

Поэтому в каком-то смысле концепция Вяч. Иванова сейчас более современна и продуктивна, хотя и в ней, несомненно, есть привкус «нового религиозного сознания», расшатывающего традиционную христианс-

кую антропологию. В целом же, совершенно очевидно, что различные концепции человека в Серебряном веке определили далеко не простой путь русской литературы на протяжении всего XX в.

Литература

1. Бердяев Н.А. О назначении человека. М., 1993.
2. Scheler M. Die Stellung der Menschen im Kosmos [Место человека в космосе]. Darmstadt, 1928. Цит. по: Бердяев Н.А. О назначении человека. М., 1993.
3. Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990.
4. Бердяев Н.А. Русский духовный ренессанс начала XX в. и журнал «Путь» // Бердяев Н.А. О русской философии. Ч. 2. Свердловск, 1991.
5. Архив Горького. М., 1954.
6. Горький М. Человек // Горький М. Собр. соч.: В 16 т. Т. 3. М., 1979.
7. Авгурский М. Великий еретик (Горький как религиозный мыслитель) // Вопр. филос. 1991. № 8.
8. Аверинцев С.С. «Скворещниц вольных граждан...». Вячеслав Иванов: путь поэта между мирами. СПб., 2002.
9. Иванов Вяч. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. Брюссель, 1979.
10. Цимборска-Лебода М. Эрос в творчестве Вячеслава Иванова. На пути к философии любви. Томск; М., 2004.
11. Бахтин М.М. Собр. соч.: В 6 т. М., 2002.
12. Маяковский В. Человек // Маяковский В. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1988.

М.А. Хатямова

КОНЦЕПЦИЯ СИНТЕТИЗМА Е.И. ЗАМЯТИНА

Томский государственный университет

На разных этапах развития искусства, особенно в переломные, кризисные эпохи, появляются все новые и новые варианты идеи синтеза и теорий синтетизма. Особенно богаты ими начало XIX и XX вв. Свою концепцию синтетического искусства и вытекающую из нее теорию «неореализма» создал в начале 1920-х и Е.И. Замятин¹. Исследователи неоднократно отмечали «многомерность и диалектичность» замятинской концепции синтетизма [2, с. 140], усматривая в желании наследовать традицию и состоять в диалоге со всеми и вся «уникальность творческого почерка» Замятина [3]. Возникновение и смысловое наполнение концепции синтетизма Замятина так или иначе объясняют мощным влиянием символизма, с одной стороны, и диалогом с авангардом и сциентистскими теориями, с другой стороны. Наша гипотеза учитывает мифопоэтическую составляющую художественного мира писателя и рассматривает синтетизм последнего как постсимволистское явление, коррелирующее с идеями позднего акмеизма и «школы» А. Ремизова. Попытаемся это доказать.

Синтетизм Замятина, оформленный гегелевской триадой, действительно обнаруживает свою несомненную генетическую связь с синтетизмом символист-

ским (который, в свою очередь, усвоил синтетические поиски немецких романтиков² [6]). Однако замятинский синтез лишен символистской религиозно-мистериальной семантики. Образ-символ Скрябина, как главного музыкального творца «мистериального» синтеза, неоднократно используется Замятиным как образ культуры прошлого и в художественных произведениях, и в публицистике: «Многое с тех пор изменилось. <...> Умер Скрябин – умер не только физически: его утонченно-чувственная мистерия перестала быть слышной, этот недавний кумир – уже совсем забыт» [7, с. 192]. Обращает на себя внимание акмеистское толкование Замятиным кризиса символизма в связи со смертью композитора: «Скрябин умер тогда, когда он подошел к дверям своего “Действа”, к дверям, которые ему, человеку, не под силу было открыть» [8, с. 68]. Синтез мыслится писателем культурно-исторически: как неизбежный результат диалектического развития жизни (гегелевская «оболочка» идеи синтеза) и диалогической природы культуры и ее языка.

К идее синтеза, которая явилась попыткой рационалистического преодоления антиномичности мира и творческого сознания, Замятин приходит в резуль-

¹ Л.В. Полякова убедительно разводит понятия синтетизма и неореализма, которые в отечественном литературоведении часто используются как синонимы, подчеркивая, что первое относится ко второму, как способ мышления к литературному направлению [1, с. 197].

² См. письмо А. Белого к Р. Иванову-Разумнику от 2 января 1931 г., в котором гегелевская триада символизирует эволюцию собственного творческого пути [4, с. 724]. О связи гегелевской диалектики Духа с идеей синтетизма у Вяч. Иванова: Геллер Л. Синтетизм Вячеслава Иванова [5, с. 178].

тате филологической работы, которая явилась осмыслением десятилетнего художественного творчества писателя. В лекциях для начинающих писателей «Техника художественной прозы» и статьях 1919 – начала 1920-х гг. Замятин вырабатывает свою концепцию нового языка искусства – «диалогического языка».

