



В. ШМИД

**Орнаментальный текст
и мифологическое мышление
в рассказе Е. Замятина «Наводнение»***

1

Евгений Замятин — мастер «орнаментальной» прозы¹. Понятие «орнаментального», не совсем удачное, подразумевает, что мы имеем дело с явлением чисто стилистическим. Так, к «орнаментализму» обыкновенно относят разнородные стилистические особенности, такие как сказ или звуковая инструментовка, т. е. явления, общим признаком которых является повышенная осязаемость повествовательного текста. Между тем за этим словом — явление гораздо более фундаментальное, имеющее свои корни в миропонимании

* Настоящая работа представляет собой русский вариант статьи «Mythisches Denken in “ornamentaler” Prosa. Am Beispiel von Evgenij Zamjatins “Überschwemmung”» (Mythos in der slawischen Moderne / Ed. W. Schmid. Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 20. Wien, 1987. S. 371–397). Сокращенная версия настоящей статьи была напечатана в журнале «Русская литература» (1992. № 2. С. 56–67).

¹ Систематическое и историческое описание «орнаментальной» прозы см.: Шкловский В.Б. Орнаментальная проза. Андрей Белый // Шкловский В.Б. О теории прозы. М., 1929. С. 205–255; Oulanoff H. The Serapion Brother. Den Haag, 1966. P. 53–71; Carden P. Ornamentalism and Modernism // Russian Modernism / Ed. by G. Gibian and H. W. Tjalsma. Ithaca, 1976. P. 49–64; Browning G.L. Russian Ornamental Prose // Slavic and East European Journal. Vol. 23. 1979. P. 346–352; Левин В. «Неклассические» типы повествования начала XX века в искусстве русского литературного языка // Slavica Hierosolymitana. Т. 6–7. 1981. С. 245–275. Наиболее убедительные описания дают: Кожевникова Н.А. 1) О типах повествования в советской прозе // Вопросы языка современной русской литературы. М., 1971. С. 97–163; 2) *Ее же*. Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Т. 35. 1976. С. 81–100; Силард Л. Орнаментальность/орнаментализм // Russian Literature. Vol. 19. 1986. P. 65–78; Jesen P.A. The Thing as Such: Boris Pil'njak's “Omamentalism” // Russian Literature. Vol. 16. 1984. P. 81–100.

модернизма и авангарда, т. е. в таком мышлении, которое можно назвать мифическим². Мы исходим здесь из предпосылки, что в орнаментальной прозе модернизма и авангарда повествовательный текст и изображаемый мир подвергаются воздействию поэтических структур, которые отображают строй мифического мышления. Мысль о связи, существующей между орнаментализмом, поэзией и мифом, будет в дальнейшем развернута в десяти тезисах.

1. Реализм и его научно-эмпирическая модель действительности сказывались в преобладании фиктивно-нарративного принципа с его установкой на миметическую вероятность и психологическое правдоподобие. Модернизм и авангард, преодолевая реалистическое миропонимание, тяготеют к распространению принципов, которые характеризуют поэзию, словесное искусство³. Между тем как в реализме законы нарративной, событийной прозы распространялись на все жанры, а среди них и на не-нарративную поэзию, в эпоху модернизма и авангарда, наоборот, конститутивные принципы поэзии распространяются на нарративную прозу. Орнаментальная проза — это результат воздействия поэтических начал на нарративно-прозаический текст.

2. Благодаря своей поэтичности орнаментальная проза является структурным образом мифа. Мысль о изоморфности поэтического и мифического мышлений, из которой мы здесь исходим, нуждается, однако, в некоторой оговорке. Модернисты, будучи убежденными в генетическом и прежде всего в типологическом родстве поэзии и мифа, все же отдавали себе отчет в принципиальном различии обеих сфер мышления. На это различие указывает Александр Потебня, называющий мифическим такой способ мышления, в котором «образ считается объективным и потому целиком переносится в значение и служит основанием для дальнейших заключений

² Об этом см.: *Cassirer E. Philosophie der symbolischen Formen. Teil 2: Das mythische Denken.* Berlin, 1925. 7-е изд. Darmstadt, 1977; *Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Миф — имя — культура* (1973) // Лотман Ю. М. Избр. статьи. Т. I. Таллин, 1992. С. 58–75; *Мелетинский Э. М. Поэтика мифа.* М., 1976. С. 164–169. — В использованном здесь понятии мифического совпадают те стадии истории культуры, которые Жан Гебсер различает в своей типологии эпох культуры как «магическую» и «мифическую» (*Gebser J. Ursprung und Gegenwart.* Stuttgart, 1949–1953. 3-е изд. 1970. 2-е карманное изд.: München, 1986).

³ О символистском понятии словесного искусства см.: *Hansen-Löve A. A. 1) Die «Realisierung» und «Entfaltung» semantischer Figuren zu Texten* // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 10. 1982. S. 197–252; 2) *Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst. Am Beispiel der russischen Moderne* // Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität / Ed. W. Schmid und W.-D. Stempel. Wien, 1983. S. 291–360.

о свойствах означаемого», а поэтическим — такое мышление, где «образ рассматривается лишь как субъективное средство для перехода к значению и ни для каких дальнейших заключений не служит»⁴. Эта категориальная оппозиция систематически снимается в период авангарда, ключевой семантической фигурой которого становится развернутая метафора, т. е. образ, понимаемый в буквальном смысле, рассматриваемый как «объективный». И в других приемах поэзии, таких как, например, паронимия и иконизация, можно обнаружить изоморфность поэтического и мифического мышления.

3. Основной признак, в котором сходятся орнаментальная проза и мифическое мышление, это нарушение действительного для реалистического мышления закона не-мотивированности, арбитранности знака. Слово, рассматриваемое в реалистическом мире как условный символ, становится в мире мифического мышления иконическим знаком, материальным образом своего значения. Принципиальная иконичность, которую проза получает в наследство от трансформирующей ее поэзии, соответствует магическому началу слова в мифе. В мифическом языке между именем и вещью нет никакой условности, нет даже отношения репрезентации. За неимением идеи условности отсутствует и представление о знаковости вообще. Имя — это не знак, обозначающий вещь или указывающий на нее, имя идентично с вещью. Мифическому мышлению совершенно чужды, как заметил уже Эрнст Кассирер, «разделение идеального и реального», «различение между миром непосредственного бытия и миром опосредствующего значения», «противоположность “образа” и “вещи”»: «Где мы видим отношение “репрезентации”, там существует для мифа <...> отношение реальной *идентичности*»⁵. Орнаментальная проза реализует мифическое отождествление слова и вещи как в иконичности повествовательного текста, так и в сюжетном развертывании речевых фигур, таких как сравнение и метафора.

