

М.А. Хатямова

## ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ ПАРАДИГМА В ТВОРЧЕСТВЕ Е.И. ЗАМЯТИНА И ПРОБЛЕМА ИНДИВИДУАЛЬНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТОДА

Томский государственный педагогический университет

Проблема художественного метода остается одной из актуальнейших в замятиноведении. Признавая модернистскую природу творчества Замятина, исследователи по-разному «наполняют» авторский термин «неореализм». Основной принцип современного искусства, сформулированный художником, – «синтез фантастики и быта» – становится основанием для причисления творчества Замятина к искусству символизма, экспрессионизма, импрессионизма, сюрреализма [1]. Правомерность таких подходов не вызывает сомнений, когда речь идет о стилевых тенденциях в творчестве Е.И. Замятина, ибо его художественная система действительно универсальна («синтетична»), в ней уживаются различные, часто противоположные, художественные принципы. Однако наличие сюрреалистического или экспрессионистского мирообраза в художественном творчестве Замятина требует доказательств. Наши собственные размышления над поэтикой прозы Замятина позволяют высказать гипотезу о становлении экзистенциальной парадигмы в его художественной системе: от «преобразованного мифом» реализма 1910-х гг. – к модернизму в его экзистенциалистском варианте второй половины 1920–30-х гг.

«Координаты» экзистенциального сознания писателя обнаруживаются уже в его публицистике.

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, – цитирует Замятин Ницше, – нужны «костили достоверности» [2, с. 234]. Ключевые авторские идеи звучат здесь совсем в духе сентенций Л.Шестова. Ср.: «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» [2]. «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!» [3, с. 52].

Однако страх пустоты, беспочвенности неизменно порождает у Замятина не только необходимость воплотить эти «бесконечности» созна-

ния современного человека, но и надежду на обретение неких новых опор: «Разрушено все, что было нужно – и все, что было можно: пустыня, соленый, горький ветер – и вот застроить, заселить пустыню. *Nogtor vacui* (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...» [4, с. 430].

Замятинский «синтетизм» есть концептуализация представлений художника о единстве мира, целостности и существовании единого мирового закона – закона «энтропии и энергии», что, с одной стороны, роднит Е. Замятина с такими стилистически далекими от него художниками, как И. Бунин и В. Набоков, 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» [2, с. 433].

Столь часто декларируемая и в публицистике и в художественном творчестве Замятина «ересь» – это и своеобразный экзистенциальный бунт, и попытка «опереться» на гностицизм в беспочвенном мире [5]. 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. Кроме того, необходимо указать, как на важнейшие в публицистике писателя, на идеи спирали («О синтетизме») и бессознательности творчества как сна, гипноза («Закулисы»), вводящие эстетику Замятина в пространство экзистенциального сознания.

Обратимся к литературным портретам и воспоминаниям художника. 14 очерков Е. Замятина (о Белом, Блоке, Горьком, Чехове, Сологубе, Франсе и др.), составившие позднее эмигрантский сборник «Лица», воссоздают «биографию духа» художников, «умеющих смотреть в бесконечность» и близких автору духовной неуспоко-

енностью и внутренней независимостью, – «болезнью лучшей частью нашей интеллигенции» (Е. Замятин). Замятин предельно экзистенциализирует жанр литературного портрета. 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 некой «сверхзадаче» – дать концепцию существования человека, выявить источники самостояния личности в эпоху кризиса веры и художественно, метафорически определить такой тип поведения («белая любовь», донкихотство – о Ф. Сологубе, рыцарство – об А. Блоке и Ф. Сологубе). Например, в эссе о Горьком автор заявляет, что не творчество является предметом его осмысления, а человек «с большей биографией», сама жизнь которого «это книга, это увлекательный роман» [2, с. 468].

И каждое произведение сборника становится таким «романом» о духовном противостоянии человека в мире; неслучайно автор выбирает кризисные, поворотные моменты судьбы героя, а этапы его творчества, его тексты 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. И форма парадокса, обнажающая противоречия, «болевы точки», пограничье в человеке и его существовании, оказывается наиболее продуктивной, а потому и повторяемой («Горький и Пешков», о Белом – математик и поэт, о Блоке – «рыцарское лицо» и «смешная американская кепка»). Е. Замятин неизменно подчеркивает трагедийное мироощущение своих героев, коренящееся в ситуации богооставленности, напряженное переживание каждым из них жизни/смерти. В некрологе «Анатоль Франс» цитируется один из героев «Рубашки» Франса, который говорит о том, как трудно умирать, ведь «требуется недюжинная сила души, чтобы быть неверующим». «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].