Понятие «диалогического языка» в эстетике Замятина многозначно и многомерно. Во-первых, это диалог разных культурных языков в авторском языке для продуцирования новых смыслов, оформляющийся в бинарные оппозиции: устный / письменный, народный / официальный, фольклорный / книжный, традиционный / современный, диалогический / монологический, свой / чужой. Восходящая к «биполярной» языковой картине А. Ремизова концепция «диалогического языка» Замятина вплотную приближается к открытию «чужого слова» М. Бахтина: «...одна культура есть там, где есть как минимум “две” культуры (и сама эта культура – “амбивалентна”, т.е. отстранена от себя самой, способна себя видеть, слышать, преобразовать – со стороны» [9, с. 265]. Кроме того, в попытках соединить возможности печатного слова с «показом» (зрительный образ) и устным рассказом (слуховой образ) в результате чего создается новый тип произведения, преодолевающий статику традиционного литературного текста, Замятин также является последовательным воспреемником Ремизова [10].

Диалогическая позиция в отношении языка искусства приводит Замятина, во-вторых, к обоснованию сотворчества автора и реципиента. «Творчество, воплощение, восприятие – три момента. Все три в театре разделены. В художественном слове – соединены: автор он же актер, зритель – наполовину автор» [11, с. 90]. По сути, писатель приходит к идее утверждения креативного равенства между автором и реципиентом. Новейшие исследования по акмеизму показывают, что проблема читательского восприятия как конструктивного принципа художественного текста была поставлена именно акмеистами [12]. В статьях О. Мандельштама «О собеседнике» (1913), Н. Гумилёва «Читатель» и «Анатомия стиха» (1921–1922) и художественных произведениях акмеистов была провозглашена установка на воспринимающего, «провиденциального собеседника» (О. Мандельштам), который, как авторский двойник, «переживает творческий миг во всей его сложности и остроте» (Н. Гумилёв). Как акмеисты видели в читателе дешифровщика своих центонных текстов, так и Замятин оставляет за читателем статус «нового контекста», в который помещается авторский текст: «...диалог автора с адресатом осознается как возможность постоянного актуализирования своего присутствия в мире

и “разрастания” культуры за счет рождения новых смыслов» [13, с. 51]. В русле со-творчества автора и читателя Замятин выстраивает еще один тип диалогических отношений: внешний / внутренний («мысленный») языки. Своим «мысленным языком» Замятин включается в актуальный лингво-философский разговор о знаковой природе мышления, о соотношении знака и смысла, внешней и внутренней речи. Его представление о неразрывности мышления и слова, «выражаемого» и «выражающего», близко идеям Г. Шпета, М. Бахтина, источниками которых, в свою очередь, называется переведенный на русский язык в 1920 г. труд Б. Кроче «Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика» [14, с. 315]. Позже Л. Выготский, занимавшийся происхождением внутренней речи, отметит, что при переводе внутренней речи во внешнюю происходит «переструктурирование», сложная динамическая трансформация с одного языка на другой. Замятин в своих лекциях, по сути, иллюстрирует это переструктурирование, увязывая принципы изображения «мысленного», т.е. внутреннего языка героев, с импрессионистическими приемами – «приемом пропущенных ассоциаций», «приемом реминисценций», «намёков», «ложных отрицаний и утверждений» и др. В.Н. Волошинов назовет это «импрессионистической модификацией косвенной речи» [15, с. 156].

И наконец, в-третьих, диалогический язык – это диалог разных искусств в языке прозы, источником которого является чрезвычайно популярная в начале века идея взаимопроникновения искусств [16].

Идея синтеза диалогична по своей природе и неразрывно связана с отношением к художественному творчеству как мастерству; декларированная символическими, она не случайно получает свое развитие и воплощение в творчестве акмеистов³. Не только «цеховое мастерство», филологический сциентизм, но и понимание языка искусства как диалогического языка, вытекающее из мифопоэтической художественной практики, роднит эстетику Замятина с теоретическими поисками акмеистов. «Искусство развивается, подчиняясь диалектическому методу. Искусство работает пирамидально: в основе новых достижений – положено использование всего, накопленного там, внизу, в основании пирамиды. Революций здесь не бывает, больше, чем где-нибудь – здесь эволюция. И нам надо знать то, что в области техники художественного слова сделано до нас. Это не значит, что вы должны идти по старым путям: вы должны вносить свое. Художественное произведение только тогда и ценно, когда оно оригинально и по содержанию, и по форме. Но для того, чтобы прыгнуть вверх, надо

³ «...Акмеизм в перспективе развития литературных традиций представлялся его создателям как синтетическое направление, вбирающее в себя все лучшее, что было из предшественников. Отсюда пристальное внимание к истории (воспринимаемой как рост некоего духовного организма), поиск литературных параллелей, имен, направлений или эпох, к которым акмеисты были готовы возвести свой генезис» [17, с. 12].

оттолкнуться от земли, надо, чтобы была земля», – пишет Замятин – совершенно в духе акмеистских манифестов Н. Гумилёва и О. Мандельштама – в лекции «Психология творчества» [18, с. 137]. Когда Л. Геллер характеризует замятинский синтетизм, он, по сути, видит своеобразие художественной системы писателя в главной черте позднеакмеистской поэтики – центонности, вырастающей из идеи художественного синтеза: «Уникальность замятинского почерка кроется в синтезе, в синтетизме. Так же, как разные предметы смещаются и совмещаются у него в зрительном синтезе, так смещаются и совмещаются фрагменты из разных книг, разных поэтов, разных философских учений. Замятин обладает необыкновенным чутьем – он улавливает и вылавливает отовсюду то, что носит в себе печать современности. Его синтетизм можно рассматривать и в этой перспективе: как индивидуальную процедуру переплавки разных и разнородных элементов модернизма в одно целое. Творчество Замятина, взятое в целом, в разных аспектах и жанрах, становится чрезвычайно последовательным, схематично-строгим воплощением модернистской “парадигмы”» [3, с. 20].