4. Повторяемости мифического мира соответствует в орнаментальной прозе повтор как формальных (прежде всего звуковых), так и тематических мотивов. Между тем как повтор целых мотивов, звуковых или тематических, приводит к созданию лейтмотивов, повтор отдельных признаков делает перекликающиеся мотивы эквивалентными. Лейтмотивность и эквивалентность подчиняют себе и языковую синтагму повествовательного текста, и тематическую синтагму повествуемой истории. В плане текста они производят ритмизацию и звуковые

⁴ Потебня А.А. Из записок по теории словесности // Потебня А. А. Теоретическая поэтика. М., 1990. С. 287.

⁵ Cassirer E. Das mythische Denken. S. 51.

повторы, а на причинно-временную последовательность истории они налагают сеть вне-причинных и вне-временных сцеплений⁶.

5. Иконичность приводит к принципиальной соразмерности, соответственности между порядком повествовательного текста и порядком повествуемой истории. Поэтому для орнаментальной прозы действителен закон о презумпции тематичности всех формальных связей, т. е. всякая формальная эквивалентность подсказывает аналогичную или контрастную тематическую эквивалентность. Каждый раз формальный порядок в плане повествования должен быть соотношен с тематическим порядком в плане изображаемого мира. Основной фигурой становится паронимия, т. е. звуковой повтор, устанавливающий окказиональную смысловую связь между словами, которые не имеют ни генетической, ни семантической связи. В паронимии четко проявляется установленный Кассирером закон мифического мышления, согласно которому «всякое заметное сходство» является «непосредственным выражением идентичности существа»⁷.

6. Тенденция к иконичности, мало того, к овеществлению всех знаков приводит в конечном счете к размыванию тех резких границ, которые в реализме отмежевывают слова от вещей, повествовательный текст от повествуемой истории. Между этими планами орнаментальная проза создает переходы, превращая чисто звуковые мотивы в тематические элементы или же развертывая словесные фигуры в сюжетные формулы.

7. Поэтизация или орнаментализация прозы неизбежно приводит к «расслаблению» ее сюжетности. Повествуемая история может растворяться в отдельных мотивных кусках, связь которых дана уже не в нарративно-синтагматическом плане, а только в плане поэтической парадигмы.

8. Наивысшей тематической сложности орнаментальная проза достигает, однако, не в полном разрушении ее нарративной основы, а там, где парадигматизация наталкивается на сопротивление со стороны сохраняющегося сюжета. Наглядные примеры такой сложной интерференции поэтической и нарративной связностей можно найти перед расцветом модернистской гипертрофии поэтичности в прозе Чехова, а после у Бабея и Замятина. Эти писатели создали гибридную прозу, в которой, смешиваясь, сосуществуют событийные

⁶ О понятии вне-причинной и вне-временной связи см.: *Schmid W.* Thematische und narrative Äquivalenz. Dargestellt an Erzählungen Puškins und Čechovs // *Russische Erzählung. Russian Short Story. Русский рассказ* / Ed. R. Grübel. Amsterdam, 1984. S. 79–118.

⁷ *Cassirer E.* Das mythische Denken. S. 87.

и орнаментальные структуры, т. е. прозу, подвергающую несобытийный мир мифа и его внеперспективное и внепсихологическое мироописание воздействию нарративной сюжетности, перспективизации и психологической мотивировки.

9. Орнаментальная проза нередко пользуется установленной и утверждаемой модернизмом изоморфностью мифо-поэтического мышления и логики подсознательного в целях нового, сверхэмпирического психологизма.

10. Мифическое мышление сказывается и в характере изображаемого в орнаментальной прозе мира. Орнаментализм естественным образом тяготеет к созданию художественного мира, в котором господствует циклично-парадигматический порядок. Во-первых, персонажи действуют под влиянием мифических представлений. Там, где мы наблюдаем, с точки зрения реализма, свободное действие автономных субъектов, действие, способствующее изменению и развитию данной ситуации, персонажи на самом деле только имитируют и повторяют мифические образцы, отождествляясь с их актантами. Повествующие инстанции, как правило, также характеризуются мифическим мироощущением. Во-вторых, мифическая повторяемость отрицает, конечно, сюжетность повествуемого. Событийный характер повествуемого часто так ослаблен, что действия, образующие, казалось бы, результативный сюжет, нередко оказываются частями мифического цикла. Борьба между нарративным и орнаментальным началами может допускать двойное восприятие произведения: событийное и мифическое.

2

Интерференция мифического и современных принципов строения мира и текста очевидна в известных рассказах Замятина «Дракон» (1918), «Мамай» и «Пещера» (1920)⁸. Не менее характерным для мифического мышления авангардной прозы является поздний рассказ Замятина «Наводнение» (1929), изданный в 1930 г. как последнее «советское» произведение автора.

