

Возвращаясь к одному из первых, побуждающих к анализу поэмы вопросов о том, какие события, ситуации, лица в ней показаны, необходимо подчеркнуть, что говорить об изображении у Блока революции как факта, как события, тем более как результата было бы большой натяжкой. Используя выразительные возможности всех родов литературы, разных видов искусства при определяющем значении современной лирической организации поэтического текста с ее широким использованием ассоциативных связей, возможностей соотнесения далеко стоящих друг от друга деталей, планов, глав и наиболее очевидной ориентации на народные формы творчества (от кукольного, балаганного театра с его раешным стихом, частушки до только набирающего свой эстетический потенциал искусства кино), поэт идет к философскому осмыслению огромной эпической темы - темы разлома старого мира и поднимающегося к историческому творчеству народа. Художник нигде не упоминает о закрепляющей во времени и пространстве цели. Напротив, чем ближе к финалу, тем настойчивее и ощутимее создает он ощущение беспредметной, разреженной, космически расширяющейся дали и бесконечности пути народа.

В размышлениях Блока о родине и народе финал всегда открыт. Россия у него может быть либо накануне решающих событий ("Но узнаю тебя, начало..." - "На поле Куликовом"), либо в процессе движения ("Дорога долгая легка..." - "Россия"). И путь двенадцати только начинается, он весь впереди, в веках ("И выюга пылит им в очи/ Дни и ночи/ Напролет..."). Блок никогда не идеализировал прошлого России, не был розовым оптимистом в размышлениях о будущем, поэтому в стихотворении "Россия" возник образ заманившего и обманувшего чародея, а в центре поэмы "Двенадцать" оказалось убийство безвинной Катьки, в финале упоминался кровавый флаг. Но главным для поэта всегда оставался неостановимый путь "без конца и без края", "дорога долгая", на которой "и невозможное возможно". Он говорил об историческом - в веках - преображении и возрождении народа и России.

#### ЖОРЖ САНД КАК КОД РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И КУЛЬТУРЫ XIX ВЕКА Кафанова О.Б.

В настоящее время, когда складывается новая методология изучения литературы, одним из подходов к исследованию ее закономерностей становится выявление сквозных тем, проблем, сюжетов, мотивов, общих для русского и мирового литературного пространства.

В этой связи для постижения некоторых культурно-художественных явлений необходимо использовать семантические знаки, перфокарты, которые заключают в себе смысловые сущности, концентрированную подачу информации.

Критическая, мемуарная и художественная литература, а также труды по истории общественной мысли убедительно свидетельствуют, что ярким кодом русской культуры 1830-1860-х гг. являлась Жорж Санд.

В 1830-е гг., на раннем этапе рецепции Санд, отечественные критики разных эстетических ориентаций были единодушны в негативной оценке идейного пафоса сочинений прославленной романистки. Жорж Санд воспринималась в то время в ряду представителей "неистового романтизма", этически и эстетически неприемлемого для российского общественного сознания. Неприятие феминизма объединяло против писательницы не только Сенковского и Булгарина, но Плетнева, Надеждина и Белинского. Фабула первых жоржсандовских романов трактовалась как безудержное стремление главной героини (Индианы, Валентины, Лелии, Фернанды, Сильвии) к свободе любви, понимаемой как половая распущенность. Конфликт представал в виде столкновения разнузданной, развращенной женщины с мужем, выражающим общественные требования. Логическим выводом подобной интерпретации было утверждение безнравственности содержания таких произведений, как "Индиана" (1832), "Валентина" (1832), "Лелия" (1833), "Жак" (1834).

Своего рода анти-жоржсандовским центром стала "Библиотека для чтения". В различных публикациях журнала типичная героиня Жорж Санд называлась "нравственным чудовищем без пола и смысла" [1], а сама она - "женщиной, которая отрекается от своего пола" [2]. При этом в ее романах усматривался "тайный панегирик прелюбодеянию" [3].

