



**В. Н. ЕВСЕЕВ**

## **Жанровый синтез в рассказах Е. Замятина\***

Рассказ «Пещера» (1920) — случай жанрового и литературно-родового синтеза в прозе Замятина, мирообраз, выражающий авторскую эстетическую концепцию действительности. «Синтетические» образы рассказа полифункциональны, и это создает сложные жанровые очертания произведения.

В 1922 г. реакция критики на рассказ была незамедлительной. В благожелательных и резких отзывах речь не шла о Замятине как модернисте. В произведении усматривали прямую или потаенную сатиру на пореволюционную действительность. Замятиним слово было найдено — «пещера», им были вынуждены пользоваться все рецензенты. В «Пещере» находили однозначный сатирический гротеск. Рассказ виделся сатирическим, полемическим, а гротеск — приемом, увеличивающим «минусы» пореволюционной жизни периода военного коммунизма. Но рецензенты, современники Замятина, не находили в авторском гротеске того, что составляет суть подобного способа изображения — качественного сдвига в образе или искажения реальных пропорций мира. А. К. Воронский упрекал автора в «моральной астрологии», признав безусловным жизненное правдоподобие картины: «Рассказ превосходно выписан и передает то, что было. Были эти дни, когда комнаты превращались в ледяные пещеры»<sup>1</sup>. Художественная реальность «Пещеры» точно соответствовала действительности Петрограда 1918 и осени-зимы 1919–1920 гг.

---

\* Глава из кн.: *Евсеев В.Н.* Художественная проза Евгения Замятина: Проблемы метода, жанровые процессы, стиливое своеобразие. М., 2003. С. 59–91. Публикуется по этому изданию.

<sup>1</sup> *Воронский А.* Литературные силуэты. Евг. Замятин // Красная новь. 1922. № 6. С. 135.

Замятин берет главное, типичное в расстроенном быте: голод — «пять любовно, добела отмытых картошек», картофельная шелуха, продовольственные карточки; холод, промерзший Петроград, чугунная печь, проблема дров; не работают электроосвещение и водопровод. Вроде бы «бытовой сор», но экстремальный, из него вырастает обобщение. Второстепенные детали исключены. «Модельность» бытовых подробностей очевидна, но при этом — реалистичность отображаемого, нет ни одного неправдоподобного факта.

Бытовой материал у Замятина, как и в реализме, сохраняет в определенной мере эстетическую ценность. Существенную роль в этом играет предметно-вещный план сюжета, безусловно, авторский стиль характеризуется стремлением к всеохватывающей символической или психологической трактовке попавшей в поле зрения детали. Но бытовая деталь не всегда символизируется, она и сама по себе ценна — как отражение характерности жизни. В ней прослеживается связь с обстоятельствами, историческим временем. Замятина нередко и считали «бытовиком». Бытовая деталь не изымается из сферы жизнеподобия, она «точная» примета исторического времени, при некоторой неотчетливости его границ. Решаются повседневные заботы, но в экстремальной ситуации — испытательной для жизни человека.

Оба этажа петербургского дома олицетворяют драматичное земное бытие в определенных исторических и бытовых обстоятельствах, им подчинена жизнь обитателей дома. Верхний этаж — «высокий», он ближе к «небу» в трехэлементной структуре мира, что выделено направленностью взгляда Мартина Мартиньича: взгляд, хотя и с «корточек», устремлен вверх. На верхнем этаже, несмотря на пещерный быт, еще сохранены духовные («высокие») представления о любви, долге. Символичны в подобном плане и предметы письменной, книжной и музыкальной культуры. Но такой порядок культуры разрушен, «опутан» материальными заботами ситуации выживания. Именно в ней оказались верхние жители, ранее далекие от земных реальностей.

На нижнем этаже тоже напряженно сражаются с бедой, но здесь уже наступило пещерное («языческое») время. Мотив оборотничества (образ смены сущности) воплощает деградацию человека к звериноподобному (бездуховному) существованию особенно выпукло, гиперболочно — как погружение на «дно» мира, в царство смерти, хотя все реально мотивировано: Обертышев — практический, «земной» человек, умеющий приспособиться к обстоятельствам. «Пещерная» мораль основана на инстинктах выживания, на законах природы, в ней не принципиальны собственно человеческие качества. С виду интеллигентный Обертышев, подчинивший себя цели выживания

семьи-рода, когда заходит речь о помощи, мгновенно преобразуется в оборотня, «обрастающего» зубами.

Нисхождение Мартина Мартиныча по лестнице на нижний этаж — спуск на уровень инстинктов, актуализированных временем, считает автор. В «пороговом» пространстве, на лестнице, «на черте» как образе психологического кризиса, решающего перехода каких-то границ и меняется, как у «оборотня», этическая структура внутреннего мира персонажа. Нисхождение характеризуется эпитетом «кандално», подчеркивая спонтанный поиск топлива. Поиск, обусловленный и чувством долга, приводит к победе «нового» («пещерного» Мартина Мартиныча над «давним» («со Скрябиным»). Человек у Замятина — существо двойственное, сочетающее в себе духовную и природную ипостаси (сущности). Активное равновесие противоположных сил нарушено: «пещерный», инстинкт вытеснил нравственный самоконтроль, подавил сознание человека — носителя нравственной культуры, не свойственной природному миру, существующему иными механизмами регуляции жизни.

