

## СПОСОБЫ ВОПЛОЩЕНИЯ ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОГО СОЗНАНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ Е. И. ЗАМЯТИНА

Выявляются формы и способы воплощения экзистенциальной парадигмы в художественном и нехудожественном (критика, публицистика) творчестве Е. И. Замятина (от проблемно-тематического уровня до жанрового); обосновывается сложное взаимодействие экзистенциального и диалогического типов сознания в мировоззрении писателя.

**Ключевые слова:** *творчество Е. И. Замятина, экзистенциальное сознание, диалогическое сознание, мифологизация, экзистенциальные темы.*

Проблема экзистенциального основания творчества Е. И. Замятина возникает в связи с обоснованием творческого метода. Исследователи справедливо отыскивают авангардные (экспрессионистские, сюрреалистические), даже импрессионистские тенденции в его художественной системе. Но как и многие эмигрантские писатели (В. Набоков, В. Ходасевич, Н. Берберова, Г. Иванов, Г. Газданов, Б. Поплавский и др., в том числе и его учитель А. Ремизов), Замятин является носителем экзистенциального сознания.

Творчество Е. И. Замятина 1910-х гг. (повести, рассказы, сказки) часто в критике противопоставляется более позднему творчеству 1920–30-х гг. по принципу бытописательское – авангардное, а мифологизация и сказ рассматриваются как явления стиля, стилистическое «реформирование» реализма традицией народной культуры, фольклора. Наши собственные исследования доказывают модернистскую природу творчества Замятина уже с 1910-х годов [1]. На наш взгляд, Замятин создает свой миф о России, о современности как реальности абсурдной, профанирующей народные, национальные, культурные и религиозные ценности. И авторская позиция может быть осознана как экзистенциальная. В чем это проявляется?

В творчестве Замятина 1910-х гг. воссоздается релятивистская картина мира, в которой происходит постоянное обозначение и снятие «пределов», т. е. игра оппозициями (телесное – духовное, мужское – женское, рациональное – иррациональное, вера – неверие, сознательное – бессознательное, западное – восточное, материнство – бесплодие и т. д.). Постепенно каждый член оппозиции, взаимосвязанный со всеми другими, обнаруживает в художественной системе писателя свою амбивалентность. Так, категория телесного выступает то как естественно-природное и потому неотъемлемое свойство человеческой сущности, утверждая концепцию «живой жизни» (например, в рассказах «Чрево», «Рассказ о самом главном», в повести «Алатырь» и др.), то как знак бессознательного, утробного существования (в повестях «Уездное», «На куличках», «Наводнение»).

Интересно, что сам Замятин хорошо осознавал антиномичность своей собственной природы (рационалиста, не верящего в прогресс). В письме к своей будущей жене Л. Н. Усовой от 6 апреля 1906 г. он писал: «Расколотый я человек, расколотый надвое. Одно “я” хочет верить, другое – не позволяет ему, одно – хочет чувствовать... другое – смеется над ним, показывает на него пальцами. Одно – мягкое, теплое, другое – холодное, острое, беспощадное, как сталь...» [2, с. 22–23]. Довольно красноречивое признание носителя раздробленного сознания в XX в., жаждущего, однако, его превозмочь.

Герои уже ранних произведений Замятина подвержены классическим экзистенциальным переживаниям – скуки, тоски, отчаяния, ввергающим их в экзистенциальную ситуацию, актуализирующую проблему выбора и поступка-бунта, неизбежно завершающегося гибелью: Тимоша в «Уездном», Тихмень и Шмид в «На куличках», Федор Волков в «Африке», Сеня Бабушкин в «Непутевом», Марей в «Севере» и др.

Причинно-следственная каузальность уступает место Случаю: необъяснимое «вдруг» предопределяет и поведение героев, и развитие событий. Так, необъяснимо появляется Барыба у отца-праведника, а Андрей Пововец совершает все свои жизненные выборы и, наконец, пляшет на похоронах у Шмида, вдруг поражает Алатырь бесплодие, и проч.

В прозе Замятина 1910-х гг. происходит разрушение, переосмысление традиционных жанровых моделей. Игра жанрами как способ мифологизации действительности призвана воплотить идею глубокой кризисности и абсурдности современной русской жизни.