Молодой Белинский также дал саркастическую интерпретацию нравственного идеала Санд. В статье 1840 г. "Менцель, критик Гете" он утверждал: "<...> г-жа д'Юдеван пишет целый ряд романов, один другого нелепее и возмутительнее", в которых требует "уничтожить всякое различие между полами, разрешив женщине на вся тяжкая и допустив ее, наравне с мужчиною, к отправлению гражданских должностей, а главное - предоставив ей завидное право менять мужей по состоянию своего здоровья" [4].

Единодушное осуждение Жорж Санд в критике 1830-х гг. подкреплялось и ее дискредитацией в беллетристике того времени. В повестях Ф.Булгарина, А.Тимофеева, Н.Веревкина, а также многочисленных анонимных произведениях сформировалась первая модель эмансипированной героини. Это, как правило, замужняя женщина, во всем противоречащая желаниям мужа и разрушающая свое семейное счастье. Ответственность за ее глупое поведение авторы целиком перекладывали на Жорж Санд, под влиянием которой складывалось жизненное кредо этой новоявленной "жорж-сандистки".

Само понятие женской эмансипации подавалось при этом путано и примитивно. Едва ли не единственным ее признаком было упоминание имени Жорж Санд, этого опознавательного знака аморальности.

Пожалуй, самым ярким памятником подобного отношения к феминизму и Жорж Санд как его коду явилась повесть Н.Веревкина, писавшего под псевдонимом Рахманский, "Женщина-писательница" (1837). Специальная третья глава произведения была посвящена отповеди тем представительницам прекрасного пола, которые хотели бы добиться успеха в профессиях, традиционно считающихся мужскими. В одном ряду оказались одинаково отвратительные для автора "женщина, пляшущая на канате, женщина, подымающая тяжести, <...> женщина, играющая на скрипке, <...> женщина, бьющая мужа, <...> женщина-писательница, женщина-Gelehrtin" [5].

Не видя большой разницы между женщиной, избивающей своего мужа и сочинительницей, Веревкин настойчиво развивал идею интеллектуального неравенства полов. Женщина, по его мнению, "может сильно чувствовать; но сильно мыслить, сильно соображать дано только мужчине, и на это ему отпущено из казны матушки Природы четверть фунта мозга больше" [6].

Героиня повести, наделенная красотой и поэтическим талантом, изображалась как верная ученица "страшного нравственного уroda, г-жи Дюдеван", которая "проповедует измену, цинизм, кровосмешение" [7]. Ее муж, воплощение здравомыслия в произведении, сжег в камине рукопись ее "безнравственного" романа, вдохновленного "бешеной г-жой Санд, которая, рассорившись с мужем, для оправдания своего желала бы рассорить всех женщин с своими мужьями" [8].

Эмансипированная женщина в изображении Веревкина - невыносимая жена и плохая мать, ради своих честолюбивых интересов погубившая ребенка и мужа. Это вредный член общества, не выполняющий своего природного предназначения. В финале недавняя красавица волею автора покрывалась пятнами и делалась навсегда красноносой. Расправляясь с ней столь жестоким образом, Веревкин наказал ее за преступное, по его мнению, притязание на творчество, которое несовместимо со стыдливостью и целомудрием.

Излишне говорить, что в этом произведении не было и намека на психологизм в обрисовке главного женского образа. Но не только малоизвестный литератор, но и великий Пушкин усматривал в сочинениях Жорж Санд угрозу нравственности, особенно для замужних женщин.