Автор стремится оттенить в краткой сцене, что борьба совершилась стремительно, т. к. стремительно действовал инстинкт: рефлексии, сознательному решению отведено мало места, Это вторая завязка подлинного конфликта, предшествующая этикопсихологической драме, кульминационные моменты которой еще впереди, т. е. они требуют сюжетно-мотивного и психологического развития. Душевная борьба будет усиливаться: «пещерный» Мартин Мартиныч победил временно. Первая завязка «находит» причины поведения человека в бытовых, исторических обстоятельствах, в его непосредственных связях: долг перед женой, любовь к ней, желание, чтобы она стала «прежней». Вторая завязка «обнаруживает» детерминанты в телесно-материальной природе человека. Она в глубине хранит психические защитные механизмы, генотип бессознательных, спонтанных рефлексов самосохранения жизни, в мифопоэтическом ключе — «древних» инстинктов, хранящихся в глубинах «пещеры» и бессознательном «ДНС» психической структуры человека. Автор последователен: он завершает сцену воровства репликой Обертышева: «Теперь всё крадут, сами знаете...» (с. 414)<sup>2</sup>. Нарушение традиционного этического правила («не укради!») «узаконено» обстоятельствами «пещерного» времени, косвенно оправдывает героя и, следовательно, может не создать новой проблемы

<sup>2</sup> Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: *Замятин Е.* Избр. произведения: В 2 т. / Вст. ст. и примеч. О. Н. Михайлова. М., 1990. Т. 1, — с указанием страниц в скобках.

для коллизий. Конфликт был бы попросту снят, а сюжет утратил бы напряженную динамику развития.

Возвращение на верхний этаж, где еще живы остатки разума, сознательных решений и культуры поведения, открывает перед героем нравственную драму совершенного им действия.

Типичность ситуации для большинства рецензентов была безусловной, с этим не спорили. Обращали внимание на характер обобщения, авторские оценки, кому адресовалась сатира. «Все было, — продолжает А. К. Воронокий. — Но как рассказана, в каком освещении дана вещь? О драконах-большевиках ни слова, но весь рассказ заострен против них: они виноваты в пещерной жизни, и в кражах, и в смерти Маши»<sup>3</sup>. Но все же критика автора «Пещеры» не являлась безадресной.

Направленность сатирических, полемических стрел Замятина всегда была адресной. Рассказ с заглавием «Пещера» указывал на исходную точку падения в пучину разрушенного быта — революционный 17-й год. Фамилия Зиновьева в опубликованном в 1922 г. тексте рассказа выявляла адресат критики. Зиновьев Г. Е. — председатель Петроградского Совета, глава города, тогда разделявший всю полноту ответственности за положение в Петрограде. Мелкая сошка, приближенная к власти, выведена в негативном виде. Это предельно распоясавшаяся среда, делающая себе новых кумиров: «Я... — Зиновьев: на колени!» (с. 416). Адреса сатиры конкретны.

Но лезвие сатиры Замятина — обоюдоострое. Кто «молится» чугунной печке, «пещерному богу» — русский интеллигент. Кто крадет дрова — он же, коренной носитель представлений о высокой культуре, т. е. не «примитивный» или «природный» человек — тип героя, заполонившего литературу того периода. На историческом изломе встретились две эпохи — «пещерная», жесткая к человеку, и вся предшествующая ей культура: она с усилием противостоит первой, а порой, как шелуха, слетает с человека. Разумеется. речь идет о культуре умозрительной, далекой в вымышленных представлениях о мире и человеке от тех жизненных реалий, в которых личность повседневно пребывает.

Текст отсылает к «знакам» культуры («письменный стол», «книги» и прочее). Он воплощает «симфонию» голосов культуры дореволюционной поры, все же, в авторском выражении, замкнутой, символистской — утонченной, рафинированной, оторванной от реалий жизни, от ее неизбывных противоречий (но оказавшейся погруженной в них). В рассказе очевиден намек, что эта культура «парила» над жизнью.

<sup>3</sup> Воронский А. Литературные силуэты. Евг. Замятин. С. 135.

Она была замкнутой и субъективированной: «синенькая комната», «зеленое небо», «снизу, из другого мира — шарманщик...» (с. 415).