Весомым подтверждением наличия экзистенциальной парадигмы уже в раннем творчестве Замятина являются его философские сказки середины 1910-х гг. («Бог», «Дьячек», «Церковь божия», «Дрянь-мальчишка», «Огненное А», «Херувимы», «Картинки», «Четверг»). Сказки – своеобразный «апофеоз беспочвенности» Замятина. В них все истины взрываются, пределы рушатся, а всепрони-

кающая авторская ирония, моделирующая структуру парадокса и анекдота, остается последним прибежищем раздробленного и разрушительного сознания современного человека. Установка на философский синтез (осмысление бытия и сознания человека как такового), с одной стороны, и фрагментарность, осколочность формы – с другой (сказки как идеи, «осколки», лаборатория более крупных замыслов писателя – повестей, романов, драм), в наиболее явном виде реализуют пространство экзистенциального сознания.

В конце 1910-х – начале 1920-х гг. экзистенциальные переживания эксплицируются Замятиным в его публицистике, лекциях для начинающих писателей, критических статьях. Здесь появляется собственно экзистенциалистский категориальный аппарат.

В статьях начала 1920-х гг. («Новая русская проза», «О литературе, революции, энтропии и о прочем», «О синтетизме» и др.) релятивизм утверждается как единственная истина, но «только для крепких», «слабонервным же мозгам – нужны “костыли достоверности”», – цитирует Замятин Ницше («О литературе...») [3, с. 434]. Ключевые авторские идеи звучат здесь совсем в духе сентенций Л. Шестова: «Если бы в природе было что-нибудь неподвижное, если бы были истины... Но, к счастью, все истины ошибочны, диалектический процесс именно в том, что сегодняшние истины – завтра становятся ошибками: последнего числа нет» («О литературе») [3, с. 434]. Вот цитата из «Апофеоза беспочвенности» Л. Шестова: «Безнадежность – торжественнейший и величайший момент в нашей жизни... До сих пор мы имели дело с людьми и человеческими законами – теперь с вечностью и отсутствием всяких законов. Как можно не знать этого!» [4, с. 52].

Однако осознанный страх пустоты, беспочвенности неизменно порождает у Замятина стремление воплотить эти «бесконечности» сознания современного человека и надежду на обретение неких новых опор. В статье «Новая русская проза» Замятин писал: «Разрушено все, что было нужно – и все, что было можно: пустыня, солёный, горький ветер – и вот застроить, заселить пустыню. *Noggo vasi* (страх пустоты. – *лат.*) есть не только в природе, но и в человеке. Если искать какого-нибудь слова для определения той точки, в которой движется сейчас литература, я выбрал бы слово синтетизм: синтетического характера формальные эксперименты, синтетический образ в символике, синтезированный быт, синтез фантастики и быта, опыт художественно-философского синтеза...» [3, с. 430].

Замятинский синтетизм есть концептуализация представлений художника о единстве мира, це-

лостности и существовании единого мирового закона – закона «энтропии и энергии», что роднит Замятина, с одной стороны, с такими стилистически далекими от него художниками, как И. Бунин и В. Набоков (с их идеями поиска утраченной целостности, гармонии мира), с другой же – с русским авангардом и его идеей «энергичного действия»: «Для идей и кур один и тот же закон: идеи, питающиеся котлетками, беззубеют так же, как цивилизованные котлетные люди. Аввакумы нужны для здоровья, и Аввакумов нужно выдумать, если их нет» («О литературе...») [3, с. 433]. Эта жажда синтеза, снятия противоречий, стремление преодолеть экзистенциальные тупики приводит Замятина в культуртрегерскую работу.

В революционный период Замятин включается в культурные и издательские проекты Горького, понимая их утопичность. Широкий спектр разнообразной деятельности Замятина по строительству литературы – от переводческой, издательской, организационной до преподавательской и педагогической (завершившейся созданием собственной школы в акмеистском духе – литературного объединения «Серапионовы братья») – свидетельствует, что культуртрегерская деятельность не являлась вынужденной государственной службой, а отвечала его личным представлениям об устройстве культуры и необходимости ее непрерывного созидания. В этом Замятин близок к Н. Гумилёву.

Поиском выхода из тупиков в философском и эстетическом смысле явилась и концепция «диалогического языка», разрабатываемая писателем сначала в лекциях, а потом и в статьях. «Диалогический язык» искусства, по Замятину, включает в себя: 1) диалог разных культурных языков в авторском языке, оформляющийся в бинарные оппозиции (что близко к языковой картине Ремизова и концепции «чужого слова» Бахтина); 2) диалог с читателем, сотворчество автора и реципиента (коррелирующий с акмеистской установкой на «провиденциального собеседника» О. Мандельштама); 3) диалог внешнего и внутреннего («мысленного») языков; 4) сказ; 5) диалог языков разных искусств в языке прозы, источником которого является популярная в начале века идея взаимопроникновения искусств. В противовес идеям формалистов о произведении как автономном объекте, Замятин настаивает на дискурсивной природе творчества, что вписывает его эстетику в пространство диалогических идей времени, усвоенных и переработанных позднее представителями рецептивной эстетики. «Мысленным языком» писатель включается в актуальный лингво-философский разговор о знаковой природе мышления, о соотношении внешней и внутренней речи (идеи Г. Шпета, М. Бахтина, Л. Выготского, В. Н. Волошинова). Диалогический

язык – это и основа сказовой формы повествования.