Известно, что когда А.П.Керн в 1835 г. обратилась к поэту с просьбой помочь ей напечатать переведенный ею роман Санд, он ответил грубым отказом. В письме к жене от 29 сентября Пушкин едко иронизировал: "Ты мне переслала записку от M-me Керн; дура вздумала переводить Занда <...> Черт побери их обоих! <...> если перевод ее будет так же верен, как она сама верный список с M-me Sand, то успех ее несомнителен" [9]. Пушкин явно имел в виду двусмысленное семейное положение Керн, подолгу живущей раздельно с нелюбимым мужем. Сам он восхищался цельностью своих героинь, верных супружескому долгу вопреки чувству. Он как бы не хотел замечать нравственные и физические муки, на которые обрекал Марию Кирилловну, заставляя ее "с твердостью" объявить любимому Дубровскому, что она отныне жена князя Верейского, поскольку "дала клятву" [10].

Утверждение кода Жорж Санд резко отрицательного значения способствовало и прямое отождествление ее героинь с нею самой. Для общественного мнения 1830-х гг. была неприемлема экстравагантность внешнего облика и поведения Жорж Санд: мужской костюм, сигары, развод с мужем.

Однако уже в начале 1840-х гг. в восприятии Белинского и его единомышленников код Жорж Санд резко изменил свой знак с "минуса" на "плюс". На страницах "Отечественных записок", а потом "Современника" был создан своего рода культ французской писательницы. Вот только несколько из многочисленных восторженных о ней отзывов критика:

"Эта женщина решительно Иоанна д'Арк нашего времени, звезда спасения и пророчица великого будущего" (из письма Н.А.Бакунину от 7 ноября 1842; XII, 115).

"Жорж Занд, бесспорно, первый талант во всем пишущем мире нашего времени" (из статьи "Русская литература в 1845 году"; IX, 397).

"Жорж Занд есть, без сомнения, первый поэт и первый романист нашего времени" ("Тереза Дюнойе. Роман Евгения Сю", 1847; X, 106).

Под влиянием Белинского формообразующие и содержательные уровни кода получили новую интерпретацию. Фабула жоржсандовских романов стала трактоваться как стремление человека и женщины в первую очередь к духовной свободе. Конфликт представлялся в виде столкновения естественной личности с подавляющим ее обществом. А проблема женской эмансипации начала рассматриваться как составляющая часть более общих социальных вопросов.

Женские образы, запечатленные Санд, давали новую программу бытового поведения. Апология свободного выбора в любви требовала пересмотра нормативной морали. Возникла новая модель героини: девушку-мечтательницу, "примеряющую" к себе всевозможные добродетели, сменила женщина, совершающая поступки, в которых отражался рост ее самосознания. Эта модель нашла свое отражение прежде всего в так называемой "женской" прозе Е.А.Ган, М.С.Жуковой, Е.П.Ростопчиной, А.Я.Панаевой. Русские беллетристки получили от Жорж Санд глубокий импульс для осмысления главных составляющих женского мира - любви, брака, - и, в свою очередь, подвели общество к осознанию важности любовно-этической сферы как средоточия социо-культурных проблем.

В 1860-е гг., когда активное освоение в России иностранных литератур явно ослабело, Жорж Санд сохранила свою значимость непререкаемого нравственного авторитета для писателей-"шестидесятников" и их молодежной аудитории. Чернышевский, М.Л.Михайлов, М.В.Авдеев, женщины-писательницы актуализировали и развили жоржсандовскую концепцию любви, брака, взаимоотношений между полами.

Еще в юности Чернышевский воспринял Жака, героя одноименного произведения Санд, как образец для подражания в своей личной жизни (это явствует из его "Дневника моих отношений с тою, которая теперь составляет мое счастье"). Позднее мотивы романов "Жак" и "Орас" стали сюжетообразующими элементами романа "Что делать?", в котором Чернышевский выразил свой этический принцип намеренного возвышения всякой женщины. В молодости он решил, что "женщина должна

быть равной мужчине". "Но когда палка, - объяснял он будущей жене в 1853 г., - была долго искривлена на одну сторону, чтобы выпрямить ее, должно много перегнуть ее на другую сторону". Именно поэтому "каждый порядочный человек обязан <...> ставить свою жену выше себя" [11].