Замятин приписывал «Наводнению», с одной стороны, «более сложное», чем в «Мамае» и «Пещере», употребление «интегрального образа», а с другой — «простоту формы», преодоление «всех сложностей», через которые он проходил пятнадцать лет⁹. Противоречие тут

⁸ О противопоставлении культурных систем в рассказе «Пещера» см.: *van Baak J. Zamjatin's Cave. On Troglodyte versus Urban Culture. Myth and the Semiotics of Literary Space // Russian Literature. Vol. 10. 1981. P. 381–422.*

⁹ *Замятин Е. Закулисы (1929) // Замятин Е. Сочинения. М., 1988. С. 472.*

лишь кажущееся. «Интегральный образ» «неминуемо родит целую систему производных образов, он прорастет корнями через абзацы, страницы», распространится «на всю вещь от начала до конца»¹⁰. С помощью этой мифопоэтически-органологической метафоры Замятин описывает тот прием развертывания звуковых или тематических мотивов, который характеризует мифизм орнаментальной прозы. Интегральный же образ наводнения проведен, по словам автора, «через рассказ в двух планах» — «реальное петербургское наводнение отражено в наводнении душевном — и в их общее русло вливаются все основные образы рассказов»¹¹. Несмотря на всю свою сложность, этот объединяющий образ придает произведению такую простоту, которой Замятин никогда раньше не достигал¹². Слово «простота» следует в таком контексте понимать, конечно, не как отсутствие смыслопорождающих приемов, а наоборот, в пушкинском смысле, как полную согласованность, гармонию, ответственность всех художественных деталей.

Простота, которую Замятин приписывает рассказу «Наводнение», относится, конечно же, и к эвфонической обработке повествовательной речи. В этом плане простота сказывается, как можно заключить из приводимых в статье «Закулисы» примеров, прежде всего в тематической мотивированности формальных фигур. Высказывания автора свидетельствуют о том, насколько ему важно было согласовать ритмические движения с «эмоциональными смысловыми замедлениями и ускорениями в тексте»¹³. Также и звуковая инструментовка должна, по воле автора, подчиняться смысловому порядку. Ссылаясь на теорию Андрея Белого, Замятин демонстрирует на двух примерах из «Наводнения» «дыхание» фразы, причем «вдох — в подъеме гласных: у-о-е-а-ы-и; выдох: в их падении от и до закрытого, глухого у»¹⁴. Первый пример показывает падающее и потом совсем останавливающееся дыхание (и-и-е-о-у):

«Было тихо, только тикали часы на стенке, и в Софье, и всюду»¹⁵.

¹⁰ Там же. С. 470.

¹¹ Там же.

¹² Органически растущему «интегральному образу» соответствует в восприятии органически укореняющееся впечатление: «им самим (т. е. читателем. — В.Ш.) договоренное, дорисованное — будет врезано в него неизмеримо прочнее, вращет в него органически» (Закулисы. С. 470).

¹³ Там же. С. 468.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Выделение звуков здесь и в дальнейшем мое. — В.Ш.

Во втором примере автор подчеркивает «движение гласных от глухого у до широкого раскрытого а»:

«Софья чувствовала, как у нее текут теплые слезы, теплая кровь... она лежала теплая, блаженная, влажная <...> как земля»

Этому движению соответствует, по словам автора, «внутреннее раскрытие, освобождение человека»¹⁶.

Так же как и Белый, Замятин связывает и согласные («Согласные — статика, земля, вещество»¹⁷) с определенными смысловыми ценностями¹⁸. Так, например, он видит в «накоплении с с окончательным ц» звуко-символическое изображение ветра:

«Осенний ветер бесился, свистел, сек, с моря наседала огромная серая птица».

И в выше цитированном примере, демонстрирующем «дыхание» фразы («она лежала теплая, блаженная, влажная <...> как земля»), Замятин рассматривает повторяющееся л как выражение ощущения влаги.

Таким образом Замятин приходит к заключениям, основанным на нео-архаической поэтике иконических связей между звуком и смыслом. В самом деле, в «Наводнении» наблюдается поразительное количество звуковых повторов, которые подразумевают разные виды семантизации. Первый, более простой вид такой семантизации повторяемых звуков — *звуковая символика*:

«...будто ветер играл стальными листьями в стальном лесу» (с. 479)¹⁹,

«...потом с барабанным боем, с пением расстреливали из палок» (с. 482),

«...хлопнулся об пол в падучей» (с. 484).

¹⁶ Закулисы. С. 468–469.

¹⁷ Там же. С. 469.

¹⁸ Об иконическом понимании Белым употребленных им в романе «Петербург» звуковых фигур см.: *Белый А.* Мастерство Гоголя. М., 1934. С. 306–307. Белый утверждает здесь иконическое соотношение между звуками повествующего слова и тематическими единицами: «Я же сам поздней натолкнулся на удивившую меня связь меж словесной инструментовкой и фабулой (непроизвольно осуществленную)» (с. 306) — «Сюжетное содержание “Пет<ербурга>” по Гоголю отражаемо в звуках» (с. 307).

¹⁹ Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: *Замятин Е.* Избр. произведения. Повести. Рассказы. Сказки. Роман. Пьесы. М., 1989, — с указанием страниц в скобках.

Второй, более сложный вид — *звуковые лейтмотивы*; указывающие на «зрительные лейтмотивы»:

«*Маятник на стене метался, как птица в клетке, чующая на себе пристальный кошачий глаз*» (с. 491).

«*Опять стало тихо, только, как птица, метался маятник на стене*» (с. 491).

Благодаря большей «простоте», т. е. более последовательной согласованности и более высокой семантической мотивированности, звуковая инструментовка «Наводнения» производит относительно слабо развитое орнаментальное впечатление в сравнении с ранними вещами. Рассмотрим начало рассказа, т. е. то место, где, по словам писателя, «приходится определить основу всей музыкальной ткани, услышать ритм всей вещи»²⁰:

«Кругом Васильевского острова далеким морем лежал мир: там была война, потом революция. А в котельной у Трофима Иванныча котел гудел все так же, манометр показывал все те же девять атмосфер» (с. 479).

По сравнению с богато орнаментальным началом таких рассказов, как «Ловец человеков», в этих вводных предложениях звуковая повторяемость заметно обуздана, но зато немногочисленные переключки приобретают явно семантический характер. Инструментовка паронимических рядов «далеким морем лежал мир», и «в котельной котел гудел» сопровождает тематическую противоположность внешнего и внутреннего миров соответствующими звуковыми контрастами. Противоположные ритмические и эвфонические порядки этих предложений отображают противопоставление миров. Внешний мир с войной и революцией предстает в звуковой символике как место спокойствия по сравнению с котельной, характеризуемой и фонически, т. е. с помощью иконических зубных взрывных согласных, и в тематическом плане признаком сильного напряжения и высокого давления.

