальд Шпенглер и закат Европы. М., 1922.
374. **Шубин Л.А.** Поиски смысла отдельного и общего существования: Об А. Платонове: Работы разных лет. М., 1987.
375. **Эйхенбаум Б.М.** Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б.М. «Сквозь литературу»: Сб. ст. Л., 1924. С. 171–195. (Вопросы поэтики; Вып. 4).
376. **Эйхенбаум Б.М.** Лесков и литературное народничество // Блоха: Сб. ст. Л., 1927. С. 12–15.
377. **Эйхенбаум Б.М.** О литературе: Работы разных лет. М., 1987.
378. **Эльзон М.Д.** Существовал ли обратный перевод романа Е.И. Замятина «Мы» // Рус. лит. СПб., 1997. № 2. С. 232–233.
379. **Эндрюс Э.** Взаимосвязь творчества Булгакова и Замятина: Развитие символики Замятина в романе «Мастер и Маргарита» (Тема революции в аспекте интертекстуального анализа) // Вестн. Санкт-Петербургск. ун-та. Сер. 2 «История, языкознание, литературоведение». 1992. Вып. 2. С. 75–82.

380. **Эренбург И.** Новая проза // Новая рус. кн. Берлин, 1922. № 9. С. 1–3.

381. **Эткинд М.Г.** Б.М. Кустодиев. Л., 1960. С. 167–170.

382. **Яблоков Е.А.** Художественное осмысление взаимоотношений природы и человека в советской литературе 20-х гг. (Л. Леонов, А. Платонов, М. Пришвин): Автореф. дис. канд. филол. наук. М., 1990.

383. **Яблоков Е.А.** «Я – часть той силы...» (Этическая проблематика романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита») // Рус. лит. М., 1988. № 2. С. 3—31.

384. **Янгиров Р.** «Заветный» друг Евгения Замятина. Новые материалы к творческой биографии писателя // Russian Studies. СПб., 1996. № 2. С. 478–520.

385. **Яценко А.** Литература за пять истекших лет // Новая рус. кн. Берлин, 1922. № 11/12. С. 1–7.

Научная литература на иностранных языках

386. *Autour De Zamiatine. Actes Du Colloque Universite De Lausanne, juin 1987.* Lausanne, 1989.

387. **Barrat A.** Revolution as Collusion: The Heretic and the Slave in Zamyatin's *We* // Slavonic and East European Review. 1984. Vol. 62. P. 344–361.

388. **Brown E.J.** *New World, 1984 and We: An Essay on Anti-Utopia.* Ann Arbor: Ardis, 1976.

389. **Clark K.** *The Soviet Novel: History as Ritual.* Chicago, 1981.

390. **Clowes E.W.** From beyond the Abyss: Nietzschean Myth in Zamyatin's «*We*» and Pasternak's «*Doctor Zhivago*» // Nietzsche and

Soviet Culture: Ally and Adversary / Ed. B.G. Rosenthal. Cambridge, 1984. P. 313–337.

391. **Clowes E. W.** Russian Experimental Fiction: Resisting Ideology after Utopia. Princeton; New Jersey, 1993.

392. **Edwards T.** Three Russian Writers and the Irrational: Zamyatine, Pilnyak and Bulgakov. Cambridge, 1982.

393. **Gildner A.** Proza Jewgienija Zamiatina. Krakow, 1993.

394. **Goldt R.** Thermodynamik als Textem Der Entropiesatz als poetologische Chiffre bei E.I. Zamjatin. Mainz, 1995.

395. **Hillegas M.R.** The Future as Nightmare: H.G. Wells and the Anti-Utopians. N.Y., 1967.

396. **Hobzova D.** Catalogue des Archives Parisiennes d'Evgenij Zamjatin // Cahiers du Monde Russe et Sovietique. 1972. Vol. 13, № 2. P. 232–285.

397. **Hoffman S.** Scythian Theory and Literature. 1917–1924 // Art, Society, Revolution. Russia 1917–1921. Stockholm, 1979. P. 138–164.

398. Nietzsche in Russia / Ed. by B.G. Rosental. Princeton, 1986.

399. **Richards DJ.** Zamyatin: A Soviet Heretic. L., 1962.

400. **Shane A.** An introduction to Alexei Remizov // The Bitter Air of Exile: Russian Writers in the West 1922–1972. Berkely; Los Angeles; London, 1977. P. 1—16.

401. **Shane A.** The Life and Works of Evgenij Zamyatin. Berkely; Los Angeles, 1968.

402. **Shane A.** Zamjatin the Playwright // Замятин Е. Огни св. Доминика; Общество почетных звонарей. Wurzburg, 1973. Vol. 4. С. V–XIII.

403. **Walsh Ch.** From Utopia to Nightmare. N.Y., 1962.

404. Zamyatin's We: A Collection of Critical Essays. Ann Arbor: Ardis, 1988.

Архивные материалы

405. **Замятин Е.И.** Блоха. Материалы к пьесе // Архив музея БДТ.

406. **Замятин Е.И.** Письмо Ю. Анненкову // РГАЛИ, ф. 2618, оп. 1, ед. хр. 30.

407. **Замятин Е.И.** Письмо [М. Горькому] // ИМЛИ. Архив А.М. Горького. КГ-П-28-28-6.

408. **Замятин Е.И.** Письмо Е.Ф. Никитиной //РГАЛИ, ф. 341, оп. 1, ед. хр. 90.

409. **Ашукин Н.С.** Рец. на рассказ Замятина «Ловец человеков» // РГАЛИ, ф. 1890, оп. 3, ед. хр. 18, л. 44–46.

410. **Блок Л.Д.** Письмо Е.И. Замятину //РГАЛИ, ф. 1776, оп. 1, ед. хр.7.

411. **Дикий АД.** Режиссерские заметки, планы, наброски мизансцен и др. к пьесе Е.И. Замятина «Блоха», поставленной во МХАТе-2 // РГАЛИ, ф. 2376, ед. хр. 26.

412. **Монахов Н.Ф.** Режиссерские заметки к пьесе Е.И. Замятина «Блоха» (Л., 1926), поставленной в БДТ // Архив музея БДТ.