Творчество Е.И. Замятина 1910-х гг. (повести, рассказы, сказки) традиционно противопоставляется в критике более позднему по принципу – бытописательское/авангардное, а мифологизация рассматривается, скорее, как явление стиля, стилистическое «реформирование» реализма. Однако уже в этот период творчества замятинский неомифологизм способствует размыванию реалистического мирообраза. Замятин творит

свой миф о России, о современности как реальности абсурдной, профанирующей народные, национальные, культурные и религиозные ценности. И авторская позиция может быть осознана как экзистенциальная. Попробуем это доказать.

1. В творчестве Замятина 1910-х гг. воссоздается релятивистская картина мира, в которой происходит постоянное обозначение и снятие «пределов», что может быть названо «работой оппозициями» (телесное/духовное, мужское/женское, вера/неверие, рациональное/иррациональное, сознательное/бессознательное, западное/восточное, материнство/бесплодие). Кроме того, каждый член оппозиции обнаруживает у Замятина свою амбивалентность. Например, категория телесного выступает то как естественно-природное и потому неотъемлемое свойство человеческой сущности и утверждает, таким образом, концепцию «живой жизни» – в рассказах «Чрево», «Рассказе о Самом Главном», повести «Алатырь» и др.; то становится знаком бессознательного, нерасчлененного и утробного существования – в повестях «Уездное», «На куличках» [7]. Интересно, что Замятин осознавал антиномичность и собственной натуры. Так, в письме к своей 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...» [8, с. 22–23].

2. Герои ранних произведений Замятина подвержены классическим экзистенциальным переживаниям – скуки, тоски и отчаяния, неизбежно ввергающим их в экзистенциальную ситуацию, благодаря чему актуализируется проблема выбора и поступка/бунта, неизбежно завершающегося гибелью (Тимоша – в «Уездном», Тихмень – в «На куличках», Федор Волков – в «Африке», Сеня Бабушкин – в «Непутевом», Марей – в «Севере» и др.).

3. Логика причинно-следственной обусловленности уступает место случаю: необъяснимое «вдруг» предопределяет и поведение героев, и развитие событий (вдруг поражает Алатырь бесплодие, необъяснимо появился Барыба у отца праведника и т.д.).

4. Происходит разрушение, переосмысление традиционных жанровых моделей [9]. Игра жанрами как способ мифологизации действительности призвана воплотить идею глубокой кризисности и абсурдности современной русской жизни.

Ярким подтверждением существования экзистенциальной парадигмы уже в раннем творчестве Замятина являются его философские сказки («Бог», «Дьячек», «Дрянная-мальчишка», «Огненное А», «Херувимы», «Картинки», «Четверг»). Сказки – это своеобразный «апофеоз беспочвен-

ности Замятина, где все истины взрываются, пределы рушатся, а всепроникающая авторская ирония, моделирующая структуру парадокса и анекдота, только и остается последним прибежищем разрушительного релятивистского сознания современного человека [10]. 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 замыслов писателя), в наиболее явном виде реализуют пространство экзистенциального сознания.

Однако социально-исторический план в произведениях Е.И. Замятина 1910-х гг. остается самоценным, что и позволяет говорить о «пограничности» воссоздаваемого художником мирообраза, существующего на стыке реализма и модернизма.

В прозе Е.И. Замятина 1920-х гг. происходит кристаллизация традиционных экзистенциальных символов (круга, спирали, стены, мухи). История сыграла роль катализатора, обнажив хаотическую природу социального бытия и человеческого сознания (рассказы «Пещера», «Детская», «Десятиминутная драма», «Мамай» и др.). И появление антиутопии «отмечает» смещение фокуса авторского исследования с внешнего мира на внутренний мир личности – «онтологическое дно». Мощным инструментарием и зеркалом становящегося экзистенциального сознания в художественной системе Замятина становится психоанализ и идеи Ницше, используемые писателем с научной основательностью как в публицистике («Закулисы», «Новая русская проза», «Анатоль Франс»), так и в художественном творчестве («Мы», «Наводнение», «Ела», «Икс»). На повествовательном и композиционном уровнях используется монтаж, т.е. оформляется «поэтика абзаца» (В. Заманская). Именно в произведениях 20-х гг. возникает модернистское «недоверие к жизни» (абсурдная действительность – лишь материал для пространства текста), что порождает прием «текста в тексте» («Мы») или авторского рассказа с композиционным кольцом («Икс», «Рассказ о Самом Главном»).