Образы контекстуальны, по типу они — аллюзии, реминисценции. Символистская цветосимволика пародируется, хотя не в резких тонах. Синий цвет отсылает к «небесной» устремленности этой культуры, уменьшительные формы травестируют переживания о безвозвратно ушедшей культуре. Зеленый цвет неба, замкнутый, «картинный» характер этой сотворенной «вселенной» выражают ее «книжность», элитарность, земную непрочность. Закономерен в этом плане эпитет — характеристика увядающей Маши: «бумажная» (с. 416). Главные атрибуты данной культуры: музыка и модель символистского двоемирия — теоретический предмет символистов, их практика, которую они пытались перенести на саму жизнь. В центре «вселенной» — рояль или пианино, скрябинский опус как символы музыки, играющей столь важную роль в жизни и творчестве символистов («...и я играла»). Имя А. Н. Скрябина в «Пещере» значимо, ибо само имя — символ ушедшей эпохи, ее теургических, мистических поисков с целью преображения мира. Свое творчество Скрябин рассматривал как синтез, магию, заклинание, как мистерию, способную реализовать «медиумическую» сверхзадачу, «расколдовать» Душу мира, вселенной и тем самым преобразить ее. В последние годы Скрябин разрабатывал замысел грандиозной Мистерии, готовил вступление к ней — «Предварительное действие»<sup>4</sup>. В рассказе с темой смерти, проблематикой ветхой плоти человека указан последний опус Скрябина — так же знак смертности человека, противопоставленной его устремленности к высотам духа.

Пародирование состоит в том, что вместо музыки, ритмов вселенских процессов, отражающих целостность, бесконечность мира, вместо «музыки революции» слышится глухой стук топора, подступает мертвенная тишина. «Синяя льдина», похожая на гроб, «бессмертный шарманщик», «мудрая морда луны», мечта о бессмертии («мы — никогда не умрем» здесь символистский аналог пребывания в Вечности — с. 415) — все это из символистского словаря или декадентской литературы рубежа веков, разом, оставшейся где-то за порогом исторического слома. Но эта культура под пером автора, при сочувствии ей, явно проговаривается о своей изначальной отграниченности от жизненной толщи, ее повседневности: «снизу, из другого мира, шарманщик». Двоемирие в данном случае травестируется автором. Явно — мир для него непрерывен, не делится на высшие

<sup>4</sup> См., в частности: *Минералова И. Г.* Русская литература Серебряного века (поэтика символизма). М., 1999. С. 66–104.

и низшие сферы. «Бессмертный шарманщик» — уличный музыкант, нехитрыми мелодиями ручного органа добывающий на пропитание, равно пребывающий в мире, а не внизу — с точки зрения «высокой» культуры (антитеза одновременно создается и отменяется автором). В едином, неделимом замятинском мире «надмирность» или «двоемирие» пародируется в пластичном пространственном образе как раздвоенность героя: «...одной половиной видел бессмертного шарманщика, бессмертного деревянного конька, бессмертную льдину, а другой — пунктирно дыша — пересчитывал с Обертышевым поленья дров» (с. 415). Все совершается «здесь и сейчас», в сложном и противоречивом «сцеплении» человека и мира, духа и плоти, обстоятельств и связей с другими людьми. «Перевернутый» мир символизма Замятин вновь перевернул, возвращая человека к этому сакраментальному «здесь и сейчас», из «сверхреальности», некоего потустороннего мира к «земным» реалиям манифестирующим — вне всякой мистики — сущности жизни.

Полемика, ирония не означают абсолютного отрицания символистской культуры. Отношение Замятина к символистам отличалось противоречивостью. Не принимая их двоемирия, в сущности — романтического, он, напротив, ценил их способность к мечте с проекцией в будущее, устремленность к духовному восхождению (кстати, прямо вытекающее из двоемирия). Автор сочувствует своим героям, но констатирует: земной мир, погруженный в историческое и социальное бытие, мстит им за «неотмирность», корректирует их знание и самопознание — неполное. Утонченная культура не выдерживает пресса «пещерных обстоятельств». Им с усилием противостоит духовность.

Замятин создаст образ-обобщение — образ глины, ставший лейтмотивом рассказа. Культура с трудом противостоит «пещерным» обстоятельствам. Революционная эпоха «смяла» ее в бесформенный «кусок глины», предлагая начать с нуля («назад к Адаму» — с. 412). Эпоха обстоятельствами «лепит» характер, она создает новые психологические очертания личности в зависимости от того, каков выбор и духовные силы личности.

Сатирическое задание в «Пещере» — не единственное, оно не определяет всех жанровых параметров рассказа. Эпоха представлена в психологическом ракурсе. Рассказ можно считать психологической новеллой. Мнение о «Пещере» как психологической новелле высказано неоднократно, но оно не аргументировалось. Два мнения — прямо противоположны. «Горизонты психологической новеллы («Пещера». — В.Е.) не открывают читателю большого мира» (Н. А. Грознова). Иначе считает Е. Б. Скороспелова: ««Пещера» — “тайное тайных” его (Замятина. — В.Е.) “малой” прозы — “психологическая новелла”».

Признакам психологической новеллы соответствуют сюжет, композиция, хронотоп «Пещеры». Условием для психологического повествования являются сосредоточенность на переживаниях героя, его личной судьбе, авторский интерес к душевным переломным ситуациям. Герой в рассказе подвержен испытанию, это заостряет противоречия. Герой открыт всему миру, его ничто не защищает, незащищенность выявляет его опыт. Герой находится в ситуации психологической ломки. Переступая границы, он вынужден отвечать за свои шаги духовным потрясением, отчуждением, непониманием окружающих людей. Разрешение психологического конфликта (прежде всего с самим собой) выявляет силу или слабость героя.