В лекциях и статьях Замятина акмеистская «настойчивая идея рукотворного созидания» (выражение Е.В. Ермиловой) является определяющей. Все варианты синтеза, предлагаемые автором, имеют чисто художественную задачу – усовершенствовать: 1) литературу с помощью художественных возможностей других искусств («искусство слова – это живопись + архитектура + музыка»); 2) поэтику прозы («синтетического характера формальные эксперименты»); 3) структуру образа («синтетический образ в символикке»); 4) способы изобразительности («синтез фантастики и быта»); 5) авторскую концепцию («опыт художественно-философского синтеза»); 6) литературное направление («реализм – тезис, символизм – антитеза, и сейчас – новое, третье, синтез»). Другой вариант эстетического синтеза искусств давала практика модерна, к которому принадлежал лично и творчески близкий Замятину художник Ю. Анненков, иллюстрацией к портретам которого и являлась программная статья «О синтетизме».

Помимо собственно художественного творчества и публицистики Замятин в послереволюционный пе-

риод активно включается в культурные и издательские проекты литературного Петрограда, участвует в «Вавилонской башне» горьковских культурных предприятий. Понимание утопичности культурных замыслов и программ Горького («Издать всех классиков всех времен и народов» [8, с. 12]) и представителей новой власти не останавливало Замятина от участия в них. Достаточно обозначить широкий спектр разнообразной деятельности Замятина по строительству культуры и литературы в новом обществе от переводческой, издательской, организационной до преподавательской и педагогической, завершившейся созданием собственной школы в акмеистском духе – литературного объединения «Серапионовы братья»⁴, чтобы понять, что культуртрегерская деятельность писателя являлась не вынужденной государственной службой, а отвечала представлению писателя о цеховом устройстве культуры и необходимости ее непрерывного созидания. Не случайно из широкого круга бывших литераторов, работавших на благо советской культуры в начале 1920-х гг., в своей культурной деятельности Замятин оказывается наиболее близким Н. Гумилёву, который, параллельно с Замятиным, занимающимся с начинающими писателями техникой художественной прозы, вел студию техники стиха в литературной студии «Дома искусств» и возродил третий «Цех поэтов»⁵. Замятин разделяет взгляды Ремизова (и Н.С. Гумилёва) на работу писателя как на ремесло (научить можно писательскому ремеслу, искусству научить нельзя). Наконец, в «цеховой», акмеистской работе Замятина с молодыми писателями можно усмотреть продолжение усилий Ремизова по организации «школы». М. Пришвин, другой ученик Ремизова, позднее вспоминал, что у учителя была «настоящая студия, как у художников», и что он хотел быть «таким художником слова, у которого слово было единственным свидетельством его дела...» [19, с. 193]. Критик и переводчик А.Я. Левинсон, работавший с Замятиным в редколлегии издательства «Всемирная литература», позднее в Париже так вспоминал о работе «мастера» с «Серапионовыми братьями»⁶: «Артель свою он (Е.И. Замятин. – М.Х.) дрессировал у меня на глазах. Воспитывал в “цеховых” свой вкус... <...> Молодую стихию он подчинял дис-

⁴ Замятин входит в коллегию экспертов издательства «Всемирная литература», редактирует и пишет вступительные статьи к переводам из английской литературы (Г. Уэллса, Дж. Лондона, Шеридана), ведет в издательстве студию переводчиков с английского, издает с группой писателей альманах «Дом искусств», журналы «Русский современник» и «Современный Запад», становится одним из руководителей издательств «Алконост» и «Эпоха», читает лекции по новейшей русской литературе в Педагогическом институте им. Герцена.

⁵ Филологическая деятельность Замятина начала 1920-х гг. осуществлялась в атмосфере активного профессионального сотрудничества с Н.С. Гумилёвым и дружбы с А.А. Ахматовой, возрождения третьего «Цеха поэтов», ставшего толчком к дальнейшей разработке теории акмеизма. Именно в статьях О. Мандельштама и Н. Гумилёва начала 1920-х гг. происходит осмысление акмеистской философии культуры, теории слова и взаимоотношений автора и читателя как культурно-исторического диалога.

⁶ О непререкаемом авторитете и огромном влиянии Замятина на серапионов и других начинающих прозаиков, о чем впоследствии замалчивалось в советском литературоведении, писали почти все эмигрировавшие критики [20]. К. Федин, нелюбезно отзывающийся о творчестве Замятина в своей книге «Горький среди нас», признает: «Замятин вообще был того склада художником, которому свойственно насаждать последователей, заботиться об учениках, преемниках, создавать школу» [21, с. 77–78].