На фоне мощной традиции почитания Жорж Санд, объединяющей Белинского и Панаева, Григоровича и Салтыкова-Щедрина, Тургенева и Достоевского, Герцена, Огарева и Чернышевского, некоторая часть российских литераторов продолжала видеть в ней символ аморальности. Таким образом, спор о Жорж Санд перерастал в дискуссию о праве женщины на образование, гражданское равенство, равенство в браке и семье. Прямо противоположно относились к французской писательнице И.С.Тургенев и Л.Н.Толстой, что и явилось причиной их ссоры.

Известно, что Толстой на протяжении всей своей жизни оставался убежденным противником женской эмансипации и Жорж Санд как ее знака. 6 февраля 1856 г. он вызвал возмущение Тургенева из-за грубого отзыва о произведениях Санд. Услышав похвалу ее новому роману, он, по свидетельству Д.Григоровича, "резко объявил себя ее ненавистником, прибавив, что героинь ее романов, если б они существовали в действительности, следовало бы, ради назидания, привязывать к позорной колеснице и возить по петербургским улицам" [12]. Тургенев воспринял выходку Толстого как личное оскорбление. В письме к Боткину от 8 февраля он сообщил: "С Толстым я едва ли не рассорился - нет, брат, невозможно, чтоб необразованность не отозвалась так или иначе. Третьего дня, за обедом у Некрасова, он по поводу Ж.Санд высказал столько пошлостей и грубостей, что передать нельзя. Спор зашел очень далеко - словом - он возмутил всех и показал себя в весьма невыгодном свете" [13].

Негодование молодого Толстого против Жорж Санд было столь велико, что сразу же после устроенного им скандала он задумал заклеить ненавистный ему тип "жорж-сандовской" женщины в комедии. Этой цели подчинены наброски и фрагменты пьес "Дядюшкино благословение" и "Свободная любовь". Эмансипированная героиня в понимании Толстого - это откровенно развратная особа, цинично пренебрегающая всеми нормами морали. Так, замужняя тридцатилетняя Лидия Щурина из пьесы "Свободная любовь" имеет трех любовников, но стремится еще к завоеванию четвертого. С первых слов ее монолога возникает прямая реминисценция из Жорж Санд:

"Милый дикарь <...> мой Тверино <...> да, я не шутя люблю его и всему свету скажу, что я люблю его <...> Я всегда прямо говорила: "люблю" тем людям, которых любила, потому что горжусь этим чувством, а этого дикого Князька надо обнять и поцеловать при всех, чтобы он понял мою любовь и высказал бы свою; и я сделаю это. - Слава Богу, я уже давно стою выше суеверий толпы" [14].

Понравившегося ей восемнадцатилетнего князя Чивчивчидзе Лидия уподобляет герою Жорж Санд. Тверино, центральный персонаж одноименной повести 1845 г., воплощал интуитивно-чувственное, т.е. истинное, с точки зрения автора, постижение жизни, природы, морали. В середине 1840-х гг. этот герой и само произведение восхищали Белинского (X, 397). Глубокое впечатление повесть произвела и на Чернышевского, который прочитал ее в русском переводе в 1849 г. и поведал в дневнике о "большом наслаждении" от чтения: "<...> это - я не знаю, как сказать, - что-то богатое, свободное, дух сильный, воображение творческое, чрезвычайно сильное, все это как-то приковало меня, и у меня теперь еще мелькает Тверино в глазах" [15].