«Пещеру» можно считать новеллой — кратким эпическим повествованием, сжатым «романом» об индивидуальной судьбе человека. Новелла раскрывает противоречивость характера человека, его свободу-несвободу в драматичных перипетиях, в сюжете с неожиданными, резкими поворотами, завершенными пуантом — новым ракурсом для предшествующего действия, вопросом, актуализирующим философский аспект предмета изображения.

Но новелла ищет «новость», необычное происшествие (приключение как основу для испытания индивидуальной судьбы героя) в газетной хронике. Замятину сюжет предлагала пореволюционная действительность. Она всюду была экстремальной. Кража дров не являлась экстраординарным событием, она была будничным, типичным для психологии целого периода жизни страны явлением.

Замятин проявил себя нравственным максималистом. Конечно, психологический конфликт мотивирован художественно: кражу совершает интеллигентный человек: в этом состоит «случай» психологической новеллы. Проступок выявляет психологическую, нравственную неготовность героя к общему падению нравов («сейчас всё воруют») и собственному погружению в пещерную тьму.

Своеобразие замятинского психологизма определяется изображением испытательной, кризисной ситуации, порождаемой ею душевной напряженностью, крайней психологической неустойчивостью героев. Они переживают свою судьбу как нерешенную и незавершенную, где каждый шаг чреват выбором в ситуации, когда воочию открывается трагический удел человека как отдельной личности — и в качестве конечного существа.

У малого жанра (новеллы, рассказа) нет большого объема «внутреннего» эпического времени для развертывания («созревания») характеров и явлений. Новелла демонстрирует противоречия, а не раскрывает их со всей обстоятельностью и широтой. Действие в ней сконцентрировано во времени и в ситуации. Авторский психологизм (ин-

интерес к кризисным, переломным состояниям в душе героя) сливается с возможностями эпического объема: герой изображается неготовым к решению драматических коллизий. Они, возникнув, намечают путь героя через центральную ситуацию, через резкий «скачок» (кражу — испытательную ситуацию) к внутренней психологической драме. Композиция «Пещеры» есть структура психологической новеллы, однако не все решает композиция. Для психологической новеллы обязательна сосредоточенность на переживаниях героя, его эволюции в переломных моментах. Но и здесь объем ограничивает возможности детального психологического анализа, авторских описаний внутреннего мира героя в передаче сложного процесса движения чувств. Замятин избегает развернутых описаний внутренних переживаний героя, являющихся основным средством психологического анализа в классическом реализме.

Малое «поле» психологического анализа в «Пещере» расширяется благодаря «синтетическим» образам. Они представляют (замещают) психологические понятия. Можно выделить несколько признаков, приемов авторского психологизма.

Психологизм достигается за счет нерасчлененности субъектно-объектных связей в повествовании, их «зыбкими» границами, когда трудно различить слово автора и слово героя. Такие персонажи, как Маша, Обертышев, Селихов, самораскрываются в диалогах и монологах, в сфере восприятия и комментариях главного героя. Но его психология — в центре внимания автора. Она выражена в лаконичных внутренних монологах, в незавершенных фразах (с многоточиями). В них заключен потенциал психологичности изображенного явления. Опущенные части фраз скрывают сложные переживания. Нерасчлененность субъектно-объектных отношений ведет к тому, что герою «присвоен» весь видимый им окружающий мир «пещеры-вселенной» — как внешний психологический фон его внутреннего мира, самоощущения. Окружающий героя мир, его пространственно-временные приметы, его облик в целом и в отдельных его частях — функции сознания героя. Автор исходит из его круга знаний и представлений. В ряду предметов, находящихся в спальне, выделен «археологический» предмет («каменно-вековые гончарного вида лепешки»), свидетельствующий о спектре интересов хозяина. Поэтому герой может видеть окружающий мир, действительность, обстоятельства в признаках «пещерной» эпохи — в границах наличного «кругозора» знаний. Иначе говоря, в рамках всего повествования актуализирована «психологическая точка зрения», когда авторская точка зрения может опираться на то или иное индивидуальное сознание (восприятие).

Замятин раскрывает мир героя, его психологию, не отказываясь от аналитического наблюдения, но ограничивая его по причине избранного «модуса» изображения — художественного синтеза. Аналитические описания свойственны, например, толстовской прозе, постигающей «диалектику души» человека. Они дают выверенные истолкования внутреннего мира героя (изнутри) и его психологические характеристики «со стороны» — от лица других героев, автора. В замятинской поэтике такие средства сведены к минимуму. Задачи почти те же, но решаются они иначе. Образ в «Пещере» воплощает клубок нарождающихся мыслей, порой смутных ощущений, «широкозахватную» психологическую рефлексию, ее динамику, взаимопереходность, поэтому проза чужда анализу как систематике, описанию каждой части целого. Автор как бы остается в сфере сознания и восприятия героя. Внутренний мир героя и его окружение открывается постольку, поскольку это доступно сознанию самого героя, в том числе и в психологическом аспекте. Многого решается в зоне его мировосприятия, но всегда автор может отстраниться.