циплине. Умел указать ученику прием, точно рассчитанный и скупой, сберегающий энергию и бьющий в цель. Так Замятин применял к литературным опытам юных дикарей, не читавших Тургенева, но разбирающих Бориса Пастернака, “как по-писанному”, – трудовую систему Тейлора» [20, с. 356].

Из идеи синтеза вырастает и эстетически близкая акмеизму теория неореализма Замятина. Полемика вокруг замятинской концепции неореализма связана с тем, что понимается под неореализмом – реализм или модернизм. На модернизм указывает несколько обстоятельств: 1) художники, творчество которых Замятин причисляет к неореализму, – это – в большинстве – модернисты: Пикассо, Серра, Гоген, Уитмен, Ницше, Ю. Анненков, А. Блок, А. Белый, Б. Григорьев, Ф. Сологуб, С. Сергеев-Ценский, И. Шмелёв, М. Булгаков, серапионы; 2) включение всех акмеистов в неореализм; 3) в «Записных книжках», обозначая философскую базу «неореализма», Замятин признает преобладание авторского сознания над реальностью в символизме и неореализме, в отличие от классического реализма: «Неореализм. Философская основа. Шопенгауэрианство: мир как мое представление. Соответственно, изображается не мир, а я. Изображение всегда “в себе”. <нрзб> – бесплотность, бескрасочность, символизм. Возврат философии к реализму. Лосский – философия неореалистов в англосаксонских странах. И соответствующее течение неореализма в литературе. Выражают уже не себя, а мир внешний так, как он кажется (Лосский), не стараясь изображать его таким, каким мы его знаем...» [22, с. 49]. Ссылки на Н.О. Лосского важны для понимания общей для акмеистов и Замятина идеи «мира как органического целого» (название работы Н.О. Лосского 1915 г.)⁷. Приписывая развитию литературы форму диалектической спирали, Замятин симптоматично называет ее «органической кривой» [22, с. 49].

Главным в размышлениях писателя о неореализме является утверждение онтологической ценности бытия, когда мир реальный, быт эстетически равноценен бытию и не нуждается в оправдании. Открыть бытие в быте, философию – в жизни, трансцендентное – в земном – вот задачи истинного искусства: «Неореалисты вернулись к изображению жизни, плоти, быта. Но, пользуясь материалом таким же, как реалисты, т.е. бытом, писатели-неореалисты применяют этот материал главным образом для изображения той же стороны жизни, как и символисты» [23, с. 135–136]; «...Реалисты изображали кажущуюся, видимую простым глазом реальность; неореалисты чаще всего изображают иную, подлинную реальность, скрытую за поверхностью жизни так, как подлинное

строение человеческой кожи скрыто от невооруженного глаза» [23, с. 133]. *Realiora* у Замятина содержится в *realia*, они онтологически тождественны⁸, что подтверждает фантастичность современной реальности в изображении Ю. Анненкова: «Каждую деталь – можно ощупать; все имеет меру, вес, запах; из всего – сок, как из спелой вишни. И все же из камней, сапог, папирос и колбас – фантазм, сон... <...> Фантастический его (Ю. Анненкова. – М.Х.) гармонист верхом на звездах, и свинья, везущая гроб, и рай с сапогами и балалайкой – это, конечно, реальность, новая, сегодняшняя реальность; не *realia* – да, но – *realiora*» [25, с. 78]. Для Замятина важно равновесие духовного и телесного, вещная, телесная оформленность духовного – «синтез фантастики с бытом». Но познать истинную суть мира дано только непредвзятому взгляду (нового) Адама («О синтетизме») или ребенка (народа): «Сейчас в литературе нужны огромные, мачтовые, аэропланые, философские кругозоры, нужны самые последние, самые страшные, самые бесстрашные “зачем?” и “дальше?”. Так спрашивают дети. Но ведь дети – самые смелые философы. Они приходят в жизнь голые, не прикрытые ни единым листочком догм, абсолютов, вер. Оттого всякий их вопрос так нелепо-наивен и так пугающе-сложен... Гениальные философы, дети и народ – одинаково мудры: потому что они задают одинаково глупые вопросы [26, с. 97–98].

«Закон тождества» акмеистов является следствием логоцентрических представлений о мироустройстве. Л.Г. Кихней пишет: «Мир представлялся акмеистам не хаотическим нагромождением элементов, на которое наше сознание, согласно Канту, набрасывает сетку понятийных категорий, но неким органическим целым, в котором всякое явление или событие существует не само по себе, но как элемент живой системы»; «Мир – един, поэтому он подчинен неким общим закономерностям, которые равно проявляются на разных уровнях» [17, с. 24, 25]. Сходство подобными представлениями можно обнаружить и в публицистике, и в художественном творчестве Замятина. В статье «О литературе, революции, энтропии и о прочем»: «...У домашних кур крылья только для того, чтобы ими хлопать. Для идей и кур – один и тот же закон: идеи, питающиеся котлетками, беззубеют так же, как цивилизованные котлетные люди» [26, с. 97]. О глубокой осознанности идеи тождества, единства мира свидетельствует «Рассказ о самом главном» (1923), во многом экспериментальное произведение Замятина, вызвавшее резкую критику современников. Думается, что «конструктивистская» форма произведения и использование сразу нескольких научных

⁷ О диалоге акмеистов с философскими идеями Н.О. Лосского – Л.Г. Кихней [17, с. 28–30].