Столь же важным звеном в утверждении диалогической природы искусства, традиционного по своей сути, является и известная замятинская теория неореализма: искусства, продолжающего, но и развивающего предшествующий классический этап [1, с. 32–38].

Однако Замятин явно балансирует между экзистенциальной позицией и жадной диалога. Эстетически следуя за Н. Гумилёвым и акмеистами (в идее творчества как мастерства: путь художника, и по Гумилёву, и по Замятину, – это мужественное преодоление «сопротивления материала» жизни, путь «наибольшего сопротивления» ее хаотическому началу), атеист Замятин оказывается далеким от них мировоззренчески. Переплавляя бергсоновскую концепцию бытия как цепи непрерывных превращений, теорию относительности и второе начало термодинамики, Замятин творит новую утопию: закон мироустройства (энтропии/энергии), не совпадающий с синтетическим законом искусства и подчиняющий себе в равной мере «и молекулу и человеческое общество». В представлении о мире как «энергичном действе» Замятин близок авангарду, и энергетика внешнего мира-хаоса воспринимается им как данность. Но, признавая огромную роль футуристов в смене языка искусства, Замятин видит причину кризиса в изображении «распыления» мира вместо собирания («синтеза»). Замятин принципиально расходится с авангардистами в этической позиции, представлении о диалогической природе искусства, в культе упорядочивающего автора – «мастера», в конструктивном диалоге с читателем, в антиутопизме.

Однако в то же самое время Замятин и в публицистике, и в художественном творчестве декларирует «ересь» – почти экзистенциальный бунт – и опору на гностицизм в беспочвенном мире. Этот оптимизм ереси, видимо, и отвлекает исследователей от глубинной, экзистенциальной природы замятинского мироощущения и актуализирует в первую очередь социально-политические и научные основания как личности художника, так и его художественной системы (Замятин – создатель первой в XX в. классической антиутопии). Кроме того, в публицистике писателя присутствуют в качестве важнейших идея спирали (статья «О синтетизме») и идея бессознательности творчества как сна, гипноза (статья «Закулисы», 1929), вводящие эстетику Замятина в пространство экзистенциального сознания.

Замятин экзистенциализирует и жанр литературного портрета. Созданные в 1920–30-е гг. и позднее опубликованные в эмиграции в сборнике «Лица» его 14 очерков о писателях (А. Белом,

А. Блоке, М. Горьком, А. П. Чехове, Ф. Сологубе, А. Франсе и др.) воссоздают «биографию духа» (выражение Замятина) художников, «умеющих смотреть в бесконечность» и этим вызывающих уважение автора. Ни анализ произведений, ни воспроизведение жизненных реалий биографии того или иного художника, как и опыт личного общения Замятина с ними, не имеют здесь самоценного статуса, а подчинены некоей сверхзадаче – дать концепцию существования человека, выявить источники самостояния личности в эпоху кризиса веры и художественно, метафорически определить такой тип поведения: «белая любовь», «донкихотство» – о Сологубе, рыцарство – о Блоке и т. д. Например, в эссе о Горьком автор заявляет, что предметом его осмысления является не творчество известного писателя, а человек «с большой биографией», сама жизнь которого – «это книга, это увлекательный роман» [5, с. 468]. Каждое произведение сборника становится таким «романом» о духовном противостоянии человека в мире, не случайно автор выбирает кризисные моменты судьбы героев, а этапы творчества, их произведения лишь отмечают, иллюстрируют эту борьбу с Историей, Жизнью и Судьбой. Писатель проникает в мир «человеческой субъективности», чтобы разрушить шлейфы стереотипов, уже сопровождающих его знаменитых героев. Форма парадокса, обнажающая противоречия, болевые точки, пограничье в человеке и его существовании, оказывается наиболее продуктивной, а потому и повторяемой от очерка к очерку: «Горький и Пешков», о Белом – математик и поэт, о Блоке – «рыцарское лицо» и «смешная американская кепка». Автор неизменно подчеркивает трагедийное мироощущение своих героев, коренящееся в ситуации богооставленности, напряженное переживание каждым из них жизни / смерти. В эссе «Анатоль Франс» цитируется один из героев «Рубашки» Франса, говорящий о том, как трудно умирать, ведь «требуется недюжинная сила души, чтобы быть неверующим» [6, с. 353–354]. «Но к этому стоит прибавить, – продолжает Замятин, – что требуется еще большая сила души, чтобы быть неверующим, скептиком, релятивистом – и все-таки жить полной жизнью, все-таки любить жизнь. Франс выдержал это испытание огнем – и даже не огнем, а еще страшнее – испытание холодом. Оставаясь скептиком до самого конца, он до самого конца любил жизнь» [6, с. 353–354].