В новеллах 1930-х гг. («Лев», «Часы», «Встреча», «Видение») абсурд новой советской действительности (что является материалом произведений) оказывается помноженным на «беспочвенность» эмигрантского существования автора, что приводит к окончательной модернистской перестройке текста: экзистенциальная парадигма выполняет миромоделирующую роль. Комплекс экзистенциальных проблем – абсурдность суще-

ствования, одиночество и бессилие человека перед лицом судьбы, богооставленность, бессмысленность всех человеческих устремлений – переводится из хронотопа реальности в хронотоп сознания. Приоритетность авторского плана выражается: 1) в эффекте исчезновения реальности: действие происходит на театральной сцене («Лев»), киноплощадке («Встреча») или же связано с фантастическим видением (белого слона – в «Видении»); в том и другом случае действительность утрачивает свою реальность (галлюцинация, сон, театр); 2) в манифестировании приема «авторства» (или «текста в тексте»), где автор-повествователь демонстративно ограничивает свои истории пространством текста (например: «Зайцер поспешно отвернулся и вышел, навсегда, из своего учреждения, из сердца Верочки, из этого рассказа» («Часы»); 3) в организации повествовательной структуры как потока сознания; сознание и слово героя включается в слово автора повествователя на принципах согласия, автор сопереживает своему герою – игрушке в руках судьбы; 4) и, наконец, картину абсурдного, бессмысленного бытия моделирует и сюжетно-композиционный уровень с ярко выраженным анекдотическим началом. Жанр анекдота, играющий важную роль на протяжении всего творчества писателя, становится здесь наиболее адекватной моделью авторского мышления. Герои поздних новелл Замятина бессильны в своем стремлении преодолеть хаос и враждебность бытия, они осознают полную непредсказуемость жизни, ее «сюжетных ходов» (полковник и Куколь с Ивановым – в рассказах «Встреча» и «Видение») и всегда остаются в проигрыше (Зайцер и Петя Жеребякин терпят крах в любви). Автор-повествователь свои ощущения трагического бессилия и одиночества человека в жизни пытается преодолеть иронией – единственной силой, по Замятину, способной противостоять распаду человеческого сознания.

Исследование творчества Е.И. Замятина сквозь призму экзистенциального сознания позволяет вписать его художественную систему в русскую экзистенциальную традицию (куда попадают такие разные по своим эстетическим и формальным установкам писатели, как Л. Андреев, И. Бунин, А. Белый, В. Набоков) [11], в определенном смысле объяснить появление антиутопического романа «Мы», а также обосновать не только стилистическое, но и концептуальное влияние художественного мира писателя на последующую литературу («серапионов» и абсурдистскую прозу 20–30-х гг.).

## Литература

1. См.: Полякова Л.В. Евгений Замятин в контексте оценок истории русской литературы XX века как литературной эпохи. Тамбов, 2000; Костылева И.А. Е. Замятин и Б. Зайцев: две грани русского импрессионизма // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Кн. X. Тамбов, 2000; Геллер Л. (ст. Колесо хаоса. Замятин и постмодернизм. К постановке вопроса) // Там же. Кн. VII; Моклица М.В. Психологический тип Е. Замятина как архетипная доминанта его художественного метода // Там же. Кн. VII.