3

Ритмико-эвфоническая организация текста в «Наводнении» в общем так умеренна, что некоторые исследователи, руководствующиеся чисто стилистическим понятием орнаментальной прозы

²⁰ Закулисы. С. 467.

и воспринимающие слово автора о приобретенной «простоте» как свидетельство о преодолении орнаментализма, предпочитают не относить этот рассказ к типу орнаментальных текстов²¹. В самом деле, «Наводнение» принадлежит, как может показаться, к типу чисто сюжетных текстов. Разве здесь повествуется не о событиях, в которых не раз был обнаружен шаблон «преступления и наказания», т. е. того подтекста, к которому читателя отсылают многие детали этого рассказа?²² Разве здесь речь идет не о согрешении и покаянии?²³ Кажется, что вполне возможна реконструкция действия как сюжетной истории, повествующей о событии *par excellence*, т. е. о переходе через границу²⁴, о *пре-ступлении*.

Брак Трофима Ивановича и Софьи остался бездетным, и Софья боится, как бы муж, упрекающий ее в бесплодии, не покинул ее. Она предлагает мужу удочерить тринадцатилетнюю осиротевшую Ганьку, с чем Трофим радостно соглашается. Подросткая Ганька, однако, скоро вытесняет Софью, сначала в дневное время, беседуя с Трофимом, позже и ночами. Трофим совершенно отворачивается от жены и спит у Ганьки на кухне. Не в силах более терпеть унижение, Софья убивает ненавистную соперницу топором, разрубает труп на части и зарывает их в яме на Смоленском поле. Поскольку все думают, что Ганька, не раз уже пропадавшая, ушла навсегда из дому, убийство остается необнаруженным. Трофим снова возвращается к жене. Наконец, она в состоянии раскрыться для него полностью и беременеет. С ростом зародыша в животе зарождается и осознание страшного поступка. Родив дочь, Софья в родильной горячке осознает содеянное во всех деталях. Теперь она в состоянии признаться в убийстве.

Такой пересказ касается, однако, лишь одного пласта действия, того поверхностного сюжетного плана, который доступен реалисти-

²¹ См., напр.: *Leech-Anspach G.* Evgenij Zamjatin. Häretiker im Namen des Menschen. Wiesbaden, 1976. S. 96–98; *Scleffler L.* Evgenij Zamjatin. Seih Welthild und seine literarische Thematik. Köln, 1984. S. 247–248, 251.

²² О сходствах и контрастах между «Наводнением» и «Преступлением и наказанием» см.: *Collins Ch.* Evgenij Zamjatin. An Interpretive Study. Den Haag, 1973. P. 91–94.

²³ Такую позицию см.: *Shane A.M.* The Life and Works of Evgenij Zamjatin. Berkeley, 1968 («наказанием является душевная пытка, следующая после преступления», с. 196); *Leech-Anspach G.* Evgenij Zamjatin («признавая свою вину, Софья берет на себя ответственность за свое действие и его искупление», с. 101).

²⁴ Об определении события в тексте как «перемещения персонажа через границу семантического поля» см.: *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. М., 1970. С. 282.

ческому восприятию. Однако на фоне романа прозрения и душевного перевоспитания нужно ставить под сомнение реконструкцию событий, которая нами была осуществлена в рамках реалистическо-нарративной модели. Мифическая переработка сюжетного шаблона преступления и наказания изложена в дальнейшем.

4

Софья действует целенаправленно и предусмотрительно, но подсознательно. Ее мотивы и побуждения идут не от головы, а поднимаются буквально из живота. Поводом для убийства является жаркий, сладковатый запах ганькиного пота:

«И как только Софья вдохнула в себя этот запах, снизу, от живота, поднялось в ней, перехлестнуло через сердце, затопило всю» (с. 489).

Софья действует в согласии с циклами природы, с временами дня и года. В осенней Неве поднимается вода — и в Софье поднимается кровь, «будто связанная с Невой подземными жилами» (с. 479). Как же понимать этот образ сообщающихся сосудов? Это не просто аукториальная метафора, которой рассказчик пользуется для того, чтобы охарактеризовать психофизическое состояние героини. Дело также не в идущем от персонажа сравнении, при помощи которого героиня выражает свои чувства. Параллельность внутреннего и внешнего миров, повторяющаяся во многих деталях, свидетельствует о культурно-историческом состоянии, в котором характерное для «ментального» мышления различие между внутренним и внешним, между субъектом и объектом еще не существует. В мифическом мышлении человек и природа, внешний мир и мир внутренний реагируют одинаковым образом, однако не на основе причинных связей или же вследствие взаимного влияния, а по принципу симультанного участия, партиципации в общем порядке мира. Благодаря одинаковой и симультанной партиципации между частями единого целого в мифическом мышлении ставится знак равенства. Явления, для мышления нового времени относящиеся к разным областям мира и не находящиеся в причинных связях, в мифическом представлении о мире, в силу их сходства или симультанного наличия, объединены одной сущностью. В «Наводнении» мифическое единство человека и природы восстанавливается тем, что предметы и происшествия пересекают границу между внешним и внутренним мирами. Рассмотрим несколько случаев такого перехода, т. е. симультанной причастности явлений как к внешнему, так

и к внутреннему миру, являющейся по сути нарушением рубежа между субъектом и объектом.

Перед тем как Софья открывает любовные связи мужа с Ганькой, она, подозревая обман, слышит такое: «Было тихо, только тикали часы на стенке, и внутри в Софье, и всюду» (с. 484).

Положение Софьи становится невыносимым. Она чувствует, что «серые, городские, низкие, каменные облака», напоминающие ей о «душных тучах, ни разу за все лето не прорвавшихся грозой», «не за окном, а в ней самой, внутри, они каменно наваливались одна на другую уже целые месяцы» (с. 488–489).

Выстрелы из пушки, предупреждающие о наводнении, совпадают с ударами сердца в Софье: «Окно вздрогнуло, будто снаружи в него стукнуло сердце» (с. 489). К убийству Софью несет, как во время наводнения «по улице несло дрова»: «Не думая, подхваченная волной, она подняла топор с полу, она сама не знала зачем. Еще раз стукнуло в окно огромное пушечное сердце» (с. 489).