В контексте откровенно разнузданной речи Лидии в пьесе Толстого упоминание Тверино служит опознавательным знаком ее порочности. Принципиально важно, что свою тираду героиня произносит в окружении атрибутов "разврата": она "в красном шлафроке, с ногами, обутыми в горностаевые туфли, лежит на большом диване и курит сигару. - (Подле нее на столе стоит бутылка вина)". Правда, ремарка, ка-

сающаяся вина, вычеркнута в рукописи, так же как и замечание о "ню-фундланской собаке", которая лежит "на маленьком диване" в будуаре [16]. Последняя подробность была слишком явным намеком на обстановку квартиры Некрасова, любимые собаки которого пользовались привилегией лежать на дорогом ковровом диване. Эта характерная деталь превращала задуманную пьесу в резкое осуждение отношений, существовавших между И.И. Панаева и его бывшей женой, жившей в гражданском браке с Некрасовым. Если же вспомнить, что роль хозяйки на редакционных обедах "Современника" выполняла Панаева, то вызывающее поведение Толстого 6 февраля 1856 г. приобретает подтекст. Его неприязнь распространялась не только на Жорж Санд, которая представлялась ему символом нравственной распущенности, но и на ее, с его точки зрения, русскую последовательницу.

Стремясь высмеять жоржсандовскую концепцию любви и брака, молодой Толстой создал грубый шарж. Пьеса "Зараженное семейство" (1864) оказалась единственной завершенной из задуманных антифеминистских комедий писателя. Эмансипированная героиня на этот раз была представлена двадцатилетней "девицей" Катериной Матвеевной Дудкиной. Она появляется "стриженной <...> в коротком платье, с книжкой журнала под мышкой" и обязательной "папироской" во рту [17]. При этом она имеет привычку так крепко жать мужчине руку при встрече, что тот "морщится от боли" [18]. Говорит Дудкина утрированно книжным, почти протокольным языком, выставляя напоказ свою "ученость" и претензии на понимание общественных потребностей времени.

Дудкину можно было бы назвать точным слепком с тургеневской Евдокии Кукшиной. Обе "передовые" женщины отличаются непривлекательной внешностью, а отсутствие женственности стремятся компенсировать грубовато-развязным обращением с мужчинами, которых они с первого дня знакомства зовут по фамилии. Но тургеневская "замечательная личность" с презрением отзывается о Жорж Санд, считая ее безнадежно "отсталой": "Как возможно сравнить ее с Эмерсоном! Она никаких идей не имеет ни о воспитании, ни о физиологии, ни о чем. Она, я уверена, и не слыхивала об эмбриологии, а в наше время - как вы хотите без этого?" [19]. Никакие детали внешнего облика и поведения Кукшиной не делают ее столь смешной, как научно аргументированное противопоставление себя Жорж Санд, в котором проявляется все непомерное самомнение этой новоявленной защитницы прав женщин.

Тургенев показал профанацию высокой идеи, исходящей от почитаемой им французской писательницы. Толстой же все уродливые проявления женской эмансипированности считал прямым следствием влияния Санд. Степень сатирической гиперболизации образа Дудкиной весьма ярко выражает ее решительное объяснение в любви: "<...> Венеровский! Я исследовала глубину своего сознания и убедилась, что мы должны соединиться! да... В каких формах должно произойти это соединение - я предоставляю вам. Найдете ли вы нужным, в виду толпы и неразвитых как ваших, так и моих родственников, проделать церемонию бракосочетания - я, как ни противно это моим убеждениям, вперед даю свое согласие и делаю эту уступку <...> Вопрос же об обладании мною уже решен между нами" [20].

Тенденциозность и схематизм в изображении новых явлений не позволили Толстому создать полноценное художественное произведение: пьеса так и не была поставлена на сцене. Позднее связанный с Жорж Санд женский вопрос нашел отражение в "Анне Карениной". Сюжетная линия Анны оказалась близкой сюжетной модели ранних произведений Санд, обычно называемых романами "страсти". Толстой поначалу стремился осудить как бы еще один тип эмансипированной женщины. В ранних черновиках портрету героини присуща тень порока: она развязана, фальшива, чересчур экстравагантна, в ней подчеркивается "дьявольское" начало. Главным страдательным персонажем должен был стать Каренин, и такому взгляду на ситуацию соответствовал один из вариантов названия романа - "Молодец-баба". Но

постепенно Толстой очистил образ Анны от всех принижающих ее черт; в окончательном тексте она по своим человеческим качествам неизмеримо выше Каренина и Вронского. Продолжая выступать против женской эмансипации, Толстой-художник тем не менее превратил свою "погибшую" героиню в трагическую фигуру, вызывающую глубокое сострадание, созвучное пафосу многих романов Санд.