2. Замятин Е.И. О литературе, революции, энтропии и о прочем // Замятин Е.И. Избранные произведения. М., 1990.
3. Шестов Л. Апофеоз беспочвенности // Шестов Л. Собр. соч.: В 2 т. Т. 2. Томск, 1996.
4. Замятин Е.И. Новая русская проза // Замятин Е.И. Избранные произведения. М., 1990.
5. Слободнюк С.Л. «Идущие путями зла...» Древний гностицизм и русская литература 1880–1998 (гл. Обретенный ад: «Мы» Е.И. Замятина).
6. Замятин Е.И. Анатолий Франс // Замятин Е. Соч. М., 1988.
7. См.: Резун М.А. Жанровое своеобразие повестей Е.И. Замятина 1910-х годов // Творчество Евгения Замятина: проблемы изучения и преподавания. Ч.1. Тамбов, 1992 и др. работы.
8. Письма Е.И. Замятина к Л.Н. Замятиной. 1906–1931 // Рукописные памятники. Вып. 3. Ч. 1. Рукописное наследие Е.И. Замятина. СПб., 1997.
9. Наши размышления об игре жанровыми моделями в прозе Е.И. Замятина (Резун М.А. Малая проза Е.И. Замятина: проблемы поэтики: Дис. ... канд. филол. наук. Томск, 1993. Гл. 2: Трансформация жанровых форм фольклора и древнерусской литературы в малой прозе Е.И. Замятина) подтверждают концепцию «антиформы» в литературе XX века С. Вахрушева («Время и пространство как метафора в «Тропике рака» Г. Миллера. К проблеме хронотопа // Диалог. Карнавал. Хронотоп. Витебск, 1992. № 1) и В. Эйдиновой (Эйдинова В. «Антидиалогизм» как стилевой принцип русской литературы абсурда 20-х – нач. 30-х гг. // XX век. Литература. Стил. Вып. 1. Екатеринбург, 1994) Идею антижанра в художественной системе Замятина отстаивает и Т. Давыдова (Давыдова Т. Антижанры в творчестве Е. Замятина // Новое о Замятине. М., 1997).
10. См.: Скалон Н.Р. «Сказки» Е. Замятина и проблема личности // Творческое наследие Е. Замятина: взгляд из сегодня. Кн. III. Тамбов, 1997; Резун М.А. Антиутопические сказки Е. Замятина // Культура и текст. Литературоведение. Ч. 2. СПб.; Барнаул, 1998.
11. См.: Заманская В.В. Русская литература первой трети XX века: проблема экзистенциального сознания. Екатеринбург, 1996.

В.Е. Головчинер

## КОНТЕКСТ СТИХОТВОРЕНИЯ В. МАЯКОВСКОГО «ПРОЗАСЕДАВШИЕСЯ»

Томский государственный педагогический университет

Стихотворение «Прозаседавшиеся» неизбежно оказывается в поле зрения всех пишущих о творческом пути поэта, и особенно – о его сатире. В смысловом поле его изучения условно можно выделить три основных направления.

Во-первых, в связи с определением жанра (фельетона) речь идет о реалиях жизни, предмете изображения – о бюрократических издержках в общественной практике советского государства и смелости художника, обратившегося к их обличению.

Во-вторых, анализу стихотворения «Прозаседавшиеся» предшествует, сопутствует материал дискуссий о сатире, которые бурно велись на протяжении 1920-х гг. в советской периодической печати. В связи с этим обильно цитируются разные высказывания, в том числе и самого Маяковского, активно выступавшего против запретительной политики, за критику невзирая на лица, за возможность свободного выражения позиции («Мы всех зовем, / чтоб в лоб, / а не пятясь, / критика дрянь косила...»).

И, в-третьих, интерес пишущих о сатире Маяковского вызывает проблема эволюции жанров, поэтики комического. В пределах творчества поэта осмысливается движение его сатиры от гротеска ранней лирики к поэтике лубка, устного народного творчества на плакатах окон РОСТА во время гражданской войны и сатирической картине нравов, сатирическому портрету в стихах последних лет жизни [1, с. 33–113]. При этом каж-

дый период часто рассматривается как отдельный и особенный.

Думается, стихотворение дает возможность интерпретации и в других контекстах, других культурных кодах, открывающих перспективу для новых аспектов его понимания и понимания творчества поэта советской поры в целом.

Один из контекстов связан с личной, биографической основой содержания стихотворения. Почти не ощутимая в конкретике его деталей, она по-своему трансформирована и сконцентрирована в самом общем виде в эпическом мотиве пути – «*хождении по мукам*», определяющем логику разворачивания «сюжета» лирического героя. Имеется информация самого Маяковского в выступлении на диспуте 14 декабря 1925 г. «Больные вопросы советской печати» о сложностях с изданием стихотворения: «*Я лично ни разу не был допущен к Стеклову* (главному редактору газеты «Известия»; выделено здесь и далее мной. – В.Г.). И напечататься мне удалось только случайно во время его отъезда... И только после того, как Ленин отметил меня, только тогда «Известия» стали меня печатать» [2, с. 215]. Сколько сил и времени ушло на хождения поэта к начальству, прежде чем поэт увидел свое произведение напечатанным, трудно сказать – к редактору «*ни разу не был допущен*». А перед этим он три года бился во всех инстанциях, чтобы разрешили опубликовать и поставить пьесу «Мистерия-буфф». Наконец опубликовали, даже поставили (играли в