Мифическое единство внутреннего и внешнего связывает даже убийцу и ее жертву. Они соединены одной системой кровеносных сосудов. Кровь убитой соперницы хлынула в кухню: «и будто эта кровь — из нее, из Софьи, в ней наконец прорвало какой-то нарыв, лилось оттуда, капало, и с каждой каплей ей становилось все легче» (с. 489).

Стучат в кухонную дверь. От ударов вздрагивает крючок. Софья чувствует: «крючок сейчас был частью ее самой» (с. 490).

Софья сжигает все предметы, носящие следы убийства, весь мусор, который еще оставался: «все сгорело, теперь в комнате было совсем чисто. И так же сгорел весь мусор в Софье, в ней тоже стало чисто и тихо» (с. 491).

После родов Софья видит в полусне, как Трофим Иваныч далеко, будто на другом берегу, в густом дожде зажигает лампу, крошечную, как булавка: «Сквозь сон Софья все время чувствовала лампу: крошечная, как булавка, — она была уже где-то внутри, в животе» (с. 497).

Наряду с наводнением самый важный мотив, на котором строится основывающаяся на развернутом, буквально понятом сравнении проницаемость границ между внутренним и внешним мирами, — это яма. Яма, «пустая, неизвестно для чего вырытая яма» (с. 479), которую находит Трофим сначала в мастерской, где ремни трансмиссии хлопают вхолостую, потом в ночной встрече с Софьей, когда «опять было не то» (с. 479), превращается в пустоту в бесплодном теле Софьи («внутри была яма, пусто», с. 480) и, наконец, в выкопанную Софьей яму на Смоленском поле, в которой она зарывает разрубленное тело Ганьки.

5

Совершенное Софьей убийство является не — или же не только — *пре-ступлением* этического рубежа, каковым оно должно представляться реалисту, это есть и исполнение требования мирового порядка, поступок, обеспечивающий будущую жизнь. Убийство возвращает Софье мужа и делает ее чрево плодоносным. Зарывая разрубленное тело жертвы в яму на Смоленском поле, убийца заполняет пустую яму в себе: «все тело у нее улыбалось, оно было полно до краев»²⁵ (с. 495). Между уничтожением и возникновением жизни существует непосредственная, прямая, мифическая связь:

«Живот был круглый, это была земля. В земле, глубоко, никому не видная, лежала Ганька, и в земле, никому не видные, рылись белыми корешками зерна» (с. 495).

Софьин плод — это возрожденная Ганька. Вот почему роженица, к удивлению соседки, помогающей ей рожать, знает уже, что родила девочку, еще не успев увидеть ребенка.

Для мифической связности событий немаловажно и то, что роды как бы вызваны смертью смазчика:

«Трофим Иванович рассказал, что вчера у них маховиком зацепило смазчика и долго вертело <...> Софья протирала тряпкой стекла и думала про смазчика, про смерть, и показалось, что это будет совсем просто — вот как заходит солнце, и темно, а потом опять день. Она встала на лавку <...> и тут ее подхватил маховик <...> все вертелось, все унеслось мимо. <...> Потом все с размаху остановилось, тишина стояла, как пруд, Софья чувствовала — из нее льется, льется кровь. Должно быть, так же было со смазчиком, когда его сняли с маховика» (с. 496–497).

Мы обнаруживаем здесь несколько отождествлений. Смерть смазчика идентифицируется со смертью Ганьки. Думая о смерти смазчика у маховика, Софья переживает собственную смерть, отождествляя льющуюся из нее кровь с кровью погибшего. Но перед смертью она

²⁵ Слова *до краев* перекликаются с выражением *через край*, которое, будучи отводом от интегрального образа наводнения, встречается и в прямом, и в переносном значениях: Софья наливает в лампу керосин. Лампа уже полна. Керосин льется «через край» (с. 494). Трофим спрашивает, что в ней. Она не выдерживает: «это было через край, хлынули слезы» (с. 495).

должна родить. Смерть же и рождение, в совпадении которых реалист видит только случай, связаны между собой своеобразной мифической логикой. Таким образом, убивая Ганьку, Софья делает возможным свое материнское счастье: «ради этой одной минуты она жила всю жизнь, ради этого было все» (с. 497).

6

Поступки Софьи, представляющие собой не только — в плане реалистическом — преступление, но и — в плане мифического мышления — исполнение закона жизни, являются предопределенными с самого начала. Давно, еще до появления Ганьки в рассказе, снится Софье сон, предвосхищающий убийство:

«Ночью — должно быть, уже под утро, — дверь раскрылась, с размаху грохнула в бочку, и Софья выбежала на улицу. Она знала, что конец, что назад уже нельзя. Громко, навзрыд плача, она побежала к Смоленскому полю, там в темноте кто-то зажигал спички. Она споткнулась, упала — руками прямо в мокрое. Стало светло, она увидела, что руки у нее были в крови» (с. 480).

Это, правда, ее «обыкновенная женская» кровь. Но она сразу понимает мифическую логику: для того, чтобы этой крови больше не было, нужно пролить чужую кровь. Таким образом становится ясно, почему реальная сцена на Смоленском поле, когда Софья зарывает разрубленный труп в яме, почти дословно повторяет целый ряд мотивов сновидения:

«Софья спотыкалась. Она упала, ткнулась рукой во что-то мокрое и так шла потом с мокрой рукой, боялась ее вытереть. Далеко, должно быть на взморье, загорался и потухал огонек, а может быть, это было совсем близко — кто-нибудь закуривал папиросу на ветру» (с. 490).