Для Тургенева на протяжении всей его сознательной жизни Жорж Санд была символом идейно-нравственного обновления эпохи. И он пользовался этим кодом как для создания исторического фона, так и для дополнительной, "подтекстовой" характеристики персонажей.

Его героиня из повести "Переписка" (1856), томимая "духовной жадной", в обыденном восприятии отождествляется с Санд. "Знайте, - рассказывает Марья Александровна, - что меня во всем околотке иначе не называют, как философкой, особенно дамы меня величают этим именем <...> Ни одна из них не сомневается в том, что я исподтишка ношу мужскую одежду и вместо "здравствуйте" отрывисто говорю: "Жорж Занд!" - и негодование на философку возрастает" [21].

Инфантильная Вера Николаевна из повести "Фауст", не прочитавшая в свои двадцать восемь лет ни одного романа, все-таки наслышана о Жорж Санд как наиболее дискуссионном и знаменитом авторе. На предложение рассказчика принести ей книгу, она "тихонько вздохнула" и спросила "не без робости": "Это... это не будет Жорж Санд?" [22].

А пустую Варвару Павловну Лаврецкую из романа "Дворянское гнездо" Жорж Санд, по замечанию автора, "приводила в негодование", хотя она и "читала одни французские книжки" [23]. Тургенев особенно настаивал на этой примете читательского вкуса своей "анти-героини". В письме И.В.Павлову от 13 апреля 1859 г. он разъяснил: "<...> действительно, наши Варвары Павловны читают Жорж Занда - но теперешние, у которых и посадка совсем другая - а не те, которые родились в 15-х и 20-х годах, как моя В<арвара> П<авловна>" [24].

В 1840-е гг., когда происходило действие романа, искренне восхищались Жорж Санд нравственно чистые люди, молодые энтузиасты, которые видели в писательнице рупор "скрытых скорбей и страданий" униженного человека [25]. Женщина, подобная фальшивой Лаврецкой, не могла понять новых идеалов и должна была, по убеждению автора, осудить Жорж Санд за "безнравственность".

Не без влияния дискуссии о женском вопросе Тургенев едва ли не первым в русской литературе дал представление о женщине как наиболее чутком выразителе эпохи. Тургеневская девушка тоже сделалась своеобразным кодом, замеченным современниками. "Тургенев сделал великое дело, - утверждал впоследствии Толстой, - тем, что написал удивительные портреты женщин. Может быть, таких, как он писал, и не было, но когда он написал их, они появились. Это верно, я сам наблюдал потом тургеневских женщин в жизни" [26].

Таким образом, включение кода Жорж Санд в процесс изучения русской литературы позволяет очень живо, лично представить крупнейших художников XIX в. Вместе с тем через его введение можно организовать диалог в силовом поле русской культуры. Знание семантики кода позволяет в какой-то мере стать участником этого диалога и почувствовать "биение пульса" эпохи.

#### Примечания:

1. Библиотека для чтения. 1834.-Т.4.-Отд.VII-С.48.
2. Там же. 1836.-Т.17.-Отд.VIII-С.9.
3. Там же. 1834.-Т.1.-Отд.П.-С.76.
4. Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т.-М.-1954.-Т.3.-С.398.  
Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и стр.
5. Библиотека для чтения. 1837.-Т.23.-Отд.I.-С.33.
6. Там же. С.39.