Вместе с тем на бытовой, предметно-вещный мир наслаивается «сетка» универсальных образов, выполняющих и психологическую функцию. Автор не искажает действительность. Однако достоверность, типичность — не в точной передаче фактов, событий, бытовых реалий и подробностей, а в передаче психологического восприятия этой реальности. Т. е. быт втянут в сферу непосредственных переживаний персонажа, здесь он психологически воспринимается и оценивается. Нарушение пропорций и дано в сфере воспринимающего сознания, в его «психологической» точке зрения.

Особую роль в психологическом аспекте выполняет «интегральный» образ пещеры. Универсальный образ и есть «психологическая сетка», спроецированная на поведение персонажей. Напомним, что в пещере можно лишь переживать кризис, принимать последние решения, умирать или возрождаться.

Замятинская поэтика снимает оппозицию внешнего-внутреннего. Автор находится внутри изображаемого мира (но одновременно и извне). Образ пещеры воплощает средоточие мира, он — «внутренний», символический (ценностно-хронотопический) центр художественного мира произведения как образного аналога внехудожественного мира. Весь мир («вселенная») переносится «внутрь» пещеры, он отражается в человеке, который как бы расположен в ней. Грубо говоря, мы всегда — в мире, в его «чреве». «Пещера» есть замятинский образ расположения человека внутри непрерывного материального мира (континуума), в его противоречивой целостности. Здесь нет границ между «внешним» и «внутренними» мирами. Создастся авторский

мирообраз, он может быть носителем и психологического, и философского смысла.

С этой особенностью связана другая черта рассказа. Нагнетается всеопределяющая, всеохватывающая психологическая атмосфера переживания «пещерной» реальности, экстремальной на протяжении сюжета. Эта реальность в целом характеризуется внутренним угнетением, психической неустойчивостью, общей подавленностью героев. Экспрессивными являются средства и приемы, необходимые для выражения экстремальной ситуации, в которую «помещены» герои самим временем (разумеется, и автором).

В динамичном повествовании Замятина (что вообще ему свойственно) статичное или объемное описание состояния персонажа заменяет емкая «предметная», «слуховая» деталь. Она выполняет функцию психологической метафоры («ножом по стеклу», образы «глины», «щепки», отколовшейся «льдины»). Внутреннее состояние персонажа нередко выражено через внешнюю атрибутику, т. к. границы между «внешними» и «внутренними» мирами сняты. Психологизм замятинской прозы специфичен, он неклассического типа. В изображении явления «синтетический» образ выполняет психологическую функцию не отдельно, а в совокупности с другими функциями — сатирико-полемическими и другими. Образ в прозе писателя целостен, неразложим в этой целостности, он стремится решать сразу все функции.

Двусоставный метафорический эпитет («скомканное, глиняное» — лицо) — средство психологической характеристики персонажа, внутреннего мира героя. Лицо уподоблено куску глины, т. е. аморфному, бесструктурному веществу, у которого потеряна определенная «форма», «фигура». Интегральный образ «пещеры» тоже несет семантику аморфности, как, впрочем, и состояние «послепотопной» жизни, в которой ранее устойчивые связи разрушены. Метафорический перенос («...теперь у многих глиняные лица» — с. 112) порождает наглядно-предметный, «визуальный» образ. Самоощущение героя передается в физической расщепленности, в соприкосновении с окружающей «материей» (у Мартина Мартиньча от соприкосновения с ней остаются на теле «вмятины»). Принцип реализованной метафоры Замятин использует повсеместно: предметно-наглядный образ передает и психологическое понятие «мягкотелого» человека, т. е. его характер.

В образе главенствует общий, «эскизный» план выражения. заменяющий подробное, детальное описание, вероятно, предполагаем мы, сложного и противоречивого комплекса психологических переживаний и ощущений человека в ситуации хаотического «послепотопного» быта.

«Скомканное» лицо может выражать не только общее для целой эпохи психологическое состояние, во и конкретную психологическую реакцию человека, оказавшегося в ложном положении. Мартин Мартиныч, скрывший от жены реальное положение с дровами, находится в состоянии растерянности и беспомощности. Он — спонтанно и, может быть, по внутренней своей природе — не желает огорчить близкого человека, у которого есть еще надежда на праздник и, главное, на выздоровление, на возвращение к полноценной жизни. Мы догадываемся о скрытых чувствах, переживаниях героя (Март проговаривает возникшую ситуацию: в кабинете нет дров). Они дополнены пониманием безысходной ситуации и собственной недееспособности, порождающим — на фоне звука топора в нижнем этаже («щепают коряги от барки»: практичный Обертышев нашел дрова) — психологическую «деструктивность» внутреннего мира.

Метафорический образ стремится быть символом — многозначным образом. Его семантическая глубина жестко не регламентирована, она опирается на читательское домысливание. Такую же психологическую роль в данной сцене выполняет образ птицы. Она мечется в замкнутом пространстве. Это «пространство» — душа героя. Образ — параллель к психологическому состоянию Марта.