Один повторяющийся, здесь несколько загадочный мотив становится более ясным, если рассмотреть целую сеть тематических сцеплений, в которую он входит. Загорающийся в темноте свет спички перекликается с «одиноким, тоскливым звездой в пустом небе», с «острой, как кончик иглы, весенней звездой» (с. 481), с одной стороны, а с другой — с «крошечной, как булавка» (с. 497) лампой, зажженной в Софьином сне Трофимом Иванычем и находящейся в то же время внутри самой Софьи («жжет в животе, в самом низу», с. 498). Посредством образов иглы и булавки с этими маленькими огоньками ассоциируется тема

боли. Наглядно проявляется эта связь, когда Софья, полная ненависти и жалости к Ганьке, входит к ее умирающему отцу. Речь здесь идет о «засевшей где-то, как конец сломанной иглы, боли» (с. 481). Боль — это в начале рассказа колющая боль, вызванная булавкой в животе, пустом как небо, проколотое одинокой звездой. Такая боль связана с тщетным, как кажется, желанием Трофима, чтобы чрево Софьи наполнилось. В конце рассказа боль — это жгучая боль, предвещающая после рождения ребенка рождение признания и потом «конец».

Имеющиеся в сновидении более или менее прямые предвосхищения будущего действия указывают на то, что поступки Софьи, прежде чем они реалистически-психологическим образом мотивируются ревностью, даже прежде чем жертва убийства входит в поле зрения, уже предопределены. Таким образом, дело не в том, что ревность к молодой девушке — согласно с реалистическими правилами психологической мотивировки — вызвала мысль об убийстве. Наоборот, поступок, требуемый жизнью в целях ее сохранения, с самого начала предопределен. Убийца ищет себе только объект и мотивировку.

Убивать и рождать, убить соперницу, родить и ребенка, и признание — вот в чем заключается мифическая задача, которую Софья торопится выполнить «до конца», перед угасанием становящихся все короче дней.

7

В мире этого рассказа признание не следует понимать в христианском смысле как знак нравственного очищения и духовного развития. Отвернувшись и от священников старой церкви, и от новых — живоцерковцев, Софья стала приверженкой сумасшедшего сапожника Федора, проповедующего третий завет. Она переживает свое признание вполне телесно, как рождение, как физиологическую необходимость, как акт мифического катарсиса, не сопровождаемый ни покаянием, ни искуплением.

Софья, хотя и признается в своем поступке, отнюдь не признает себя виновной в религиозном или юридическом смысле. Виноватой — перед мужем и перед миром — чувствовала она себя лишь с пустотой внутри: «Теперь как будто ее каждый месяц судили, и она ждала приговора» (с. 480). А после убийства у нее «ни страха, ни стыда — ничего не было», только какая-то во всем теле новизна, легкость, как после долгой лихорадки» (с. 489). Совершив поступок и устранив все его следы, Софья устало засыпает: «полно, счастливо, вся» (с. 491).

Ментальная работа признающей Софьи заключается в том, что она наконец отождествляет самое себя с той, которая совершила

убийство. Только теперь Софья сознается, что ее руки, подвергаясь необходимости, «отдельно от нее думали и делали», в то время как «она сама, в стороне, блаженно отдыхала <...> смотрела на все с удивлением» (с. 489). Признаваясь в своем поступке, она высказывает то, что лишь сейчас, напрягая все свои умственные силы, поняла: «Кто же, кто это сделал? Она — вот эта самая она — я...» (с. 496). В признании третье лицо становится первым, *она* превращается в *я*. Мифически-темное, подсознательный поступок переносится в ясность сознания. Но и этот результат был уже предсказан сновидением: «Стало светло, она увидела, что руки у нее были в крови» (с. 480).

8

Мотив мифической задачи позволяет увидеть в другом свете мотивировку удочерения Ганьки. Рассмотрим цепь ассоциаций, сопровождающую возникновение идеи взять девочку к себе.

Ганька появляется на сцене как предмет восприятия Софьи: девочка лет двенадцати-тринадцати возится на дворе с соседскими мальчишками. От нее несет жаром, она часто дышит. Софья представляет себе, что Ганька могла бы быть ее дочерью, что она у нее была украдена. Внезапно в животе у Софьи что-то сжимается, поднимается вверх к сердцу. Ей становится ненавистным запах Ганьки и вид ее верхней губы с маленькой черной родинкой. Глотая слезы, Ганька говорит о больном отце. Полная стыда и жалости, Софья берет голову бедной девочки и прижимает ее к себе. После смерти отца Ганька, как воспринимает это Софья, сидит на своей кровати, держа на коленях нетронутый кусок черного хлеба. Хлеб в мире этого рассказа есть воплощение плодovitости и символ сексуальности. Вот и пришедший домой Трофим Иваныч вынимает из мешка хлеб, который был «непривычнее и редкостнее, чем смерть» (с. 481), и начинает нарезать его на осторожные ломти. Как будто впервые Софья видит «обгорелое, разоренное лицо» мужа, его «цыганскую голову, густо, как солью, присыпанную сединами» (с. 481). Сердце Софьи кричит: «Нет, не будет, не будет детей!» (с. 481). Когда Трофим Иваныч берет в руки кусок хлеба, Софья мысленно переносится к Ганьке: девочка сидит на кровати, хлеб лежит на ее коленях, в окно смотрит острая, как кончик иглы, звезда:

«И седины, Ганька, хлеб, одинокая звезда в пустом небе — все это слилось в одно целое, непонятно связанное между собой, и неожиданно для самой себя Софья сказала: “Трофим Иваныч, возьмем к себе столярову Ганьку, пусть будет нам вместо...”» (с. 481).

Трофим Иваныч глядит на нее удивленно, потом, постепенно понимая, начинает улыбаться — «медленно, так же медленно, как развязывал мешок с хлебом» (с. 481–482), а «когда развязал улыбку до конца» (с. 482), говорит: «Молодец ты, Софья! Веди ее сюда, хлеба на троих хватит» (с. 482).

Широкая, втягивающая в себя многие мотивы рассказа сеть ассоциаций, которая здесь обнаруживается, подсказывает следующую мифо-психологическую мотивировку удочерения Ганьки: к жалости Софьи по отношению к будущей сироте с самого начала примешаны ненависть и зависть к созревающей девушке, в которой Софья предчувствует соблазнительницу. Все же предлагая мужу удочерение будущей соперницы, Софья подсознательно руководствуется мифической логикой: для того чтобы выполнить мифическую задачу, она должна быть обойдена на определенное время; к осуществлению теллургическо-женского бытия Софьи приводит только обида, нанесенная той, которая представляет собой одновременно и ребенка, обеспечивающего брак, и женщину, удовлетворяющую желания Трофима Иваныча. Прежде чем принести в жертву заместительницу, Софья должна — хотя бы на краткое время — пожертвовать собой. Одна жертва — непереносимое условие другой. Софья замыкает круг мифических действий, относя разрубленный труп девочки к яме в том же мешке, в котором в начале рассказа Трофим принес домой хлеб. В результате мифической передачи сексуальная привлекательность переходит от жертвы на убийцу, и Ганька, зарытое в землю зерно, возрождается к новой жизни, как плод ставшего вновь возможным совокупления супругов.