В прозе Замятина 1920-х гг. происходит кристаллизация собственно экзистенциальных символов: круга, спирали, стены, мухи. Социальная история стала катализатором для осмысления замятиным хаотической природы бытия и человеческого сознания в рассказах начала 1920-х гг. «Пещера», «Детская», «Мамай», «Десятиминутная

драма» и др. В этой связи появление антиутопии «Мы» (1921) отмечает смещение авторского внимания с внешнего мира на внутренний мир личности. В романе «Мы», как модернистском метаромане, изображается выстаивание личности в ситуации тоталитарной реальности путем создания текста о ней. Автор-герой, от имени которого ведется повествование в записках, пробует разные дискурсивные практики, проходя сложный путь от человека-механизма к «человеку бунтующему» и, наконец, рефлексирующему, т. е. создающему текст об этой реальности. Повествование-дневник здесь не просто стилистический прием для поддержания эффекта психологической достоверности (что является главной функцией перволичного повествования), но сюжет письма, выстраивающий альтернативную реальность культуры, способную противостоять абсурдной действительности. Так и записки героя превращаются в перебирание различных дискурсивных возможностей своего времени. Сначала они напоминают соцреалистическую агитку, затем становятся имитацией авангардного бунта (вплоть до немоты как вызова), однако в финале автор-герой приходит к идее самоценности диалогического творчества как соавторства, сотворчества автора и читателя-друга. Таким образом, экзистенциальное выстраивание осознается Замятиным как жизнь в творчестве, а истинной реальностью становится реальность культуры, искусства (модернизм акмеистского вида, или неотрадиционализм, в терминологии В. И. Тюпы).

Во второй половине 1920-х гг. Замятин продолжает исследовать «онтологическое дно» личности. Мощным инструментом для проникновения в катастрофическое сознание современного человека становятся психоанализ и идеи Ницше, используемые писателем с научной основательностью как в публицистике («Новая русская проза», «Анатоль Франс», «Закулисы»), так и в художественном творчестве (от романа «Мы» – к повести «Наводнение» и рассказам «Ела» и «Икс») [7]. На повествовательном и композиционном уровнях здесь используется монтаж, оформляется «поэтика абзаца» (В. В. Заманская [8]). Именно в произведениях 1920-х гг. возникает модернистское «недоверие к жизни» (абсурдная действительность – лишь материал для пространства текста), что и порождает метатекст («Мы», «Икс»): структуру текста о создании текста (и соответственно «текста в тексте»).

Экзистенциальными по проблематике можно назвать и пьесы Замятина (вторая половина 20-х гг.

– во многом вынужденно драматургический этап в творчестве Замятина, которого перестают публиковать на родине), в которых решаются проблемы свободы-несвободы, жизни и искусства. В «Огнях св. Доминика» (1925) ситуация тотальной советской несвободы представлена эпохой инквизиции. В «Атилле», пьесе, концептуально близкой роману «Мы», гунны уничтожают культуру и, как альтернатива, возникает сюжет письма – роман историка Приска, призванный сохранить правду об истории в тексте.

Наконец, в годы эмиграции состояние трагического одиночества нарастает<sup>1</sup>. Поэтому и в его новеллах 1930-х гг. («Лев», «Часы», «Встреча», «Видение») абсурд советской действительности оказывается помноженным на «беспочвенность» эмигрантского существования. Экзистенциальная парадигма выполняет в его прозе этого периода мироделительную функцию. Комплекс экзистенциальных проблем – абсурдность существования, одиночество и бессилие человека перед лицом судьбы, богооставленность (остро переживаемая атеистом Замятиным, выходцем из семьи священника), бессмысленность всех человеческих устремлений – переводится из хронотопа реальности в хронотоп сознания. В этих новеллах конкретный сюжет служит изображению авторского сознания. Приоритетность авторского плана выражается в следующем:

1) в эффекте исчезновения реальности: действие происходит на театральной сцене («Лев»), киноплощадке («Встреча») или же связано с фантастическим видением (например, белого слона – в «Видении», который, впрочем, окажется реальным. И в том и в другом случае действительность утрачивает свою реальность, превращаясь в театр, кино, сон, видение);

2) в манифестировании приема «авторства» (или «текста о тексте»), при котором автор-повествователь демонстративно ограничивает свои истории пространством текста (например, в финале рассказа «Часы» «Зайцер поспешно отвернулся и вышел, навсегда, из своего учреждения, из сердца Верочки, из этого рассказа»);

3) в организации повествования с точки зрения героя (почти поток сознания!): сознание и слово героя включается в слово автора-повествователя на принципах согласия, автор сопереживает своему герою – игрушке в руках судьбы;

4) картину абсурдного, бессмысленного бытия воссоздает и сюжетно-композиционный уровень, с ярко выраженным анекдотическим началом.

<sup>1</sup> Замятин с женой эмигрировали во Францию одними из последних, по личному разрешению Сталина, в ноябре 1931 г. В эмиграции Замятин так и остался «своим среди чужих и чужим среди своих»: советским писателем – для эмигрантов и врагом – для советской России. Он никогда не приспособился к обстоятельствам: был большевиком до 1910 г., потом «внутренним врагом» в Советской России и так и не стал своим в эмиграции.

Жанр анекдота, играющий важную роль на протяжении всего творчества Замятина, становится здесь наиболее адекватной моделью авторского мышления. Герои поздних новелл Замятина бесцельны в своем стремлении преодолеть хаос и враждебность бытия. Они осознают полную непредсказуемость жизни, ее сюжетных ходов и всегда остаются в проигрыше. Автор-повествователь свои ощущения трагического бессилия и одиночества человека в жизни стремится преодолеть иронией – универсальным и единственным средством, по Замятину, способным противостоять распаду челове-

ческого сознания, самого главного для художника-модерниста.

Итак, Е. И. Замятин не только был подвержен основным переживаниям своей катастрофической эпохи и без иллюзий относился к любым попыткам человеческого самообмана (будь то наука, религия, вера в социальный прогресс или в живую жизнь), но и искал достойный выход из экзистенциалистских тупиков на путях со-творчества, взаимодействия с Другим, диалога. Любовь и творчество все же остаются его органичными константами, противостоящими мировому распаду.

### Список литературы

1. Хатямова М. А. Творчество Е. И. Замятина в контексте повествовательных стратегий первой трети XX века: создание авторского мифа. Томск: Изд-во ТГПУ, 2006.
2. Письма Е. И. Замятина к Л. Н. Усовой. 1906–1931 // Рукописные памятники. Вып. 3. Ч. 1. Рукописное наследие Е. И. Замятина. СПб., 1997.
3. Замятин Е. И. О литературе, революции, энтропии и о прочем // Замятин Е. И. Избр. произв. М., 1990.
4. Шестов Л. Апофеоз беспочвенности // Шестов Л. Собр. соч.: в 2 т. Т. 2. Томск, 1996.
5. Замятин Е. И. М. Горький // Замятин Е. И. Избр. произв. М., 1990.
6. Замятин Е. И. Анатолий Франс // Замятин Евг. Соч. М., 1988.
7. Резун (Хатямова) М. А. Поэтика бессознательного в прозе Е. И. Замятина конца 1920-х годов // Вестн. Томского гос. пед. ун-та (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). 1999. Вып. 6 (15). С. 36–40.
8. Заманская В. В. Русская литература первой трети XX века: проблема экзистенциального сознания. Екатеринбург, 1996.

Хатямова М. А., доктор филологических наук, профессор кафедры.

**Томский государственный педагогический университет.**

Ул. Киевская, 60, Томск, Россия, 634061.

E-mail: khatyamova@mail2000.ru

*Материал поступил в редакцию 02.07.2012.*

*М. А. Khatyamova*

### THE WAYS OF EXISTENTIAL CONSCIOUSNESS'S EVOCATION IN E. I. ZAMYATIN'S WORKS

This article reveals the forms and ways of existential paradigm's evocation in E. I. Zamyatin's works of fiction and non-fiction (critique, social commentary) on each level of realization from problematics to genre level; the complicated interaction between existential and dialogue types of consciousness in writer's philosophy is proved.

**Key words:** *E. I. Zamyatin's works, existential consciousness, dialogue consciousness, mythologization, existential themes.*

**Tomsk State Pedagogical University.**

Ul. Kievskaya, 60, Tomsk, Russia, 634061.

E-mail: khatyamova@mail2000.ru