⁸ Формулу Вяч. Иванова «*A realibus ad realiora*» («утвердить, познать, выявить в действительности иную, более действительную действительность» – [24, с. 156]) Замятин переакцентирует в бергсоновском смысле: реальное не отсылает к реальнейшему, а содержит его.

концепций для миромоделирования «затемнили» авторский замысел. Произведение было воспринято как иллюстрация некой научной идеи или картины мира, тогда как различные научные концепции-мифы использовались автором как язык описания для создания глобальной картины единства мира, в котором все связано со всем. Доказательством этого является мифопоэтическая модель мира, основанная на метафоризации и изоморфизме, «матрешечном» хронотопе, фантастическом сюжете и особой структуре субъектной организации. Системность и упорядоченность структуры рассказа, как и акцентирование телесных и витальных жизненных начал, могут быть интерпретированы и как следствие «органической идеи» мироустройства ее автора – мастера.

В программной статье Замятина «О синтетизме» синтез должен стать адекватным изо- и антропоморфному мироустройству приемом в искусстве: «Реализм видел мир простым глазом: символизму мелькнул сквозь поверхность мира скелет – и символизм отвернулся от мира. Это – тезис и антитеза; синтез подошел к миру со сложным набором стекол – и ему открываются гротескные, странные множества миров: открывается, что человек – это вселенная, где солнце – атом, планеты – молекулы, и рука – конечно, сияющее необъятное созвездие Руки; открывается, что Земля – лейкоцит, Орион – только уродливая родинка на губе, и лет Солнечной системы к Геркулесу – это только гигантская перистальтика кишок. Открывается красота полена – и трупное безобразие луны; открывается ничтожнейшее, грандиознейшее величие человека; открывается – относительность всего» [25, с. 77].

Нетрудно заметить, что конец резко противоречит самому высказыванию. В этом противоречии заключено существенное отличие в представлении о единстве мира у акмеистов и Замятина. Место Божественного Логоса акмеистов у Замятина занимает другая субстанция, ибо «течение неореалистов... антирелигиозное. Трагедия жизни – ирония» [23, с. 135]. Исследователи ищут мировоззренческую опору Замятина в науке [27], в народно-поэтических, языческих представлениях [28], в близости к природному бытию [29]. Это справедливо относительно мифотворческой (собирающей, синтезирующей) составляющей художественной индивидуальности писателя, но есть и противоположная, релятивистская тенденция, которая, пусть даже языком сциентистского мифологизаторства, подрывает саму возможность утопии: «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. Эта (единственная) истина – толь-

ко для крепких: для слабонервных мозгов – непременно нужны ограниченность вселенной, последнее число, “костыли достоверности” – словами Ницше. У слабонервных не хватает сил в диалектический силлогизм включить и самих себя» [26, с. 98]. В данной фразе исследователи обычно видят характерные для стройных схем логические выпрямления, однако она закономерна для ученого, не доверяющего науке: для Замятина наука является таким же мифом, текстом о мире, как и искусство. «Наука и искусство – одинаковы в проектировании мира на какие-то координаты»⁹ [26, с. 100]; «...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» [31, с. 364]. Жизнь неумолимо разрушает мифы сознания, но «дело настоящей литературы – создавать новые утопии» [32, с. 239], которые способны заполнить пустоту: «Разрушено все, что было нужно, – и все, что было можно: пустыня, солончак, горький ветер – и вот застроить, заселить пустыню. Ноггор васуи (страх пустоты) – есть не только в природе, но и в человеке», – писал Замятин в статье «Новая русская проза» [33, с. 94–95]. Поэтому путь художника, и по Гумилёву, и по Замятину, – это мужественное преодоление «сопротивления материала» жизни, путь «наибольшего сопротивления» ее хаотическому началу.

Но, сближаясь с акмеистами в представлениях о смысле творчества, Замятин оказывается далек от них мировоззренчески. Переплавляя бергсоновскую концепцию бытия как непрерывных превращений, теорию относительности и второе начало термодинамики, Замятин творит новую утопию: закон мироустройства, который не совпадает с синтетическим законом искусства, – закон энтропии / энергии (революции), который «в равной мере подчиняет себе и молекулу и человеческое общество» [34, с. 252]. В представлении о мире как «энергийном действии» Замятин близок авангарду: энергетика внешнего мира-хаоса воспринимается им как данность. Под данной фразой мог бы подписаться и Хлебников: «Революция – всюду, во всем; она бесконечна, последней революции – нет, нет последнего числа. Революция социальная – только одно из бесчисленных чисел: закон революции не социальный, а неизмеримо больше – космический, универсальный закон (universum) – такой же, как закон сохранения энергии; вырождения энергии (энтропии). Когда-нибудь установлена будет точная формула закона революции. И в этой формуле – числовые величины: нации, классы, молекулы, звезды – и книги» [26, с. 95–96]. Однако, признавая огромную роль футуристов в смене языка искусства, в утверждении новой поэтики «смещения планов», Замятин видит причину кризиса футуристского искус-

⁹ Ср.: «Математика... есть тоже искусство. У нее есть свои стили и периоды стилей. По своей сущности она... не неизменна, но, подобно всякому искусству, подвержена от эпохи к эпохе неизменным превращениям» [30, с. 212].