Косвенно (ассоциативно) образ птицы сопряжен с другим образом рассказа — «новым ковчегом». С ним сравниваются комната-спальня («вселенная») и петербургский дом, где «спасаются» от исторических и бытовых катаклизмов люди. В ветхозаветной истории потопа птицы Ноя — ворон и голубь. Последний, выпущенный из ковчега во второй раз рукою Ноя в безбрежное водное пространство, возвратился с масляным листом — знаком, что вода сошла с земли. Появление птицы с благой вестью приурочено к «вечернему времени» (Быт 8: 11) — образ птицы в рассказе тоже появляется дважды и соизмерим с «сумерками» — символической (в суточной шкале времени) границы между светом и тьмой — образами борьбы надежды и отчаяния. На этом, собственно, и закончилось сходство. Продуцированная в тексте рассказа библейская аналогия резче подчеркивает смысловой контраст, соответствующий авторскому замыслу. В христианской эмблематике голубь (небесный вестник) с веткой маслины (оливы) — символ мира и духа благодати, благой вести об обновленной земле. Он — «вестник примирения» Бога, дотоле скорбевшего о порочном человечестве, ниспославшего на него потоп, с праведником Ноем. Человеческий мир в «Пещере» противоречив. Он нагружается в хаос, тьму. Поэтому замятинский образ не лишен сакральной символики, но служит цели «высветить» отдаленность человеческого мира, пребывающего в противоречивой исторической, национальной жизни, от идеального

прообраза благодати. Характерно, что автор использует общеродовое наименование («птица»), исключает традиционно-христианскую атрибутику (лист, ветвь маслины). Образ лишь отчасти символизирует надежду. Он — метафора безысходности, отчаяния.

Образ строится по принципу психологического параллелизма, восходящему к тому слою мифопоэтики в фольклоре, где возможно сравнение с птицей как тождество двух явлений — души человеческой, отлетающей от тела, с птицей — существом, обитающем в верхних слоях миропорядка: «...и кусок Мартин Мартиныча, как с воли залетевшая в комнату птица, бестолково, слепо тукался в потолок, в стекла, в стены...» (с. 412–413). В структуре сравнения («кусок» Мартина Мартиныча и птица) обнажается непередаваемое на словах сложное единство — незавершенный комплекс мыслей и переживаний, чувств героя. Это пример авторского способа воплощения «эмбрионального», как бы в зародыше, если воспользоваться термином самого Замятина, «языка» мысли, психологической рефлексии — еще не ставшей отчетливой, как бы выходящей на уровень сознания из психических глубин, пример воплощения «молекулярной жизни человеческой души» (с. 87, 101).

Птица в поисках выхода из замкнутого пространства — психологическая метафора лихорадочно пульсирующей в сознании героя мысли, направленной к поиску дров, напряженного переживания ответственности за близкого человека. Это образ осознания героем собственной неспособности решить проблему, в целом драматического мирочувствия, раздвоения в связи с ложным положением из-за только что прозвучавших слов «благородного» обмана. Хаотично летающая птица (птица-душа) — предметная, «визуальная» метафора раздвоенной («расколотой») души, аналогия психической и этической структуры осознающего свое двойственное положение человека, поэтому образ строится и на основе традиционного нерелигиозного символа. Это литературный штамп, эмблематичный образ в искусстве — «птица в клетке», восходящий к представлению о птице как существе, природой созданном для свободного полета, но запертого в клетке-темнице, образе неволи, а шире — земного удела (опять же соотносимого у Замятина с образом «пещеры»). Мы наблюдаем пример «неклассического» способа и форм психологизма, свойственных прозе начала XX столетия.

После метафорического эпитета («лицо у него скомканное, глиняное») следует дополнение. Оно в тексте выделено графическим знаком — скобками: «...(теперь у многих глиняные лица: назад — к Адаму)» (с. 412). В ключевых словах — новая аналогия, в них заявлен эксплицитно (прямо, как бы от автора, взявшего в скобки

свои слова) принцип обобщенности в индивидуальном состоянии персонажа. Слова, выделенные пунктуацией, принуждают заново осознать смысл первой части синтактико-смыслового целого. Характер и обстоятельство, специфика эпохи и психология человека, его «природа» представлены здесь в мифопоэтическом ключе прочтения образа (впрочем, как и многие другие замятинские образы). С этой целью в повествовании актуализированы антропогонические мифы о творении первого человека из пластичного материала — глины. «Синтетический» образ решает, наряду с психологической функцией, и другие задачи — сатирические и полемические.

Образ «глиняного» человека («Адама») выделен обобщающим словом: «у многих». Он явно полемичен по отношению к революционной эпохе, его психологический субстрат не отделим от сатирического задания. Революционные эпохи, предлагающие утопические проекты быстрого и кардинального изменения общества, исходят, как правило, из умозрительных представлений о человеке как «пластичном» существе (эти проекты игнорируют весьма сложную и противоречивую природу человека). Ранее устойчивые связи в культуре общества при этом деструктурируются, они приводятся (и осознанно приводятся) в хаотическое состояние как условие нового акта «творения». Эпоха претендует быть «мастером», «творцом» нового характера человека. Однако у Замятина изображенные обстоятельства (результат сознательного деяния — «потопа»: раньше все было несовершенным) свидетельствуют о беспорядке, разладе человеческой жизни.