7. Там же. С.42.
8. Там же. С.80-81.
9. Пушкин А.С. Полн.собр.соч.: В 10 т.-М.-1966.-Т.10.-С.550.
10. Там же. 1964.-Т.6.-С.312.
11. Чернышевский Н.Г. Полн.собр.соч.: В 15 т.-М.-1939.-Т.1.-С.444.
12. Григорович Д.В. Литературные воспоминания. М.-1987.-С.133.
13. Тургенев И.С. Полн.собр.соч.: В 30 т. Письма: В 18 т.-М.-1987.-Т.3.-С.81.
14. Толстой Л.Н. Полн.собр.соч.: В 90 т.-М.-1936.-Т.7.-С.173.
15. Чернышевский Н.Г. Полн.собр.соч. Т.1.-С.275-276.
16. Толстой Л.Н. Полн.собр.соч. Т.7.-С.173.
17. Там же. С.185.
18. Там же. С.218.
19. Тургенев И.С. Полн.собр.соч.: В 12 т.-М.-1981.-Т.7.-С.64.
20. Толстой Л.Н. Полн.собр.соч. Т.7.-С.222.
21. Тургенев И.С. Полн.собр.соч. 1980.-Т.5.-С.34.
22. Там же. С.103.
23. Там же. 1981.-Т.6.-С.132.
24. Там же. Письма. Т.4.-С.39.
25. См.: Купреянова Е.Н. Основные направления и течения русской литературно-общественной мысли второй четверти XIX в. // История русской литературы. Л.-1981.-Т.2.-С.354.
26. Цит. по: М.Горький и А.Чехов. Переписка. Статьи. Высказывания. М.-1951.-С.161.

#### ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНАЯ СТРУКТУРА ПОВЕСТЕЙ Е.И.ЗАМЯТИНА 1910-х годов. Резун М.А.

Все многочисленные интерпретаторы раннего творчества Е.И. Замятина говорили о его сказовой манере как главной стилиевой особенности языка писателя в эти годы [1]. И хотя написано о сказе писателя немало [2], думается, еще не сделано главного - не прояснены функции такой повествовательной структуры в художественной системе Замятина.

Сам Замятин очень традиционно объяснял обращение литературы к разговорному языку (и к сказу) общей исторической тенденцией к демократизации всей жизни [3]. Образ рассказчика, противопоставленного автору (что и составляет специфику сказовой формы [4]), логично возникает у Замятина из сравнения эпического произведения с театром, где писатель актер [5]. "Если повесть, рассказ рассматривать как игру, а писателя как актера, о ясно, что писатель и вести себя должен как актер во время игры, т.е. говорить, зрители должны слушать его все время, видеть его жесты, мимику. Когда я говорю "его" - я не хочу сказать - автора (...) В произведении лирического склада автора не должно быть видно (...) Читатели должны видеть и слышать автора в той роли, в том гриме, который нужен для воспроизведения духа изображаемой среды" [6].

Сходным образом рассматривают замятинский сказ и авторы монографии Поэтика сказа: "Маска социально-характерного уездного рассказчика отчетливо выявлена и у Е.Замятина в повести "Уездное". Как и в повести "Неуемный бубен", рассказчик у Е.Замятина также из местных, представитель жизни консервативной и устойчивой, обывательского сообщества "робкого и опасливого"(...) Рассказчик сам знает ровно столько, сколько знает уличная общественность,- не больше и не меньше. В отличие от "Серебряного голубя" "Уездное" не знает смены социальных масок : рассказчик здесь от начала и до конца представляет только одну среду..."[7].

Мы же , напротив, считаем, что "многоликость" уездного рассказчика и определяет своеобразие сказовой манеры раннего Замятина, как и объясняет в какой-то степени роль сказа в произведении. Повествовательная структура "Уездного" сложна. Порой она действительно образует трехступенчатую конструкцию , когда в речь рассказчика (или повествователя) включается несобственно-прямая речь персона-