ства изображение распада, расщепления мира вместо собирания, интегрирования («синтеза»): «Кубизм – искусство распыляющее», – запишет он в 1921 г. [22, с. 50]. Футуристы, «как первокурсник», поставили «в божницу себе дифференциал без интеграла – это котел без монометра. И оттого у них мир – котел – лопнул на тысячу бессвязных кусков, слова разложились в заумные звуки», в синтетизме же «из кусков – всегда целое». Поэтому «кубизм, супрематизм, “беспредметное искусство” – были нужны, чтобы увидеть, куда не следует идти...» [25, с. 76, 79]. Замятин принципиально расходится с авангардистами в этической позиции, представлении о диалогической природе искусства, в культе упорядочивающего автора – «мастера» (ср. у Крученых: «Любят трудиться бездарности и циники»), в конструктивном диалоге с читателем, в антиутопизме.

В начале 1920-х гг. выходит на поверхность основное противоречие мировоззрения писателя: создание «логоцентрического» мифа о единстве мира и его разрушение. Жажда собирания, строительства, заполнения пустоты – «синтеза» – явилась и идеей времени (всеобщего «духа строительства»), и попыткой преодолеть собственную экзистенциальную раздробленность, которую Замятин вполне осознавал. В письме к будущей жене Л.Н. Усовой от 6 апреля 1906 г. он писал: «Расколотый я человек, расколотый на двое. 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...» [35, с. 22–23]. Эта раздвоенность автора реализовывалась в сосуществовании утопической и антиутопической линии уже в начале творчества, в 1910-е гг. В рассказах «Непутевый», «Кряжи», «Чрево», «Полуденница», «Письменно», «Старшина» воссоздается утопический национальный миф, тогда как в «уездной» трилогии, «английских» повестях, сказках, рассказах «Север», «Африка» раздробленность бытия и человеческого сознания оформлялись постоянным обозначением экзистенциальных оппозиций. Начало 1920-х гг., отмеченное взлетом замятинского сциентистско-философского утопизма, дает наибольшую амплитуду колебаний «мировоззренческих качелей»: утопические «Знамение», «Сподручница грешных», «чудеса», «Русь», «Блоха» чередуются с антиутопическими «Мы», «Пещера», «Мамай», «Дракон», «Землемер», «Огни св. Доминика» и др.

С середины 1920-х гг. в жизни и творчестве Замятина наступает перелом, вызванный политическими причинами: опубликованием на Западе романа «Мы», приведшим в 1929 г. к «делу Пильняка и Замятина». В этот период усиливаются экзистенциалистские настроения художника. По мере увеличения социального давления на Замятина растет и внутренняя независимость художника, желание отстоять неподвластную обществу, «непроницаемую» личность. В ху-

дожественном творчестве конца 1920-х гг. утверждается автономность внутренней жизни личности («Икс», «Ела», «Наводнение»). Использование фрейдистских образов для изображения человеческой психики и творческого процесса встречается уже в лекциях по технике прозы, но именно в предэмигрантский период психоанализ становится обобщающим мифологическим кодом, организующим как художественное, так и «эстетическое» пространство Замятина. «Бессознательное», «тайное» становится последним прибежищем для свободного человеческого духа и в статье «Закулисы» (сборник «Как мы пишем», куда вошла эта работа, был задуман и осуществлен Замятиным в 1930 г.). В ней развиваются идеи более ранней лекции «Психология творчества», свидетельствующие о глубоком усвоении Замятиным психоаналитической философии, которая для многих его современников была лишь модой. Однако, как в лекциях после «психологии творчества» следуют разделы по технологии писательского мастерства, так и в «Закулисах», обозначив источник творчества – подсознание, Замятин переходит к описанию вполне сознательной работы по воплощению замысла. «Полусознательность» творчества, по Замятину, – это нарабатываемое годами умение художника «одновременно управлять и движением сюжета, и чувствами людей, и их диалогами, и инструментовкой, и образами, и ритмом» [36, с. 167]. Она не имеет ничего общего с безответственностью автора: «Все сложности, через которые я шел, оказывается, были для того, чтобы прийти к простоте (“Ела”, “Наводнение”). Простота формы – законна для нашей эпохи, но право на эту простоту нужно заработать. Иная простота – хуже воровства, в ней есть неуважение к читателю: “чего тратить время, мудрить – слопают и так”. Я трачу времени много, вероятно – гораздо больше, чем это нужно для читателя. Но это нужно для критика, самого требовательного и придирчивого критика, какого я знаю: для меня самого. Обмануть этого критика мне никогда не удастся, и, пока он не скажет, что сделано все, что можно, – поставить точку нельзя» [36, с. 168]. Не будет преувеличением сказать, что к концу 1920-х гг. Замятин оказывается даже ближе к акмеистской «двупостасной» концепции творца «как харизматического лидера, связанного с божественными энергиями Логоса и как мастера-ремесленника, трудящегося в поте лица» [17, с. 56]. Если в начале 1920-х гг. в лекциях он утверждал, что «можно научить малому искусству, художественному ремеслу», большому же искусству, художественному творчеству научить нельзя, признавая тем самым наличие метафизического источника творчества, то теперь доказательством существования этой другой реальности становится «тайное подсознание». Кроме того, Замятин разделит с акмеистами тяжелую ношу общественной этической позиции, ориентированной на ценности человека, преодолевающего трудности и не подчиняющегося преходящим историчес-