Приходят в забвение (мотивы забвения и памяти в рассказе) духовные слои, культурные пласты жизни, ставшие «минувшими», «прежними». Жизнь (бытие человека) как бы возвращена к естественному природному состоянию, к первичной материи, в «бессознательное» состояние. (В мифопоэтическом «языке» глина как «первичное» вещество соотнесено в словаре Х. Э. Керлота с понятием материи; материя есть «бессознательное формы»<sup>5</sup>.)

Пластичная, мягкая глина — символ распада и возрождения. В рассказе на первый план выходит символика распада жизни героев, обусловленного деградацией к «пещерным» временам. Пластичность глины возможна при наличии воды — связующей силы (так мотивируется движение героя за водой). Реалистическая деталь (спуск Мартина Мартиновича за водой на нижний этаж петербургского дома) включена в символическую пространственную структуру — двухъярусную. Нисхождение за водой с верхнего на нижний этаж глубоко символично. Оно равнозначно перемещению с уровня сознания, раз-

<sup>5</sup> Керлот Х. Э. Словарь символов. М., 1994. С. 142.

ума, самоконтроля на уровень бессознательной, инстинктивной жизни (дно «пещеры»). Дом уподоблен внутренней психической структуре героя, а лестница и движение по ней символизируют противоречивую дуальную связь между сознанием и глубинами человеческой психики (и символы этих глубин — вода и нижний ярус дома). Герой, отмечено, сходит с «небесных» высот к земле, к ее первичным источникам жизни. Однако этот спуск явно «хаотичен», отчасти бессознателен, интуитивный и инстинктивный, «подсказанный» подсознанию первичным чувством — слухом: «Слышно: внизу, у Обертышевых, каменным топором щепают коряги от барки...» (с. 412). Такое перемещение из одной области в другую может символизировать и движение в царство смерти, расположенное в нижнем уровне мироздания в мифологической иерархии. В обряде христианского крещения вода символизирует смерть природного и возрождение духовного человека. Но в таком аспекте лестница, обледенелая от водяных «сплесков» (с. 413), воплощает не живую связь между двумя уровнями в процессе нисхождения, а мертвую (вода в Петербурге не живая, а мертвая). (Лестница как символ градации символически воплощает также процесс психологического самопознания героя).

Вода в холодном мире героев находится в застывшем (мертвом) состоянии. Пластичность глины должна быть обеспечена и теплом, источником которого является естественное светило или замещающий его искусственный огонь — средство размягчения и обжига глины (так мотивируется движение героя и за топливом для огня). «Материя» в застывшем состоянии — «колкая», хрупкая. Она превращена эпохой в «скомканное» состояние. Но она непластична, она «колется» так же, как застывшая вода — лед (мотивы льда, льдины в рассказе). Такова «логика» поэтического языка Замятина, она опирается не только на мифологический язык, но и научное мышление, оперирующее первичным, «физическим» материалом (еще одна сторона авторского синтеза).

На смену классическому «анализу» (в том числе и психологическому) в прозе Замятина утвердился «синтез». Малый «объем» средств психологического изображения компенсируется повышением их семантической ассоциативности, смысловой емкости. Нередко достаточно лаконичного «звукообраза» («ножом по стеклу»), который говорит больше о психологическом самочувствии и нравственном микроклимате изображенной среды, нежели подробное описание этого психологического самочувствия.

Следовательно, авторский психологизм обусловлен определенной поэтикой. Внутреннее состояние героя выражено через внешний облик, «телесно», предметно, ибо снимаются границы между внутренним

и внешним. Образ зримый, предметно-вещный, но мы как бы смотрим в его содержание, вглубь, в заповрхностный мир явлений. Здесь вся «вселенная» «вибрирует», отражая драматический строй внутреннего мира главного героя, сдвиги и процессы, равные космическим и природным стихиям.

Отчуждение (как состояние душевной жизни героя, его внутреннего мира — микрокосма), психологическое напряжение выражены образом отколовшейся льдины (т. е. «макрокосмическими» процессами). В сцене беседы Марта и Маши с Селиховым использован психологический подтекст. Селихов шутит, но Март понимает, что приход домового председателя имеет другие цели. Март «подбрасывает дров», т. е. пытается «разогреть» человеческие отношения, со страхом ожидая слов гостя. Он еще надеется или пытается отдалить момент официального сообщения, склонить гостя на свою сторону. Формируется скрытая метафора нарастающей психологической «температуры» (понятие дается в наглядном образе). Смех по поводу происходящего в городе, довольно грустный, резче оттеняет внутренний драматизм. Но от повышения внутренней «температуры» «вселенная» героя, будучи наполнена застывшей водой, раскололась на отдельные льдины, как весной — под воздействием тепла — начинается ледоход. Герой воспринимает себя на отдельной льдине, его уносит от людей, их голоса уже звучат как бы издалека (не в масштабе кабинета, а во вселенском масштабе), звучат «оттуда»: «Пол в кабинете — льдина; льдина чуть слышно треснула, оторвалась от берега — и понесла, понесла, закружила Мартина Мартиныча, и оттуда, с диванного далекого берега — Селехова еле слышать» (с. 416–417).