9

Характерным для мифической переработки событийного сюжета является, как уже было сказано, орнаментализация тематического плана, вплетение повторов в изображаемый мир. Повтор тематических единиц, который можно рассматривать как структурный образ мифического мышления, руководствующегося фигурой повторения, проявляется в рассказе «Наводнение» также и в постоянном повторе мотивов, в *лейтмотивике*.

К центральным лейтмотивам, которые пронизывают весь сюжет, принадлежат губы: с одной стороны, дрожащие губы Ганьки, а с другой — губы Софьи, сначала плотно сжатые, а потом, после убийства, широко раскрытые. Недаром рассказ кончается их упоминанием: «Она спала, дышала ровно, тихо, блаженно, губы у нее были широко раскрыты» (с. 500).

Другую цепь образуют воспринимаемые Софьей физические атрибуты Трофима Иваныча: его короткие ноги, придающие ему вид, «будто [он] вкопан по колени в землю» (с. 484), его цыганская голова, его зубы, белые, «как клавиши на гармонии» (с. 496).

Метонимически указывая на сексуальность и соединяя все три персонажа, выступает лейтмотив коленей: ночью Трофим находит рукою колени Софьи, несколько раз взгляд Софьи падает на круглые колени Ганьки, или широко раздвинутые, или держащие кусок черного хлеба. Сочетание коленей и хлеба встречается и в образе Трофима Иваныча: «Когда она (Ганька. — В.Ш.) принесла хлеб, Трофим Иваныч обернулся, задел головой, хлеб упал к нему на колени. Ганька захохотала» (с. 485).

После того как Софья унесла разрубленную Ганьку в мешке к яме, с хлебом происходит странная метаморфоза. Он превращается в капусту, скудную ежедневную пищу, воплощение еще пустых отношений между супругами:

«Он *хлебнул* щей и остановился, крепко зажав ложку в кулаке. Вдруг громко задышал и стукнул кулаком в стол, из ложки выкинуло *капусту* к нему на колени. Он подобрал ее и не знал, куда девать, *скатерть* была чистая, он смешно, растерянно держал *капусту* в руке, был как маленький — как тот цыганенок, которого Софья видела тогда в *пустом* доме. Ей стало тепло от жалости, она поставила Трофиму Иванычу свою, уже *пустую* тарелку. Он, не глядя, сбросил туда *капусту* и *встал*» (с. 491).

10

На примере предыдущей цитаты можно наблюдать тематическое использование фонических «орнаментов», т. е. совпадение звуковых и семантических порядков, к которым, как было уже отмечено выше, тяготеет орнаментальная проза. Слово *капуста*, обозначающее бедную пищу и символизирующее супружескую ежедневность, входит в ряд звуковых повторов, образуемых звуком *к* (в цитате обозначено *к*). Этот ряд выражает через иконичность гуттурально-взрывного звука *к* и общую семантическую ассоциацию слов *кулак*, *крепко*, *громко* и *стукнул* возмущение Трофима Иваныча против потери молодой сожительницы. Такое значение, основанное и на звуковой символической, и на семантике связанных этим звуком слов, переносится на трижды встречающееся слово *капуста*. С другой стороны, слово *капуста* находится в семантически менее определенном ряде звуков *ст* (в цитате обозначено *ст*), сменяющем ряд звука *к*. Более того, слово *капуста* образует

«паронимию» со словами «в пустом доме» и «пустую тарелку», ассоциируя через сходные по звуку прилагательные целую парадигму мотивов пустоты: *пустую яму* (в мастерской и в кровати), *пустой живот*, *пустое небо*, *пустой дом* и *пустую тарелку*. Итак, слово *капуста* выражает пустоту, становясь ее воплощением, причем не только символическим образом, но и содержа в своем звуковом теле то слово, которое обозначает это состояние. И, наконец, в слове *хлебнул* спрятано обозначение той пищи с ее сексуальной коннотацией (*хлеб*), которая заменяется *капустой*. В таком контексте не может быть чисто случайным и то, что Софья некоторое время спустя, после первой непустой ночи с Трофимом Иванычем думает о том, что в деревне, из которой ее взял муж, сейчас рубят капусту. Таким образом, мы получаем жуткую коннотацию рубленой капусты, т. е., в переносном смысле, уничтоженной, наполненной пустоты, с разрубленной Ганькой, которая, будучи зарытой в яме на Смоленском поле, заполняет пустую яму во чреве Софьи.

11

Мифическое мышление обнаруживается, разумеется, и в многочисленных тематических эквивалентностях, образующих в «Наводнении» сложно переплетенные между собой цепи. Чаще всего вводясь в текст в форме сравнений, возникающих в сознании Софьи — субъектной призме всего рассказа, эти эквивалентности вскоре лишаются реалистической оговорки, выражающейся словами *как* или *будто*, и превращаются в мифические *отождествления*. Упомянем лишь самые важные сравнения, развернутые и овеществленные в идентификациях.

Софья — «рассохшаяся бочка», из которой Трофим Иваныч, если не будет ребенка, уйдет, «незаметно вытечет <...> весь по каплям» (с. 480). Мы помним: предвосхищающее все сновидение началось с того, что раскрывшаяся дверь с размаху грохнула в бочку.

Софья, которой «зимне, пусто», — это «пустой с выеденными окнами дом» (с. 482), что на Малом проспекте. Она знает: «в нем уже никогда больше не будут жить, никогда не будет слышно веселых детских голосов» (с. 482–483). Однажды она подходит к этому дому и замечает: внутри, вокруг костра сидит четверо мальчишек и среди них один цыганенок с блестящими, как у Трофима Иваныча, зубами. Пустой дом стал живым, и теперь Софья чувствует: «она тоже еще живая, и еще все может перемениться» (с. 483).