ким обстоятельствам. Письмо Замятина к Сталину является своеобразной «эстетической декларацией», отстаивающей право художника на «возможность писать» и не предавать собственных «детей» – свои книги. Творчество по-прежнему имеет для Замятина абсолютную ценность. В наброске конца 1928 г. он записывает: «Когда мои дети выходят на улицу плохо одетыми – мне за них обидно, когда мальчишки швыряют в них камнями из-за угла – мне больно, когда лекарь подходит к ним со щипцами или ножом – мне кажется, лучше бы резали меня самого. Мои дети – мои книги, других у меня нет. <...> Человек перестал быть обезьяной, победил обезьяну в тот день, когда написана была первая книга» [37, с. 254].

Концептуальным центром эмигрантской публицистики и образцом синтетической формы Е.И. Замятина является эссе «Москва-Петербург» (1933). Издатели сборника публицистики Замятина предполагают, что статью, опубликованную в берлинском журнале «Slavische Rundschau», заказал Замятину Р. Якобсон, с которым писатель встречался в Праге в декабре 1931 г. Статья явилась важным художественным и эстетическим «документом» Замятина. В ней со всей очевидностью обнажилась традиционность авторской мифологии: представление о современной русской культуре оформлено в традиционных для нее антиномиях – западное / восточное, мужское / женское, Петербург / Москва. Объемная картина современной русской литературы создается объединением двух подходов – «синтетического» и «психоаналитического». Литература (как средоточие «элементов всех искусств: в композиции – архитектура, в типах – резец, в пейзаже – краска, в стихе – музыка, в диалоге – театр» [7, с. 193]) дает, по Замятину, «более всего материала» для создания мифа о современном русском искусстве. Анализируя современное состояние русской литературы и других видов искусств в психоаналитических категориях (рационального / эмоционального как мужского / женского, западного / восточного, московского / петербургского, американского / европейского), Замятин, задолго до В. Вейдле¹⁰, создает концепцию «петербургского искусства», «петербургской поэтики», основанной на фундаменте западной, рациональной, интеллектуальной культуры и продолжающей традиции русской классики (к которой относит акмеистов в поэзии, «Серапионовых братьев» – в прозе, формалистов – в критике), в противовес авангардистскому искусству «американизированной» Москвы (футуризм, имажинизм, конструктивизм), разрывающему с традицией. Все важнейшие достижения современного искусства лежат для Замятина на «петербургской линии», в основании которой – акмеистский постсимволизм («нео-

реализм»): «Компас акмеизма – явно указывал на Запад, рулевой акмеистического корабля стремился рационализировать поэтическую стихию и ставил во главу угла работу над поэтической технологией»; «...Блок шел один, за ним не было никого. Это стало особенно ясно, когда на перевыборах председателем петербургского Совета поэтов выбран был, вместо Блока, Гумилёв... В истории новой русской литературы он должен занять место как крупный поэт и глава типично петербургской поэтической школы “акмеистов”...» [7, с. 197]; «Исходя из определения сущности искусства как суммы приемов мастерства, формалисты задачей литературного критика ставили объективный анализ приемов, применяемых писателем. Правда, в этой концепции критика оказывалась только отвлеченной анатомией, в ней не было еще начала живой медицины (что только и дает смысл существованию критики) и все же рядом с формализмом все остальные критические методы, приписывавшие литературе самые разнообразные рецепты, были не более чем знахарством» [7, с. 201]. Роспуск РАПП в апреле 1932 г. видится Замятину из эмиграции победой «петербургской» линии русской литературы, служащей не государству, а великому Искусству.

Завершая разговор о связи концепции синтеза Е.И. Замятина с эстетическими исканиями акмеизма, нужно назвать еще одну точку соприкосновения – художественную игру, вырастающую из символистской идеи жизнетворчества. Активное участие Замятина в «Обезвельволпале» А.М. Ремизова и «Тетради примечаний и мыслей Онуфрия Зуева» (цикл шуточных обзоров в «Русском современнике», материал к которым собирал целый коллектив единомышленников – К. Чуковский, М. Зощенко, П. Щеголев, А. Эфрос и др., – но автором был Замятин) – это эстетическая игра, собственно художественная деятельность, которая существовала в пространстве литературы и не претендовала на жизнетворение, но обуславливалась представлением о художественном творчестве как сакральной игре. Культурно-мифологические травестийные маски Епископа Обезьянского и Онуфрия Зуева позволяли обнажать тайники души автора, играть «другое существо» (Й. Хейзинга) во имя сохранения культуры.

Синтетическое мышление Е.И. Замятина было открыто не только достижениям символизма и авангарда (о чем неоднократно писали исследователи), но и диалогической и экзистенциальной философии, психоанализу и акмеистской концепции творчества. Расходясь с акмеистами в вопросе веры, Замятин разделяет с ними абсолютную веру в искусство, способное преодолеть «расколотость» современного мира и человеческого сознания («интегральным») изображени-

¹⁰ Работа В.В. Вейдле «Петербургская поэтика» (1968) посвящена влиянию акмеистского неотрадиционализма на русскую поэзию 1910-х гг. и последующую эмигрантскую поэзию младшего поколения акмеистов.

ем органически целостного единого космоса. Интегрирующая идея художественного синтеза явилась ответом Замятина на вопрос о смысле творчества, понятого модернистски (акмеистски): «пустоту» жиз-

ни можно заполнить только творческим созиданием. Мастерство, работа над литературной техникой в такой системе не самоцель, а показатель ответственности художника перед культурой.

Литература

1. Полякова Л.В. Евгений Замятин в контексте оценок истории русской литературы XX века как литературной эпохи. Тамбов, 2000.
2. Ванюков А.И. О синтетизме Евгения Замятина // Творческое наследие Евгения Замятина. Ч. 2. Тамбов, 1994.
3. Геллер Л. Евгений Замятин: уникальность творческого почерка (?) // Кредо: Научно-популярный и литературно-художественный журнал. 1995. № 10–11.
4. Белый А. Проблемы творчества. М., 1988.
5. Геллер Л. Слово мера мира. Статьи о русской литературе XX века. СПб., 1994.
6. Мазаев А.И. Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма. М., 1992.
7. Замятин Е.И. Москва – Петербург // Замятин Е.И. Я боюсь. Литературная критика, публицистика, воспоминания. М., 1999.
8. Замятин Е.И. А.А. Блок // Замятин Е.И. Я боюсь. М., 1999.
9. Библер В.С. Бахтин и всеобщность гуманитарного мышления // Механизмы культуры. М., 1990.
10. Слобин Г. Динамика слуха и зрения в поэтике Алексея Ремизова // Алексей Ремизов: Исследования и материалы. СПб., 1994.
11. Замятин Е.И. Техника художественной прозы // Литературная учеба. 1988. Кн. 6.
12. Смирнов И.П. Цитирование как историко-литературная проблема: принципы усвоения древнерусского текста поэтическими школами кон. XIX – нач. XX в. (на материале «Слова о полку Игореве») // Учен. зап. Тарту. ун-та. Вып. 535. Тарту, 1981; Тименчик Р.Д. Текст в тексте у акмеистов // Там же. Вып. 567. Тарту, 1981; Кихней Л.Г. Акмеизм: Миропонимание и поэтика. М., 2001.
13. Тырышкина Е.В. Русская литература 1890-х – начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду. Новосибирск, 2002.
14. Винокур Г.О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. М., 1990.
15. Волошинов В.Н. Марксизм и философия языка. М., 1929.
16. Хатямова М.А. Эстетические поиски Е.И. Замятина: концепция «диалогического языка» // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Кн. 12. Тамбов, 2004.
17. Кихней Л.Г. Акмеизм: Миропонимание и поэтика. М., 2001.
18. Замятин Е.И. Психология творчества // Литературная учеба. 1988. Кн. 5.
19. Пришвин М. «Мятежный наказ» // Горький: сборник статей и материалов о М. Горьком / Под ред. И. Груздева. М.; Л., 1928.
20. Евгений Замятин и культура XX века. Исследования и публикации. СПб., 2002.
21. Федин К. Горький среди нас. Картины литературной жизни. М., 1967.
22. Замятин Е.И. Записные книжки. М., 2001.
23. Замятин Е.И. Современная русская литература // Литературная учеба. 1988. Кн. 5.
24. Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994.
25. Замятин Е.И. О синтетизме // Замятин Е.И. Я боюсь. М., 1999.
26. Замятин Е.И. О литературе, революции, энтропии и о прочем // Там же.
27. Давыдова Т.Т. Творческая эволюция Евгения Замятина в контексте русской литературы 1910–1930-х годов: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Тамбов, 2001.
28. Комлик Н.Н. Творческое наследие Е.И. Замятина в контексте народных традиций русской народной культуры: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Тамбов, 2001.
29. Евсеев В.Н. Художественная проза Е.И. Замятина: Творческий метод. Жанры. Стиль: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2001.
30. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. 1. Гештальт и действительность. М., 1993.
31. Замятин Е.И. Герберт Уэллс // Замятин Е.И. Сочинения. М., 1988.
32. Замятин Е.И. О зеркалах // Замятин Е.И. Я боюсь. М., 1999.
33. Замятин Е.И. Новая русская проза // Там же.
34. А.Г. Из статьи «Дискуссии о современной литературе» // Там же.
35. Письма Е.И. Замятина к Л.Н. Замятиной. 1906–1931 // Рукописные памятники. Вып. 3. Ч. 1. Рукописное наследие Е.И. Замятина. СПб., 1997.
36. Замятин Е.И. Закулисы // Замятин Е.И. Я боюсь. М., 1999.
37. Замятин Е.И. Для сборника о книге // Там же.