Трофим Иваныч — котел с лопнувшей под чрезмерным давлением водомерной трубкой: «смех вырывался у него из носа, изо рта,

как пар из предохранительных клапанов распираемого давлением котла» (с. 482). Ночью Трофим Иваныч с Ганькой дышат «сквозь стиснутые зубы, жадно, жарко, как котельная форсунка» (с. 485).

Софья — это земля: «под глазами у нее было темно, они куда-то осели. Так весной темнеет, оседает, проливается снег и под ним вдруг земля» (с. 494). Ее слезы льются «как талые ручьи по земле» (с. 495). Пустая яма в животе у Софьи превращается в пустую яму на Смоленском поле, куда Софья уносит разрубленное тело девочки с тем, чтобы зарытая в яму жертва, как зарытое в землю зерно, возродилась к новой жизни. После рождения или, вернее, возрождения ребенка Софья лежит «теплая, блаженная, влажная, отдыхающая, как земля» (с. 497) — сущая *terra mater*.

Глубоко униженная Софья приравнивает себя к мухе, заключенной под перевернутой стеклянной банкой. Такое отождествление, перекликающееся, впрочем, с мотивом мухи в романе Достоевского²⁶, сообщает свою семантическую энергию составляющим частям образа, напоминая и в других контекстах о внутренней ситуации героини. Особенную нагрузку получает мотив стекла: тяжелые тучи, покрывающие петербургское небо, — это «зеленое стекло» (с. 485). Но ливня не будет, тучи расползались, «к ночи стекло становилось все толще, душнее, глуше» (с. 485). «Стеклянно» проходит все бесслезное, сухое лето (с. 486). Осенью от ветра звенят стекла окон, пока ветром их не высаживает. После освобождающего убийства, перевертывающего метонимическим образом тотемистическую идентификацию, муха садится к Софье на руки, липнет к ним, Софья ее отгоняет, но она садится опять.

Центральное место занимает в рассказе противопоставление повторяющихся идентификаций: Софья — маленькая, дрожащая птица, Ганька — кошка с зелеными глазами. С наводнением иерархия меняется: «Над головой быстро, косо пронесло ветром какую-то большую птицу, крылья у нее были широко раскрыты» (с. 486). Софья понимает: это она. «Она повернулась навстречу, губы раскрылись, ветер ворвался и запел во рту, зубам было холодно, хорошо» (с. 486). За окном Софья видит плывущий в воде стол, на нем сидит кошка с раскрытым ртом. Софья сразу думает о Ганьке. До убийства Софья остается большой птицей, а после, до возвращения к ней Трофима Иваныча, она опять маленькая птица в клетке, «чующая на себе пристальный кошачий глаз» (с. 491), несколько раз сравниваемая с мечущимся на стене маятником, измеряющим время «до конца».

²⁶ См.: Collins Ch. Evgenij Zamjatin. P. 91–94.

Идентификация *Софья* — *большая птица, кружащаяся на небе*, оказывается эквивалентной сравнению «солнце <...> птичьими кругами носилось над землей» (с. 480). Этим же Софья, приравняемая несколько раз к земле и предстающая перед нами как *terra mater*, косвенно отождествляется и с солнцем. Ганька же становится эквивалентом луны, одетой, так же, как и она, в сорочку: «в дверях показалась Ганька, босая, в одной измятой розовой сорочке» (с. 484) — «в тонкой сорочке из облаков дрожал месяц» (с. 487). Включенные таким образом в сеть эквивалентностей, небесные тела олицетворяют космический цикл дня и ночи, соответствующий кругу рождения, смерти и возрождения. Думая о смерти смазчика у маховика, Софья осознает цикличность жизни: «показалось, что это будет совсем просто — вот как заходит солнце, и темно, а потом опять день» (с. 497).

12

В рассказе «Наводнение» история о преступлении и наказании, пересказываемая Замятиным будто бы еще раз, растворяется как нарративный, событийный сюжет и превращается в *mythos* (т. е. «слово») о смерти и возрождении, о самопожертвовании и жертвовании как условиях новой жизни.

Мифическое мышление проявляется в этом рассказе при помощи двух разных способов. Во-первых, оно обнаруживается структурно: в основополагающей для мифического мышления фигуре повторяемости. Характерная для мифического мышления структура проявляется здесь повтором признаков и мотивов, звуковых или тематических. Наблюдается не только соответствие между формальными и тематическими эквивалентностями. На смену характерной для реалистического мира не-мотивированности языкового знака по отношению к обозначаемому приходят иконизация обозначаемого, паронимия и другие формы архаического, первичного языкового мышления.

Во-вторых, мифическое мышление обнаруживается в этом рассказе, как эта часто бывает в «орнаментальной» прозе, в мироощущении главного персонажа, с точки зрения которого изображается окружающий мир. Действия Софьи, казалось бы, чисто инстинктивные, все же имеют определенный смысл, следуя логике магическо-мифического миропонимания, сказывающегося в сравнениях, о веществе являющихся в тотемистических идентификациях. Логика мифа же соответствует логике подсознания, в котором всплывает мифологическая модель сверхзадачи, т. е. жертвования и возрождения. Поэтому можно

понимать мифическое мышление, обнаруживаемое в этом рассказе, как мышление подсознательное. Возобновленный миф со своей внерациональной, ассоциативной, парадигматической логикой вскрывает изоморфные структуры сознания. Это можно рассматривать как одну из культурно-исторических причин возвращения модернизма к структурам мифа. Рационалистическому реализму, изображающему героев как действующих в светлом и ясном сознании «я» и яви, модернизм противопоставляет как более адекватную модель то повторяющееся, циклообразующее действие, которым руководит темное сознание «оно», архаическое сознание ночи. Поэзия, миф и подсознание, эти три подхода, воспринимающие мир как сеть ассоциаций, в эпоху модернизма становятся сходными, родственными формами моделирования мира, при помощи которых писатели преодолевают обнаруживаемые ими иллюзии реализма.