Однако в «Пещере» сатирико-полемический, гротескный аспект сюжета и психологизм в изображении и выражении конфликта — не единственные жанровые константы. Жанровый синтез проявляется в том, что картина конкретно-исторической жизни, способ ее подачи, «интегральный» образ «пещеры» и многое другое в произведении имеют ярко выраженный характер притчевости изображенных событий и явлений.

Кольцевое — по принципу параболы — обрамление сюжета центральным образом, мифопоэтические средства и приемы создания этого образа придают локальным событиям и конкретным судьбам петербуржцев 1919 г. статус универсальности, всеобщности, а художественному обобщению — философский смысл. Притча — жанр онтологический: единичное, конкретное в этой жанровой модели человека и мира рассматриваются в общебытийном аспекте, с точки зрения общечеловеческих проблем, вечных в драме человеческого существования — в истории и в природном космосе. В «Пещере»

интенсифицированы основные категории бытия: человек, мир, пространство и время, жизнь и смерть. Определяющую роль вновь выполняет многогранный образ пещеры.

В авторском замысле и исполнении образ пещеры предполагает широкий круг философско-этических ассоциаций, основанных на продуцировании образами произведения возможных аналогий (черта художественного синтеза). «Пещерные» люди — Мартин Мартиныч и Маша — «благоговейно, молча, благодарно простирали к нему руки» (с. 411). Стилизация художественной реальности, высокая архаичная лексика, приближенная к церковно-славянской, переводит бытовое явление в новое — ценностное — измерение. Реалистичность (жизнеподобие) бытового жеста, предмета соблюдается (обычный бытовой жест — промерзший человек протягивает руки к огню, чтобы согреться), но стилизация и другие авторские приемы «моделируют» петербургскую квартиру, где «спасаются» люди, как образ храма, в центре которого находится алтарь-печь: «В темной пещере — великое огненное чудо» (с. 411). Петербургская спальня — это и «пещера», и «вселенная», и храм, и «ноев ковчег» — «корабль спасения». В христианской традиции храм и есть «корабль спасения», он также моделирует всю вселенную в архитектуре и символике. Следует отметить, что образы спальни и людей (в экспозиции рассказа они в позе моления) адресуют читателя к иконографическим традициям: иконописцы в деревянной основе будущей иконы выдалбливали углубление для основного изображения, называемое «ковчегом». В таких сравнениях, возможных ассоциациях, опирающихся на параболическую поэтику притчи, частные события укрупняются, приобретают «космический» масштаб, обобщающий смысл.

Символична пластично выраженная поза моления, обращенная в центре спальни-пещеры, моделирующей вселенную, к явленному чуду. Поза благоговения и надежды на весну-возрождение образно маркирует утраченный идеал, обещающий надежду и спасение, указывает на другой пласт символики пещеры, восходящий к христианской традиции, к культуре Рождества Христова.

Богородица, по христианским легендам, родила Богомладенца в хлеву, т. к. в Вифлееме ей не нашлось места в гостинице. Хлев, по апокрифическому Евангелию Фомы, был устроен в пещере. Здесь и располагалась первая земная колыбель-«спальня» Христа — ясли. Отчасти Замятин, преследуя свой замысел, следует иконографической традиции символического изображения чудесного рождения Христа в пещере. Канонически на иконе Рождества нет атрибутики — нет хлева, соломы, кормушки. Младенец лежит не в рукотворном мире, а в пещере, символизирующей сердцевину мира-вселенной, соединение горнего

мира с дольным, земным, приход преображения «изнутри»; «...пещера — это образ мира, в самую глубину которого входит Бог, подобно зерну или закваске, выбрасываемым в поле или тесто, Пещера — это сердцевина земли, средоточие материальности». Так поясняет символику иконы Рождества в «Школьном богословии» (М., 1997) диакон Андрей Кураев, продолжая: «пещера дается темным фоном: тьма без малейшего просвета». Автор отмечает, что окружающая источник света Христа-младенца — тьма — символически свидетельствует о «поразительной невосприимчивости мирского мрака к свету Евангелия». Думается, в данном аспекте цветосимволика рассказа («темная пещера») вызывает ассоциации с иконографической символикой.

Конструктивными являются и другие философские аспекты мифо-архаической и библейской символики пещеры. Раннехристианские храмы воплощали, как и любые святилища, вселенную и имели пещерный облик, т. к. в образе пещеры сливались идеи жизни, смерти и воскресения. На этот образ наслаивается символика «ноева ковчега». «Ноев ковчег» — еще одна парабола, отсылающая к библейской истории потопа с целью универсализации образа. Количество персонажей «Пещеры» (Март, Маша, Селихов, Обертышев, его жена и трое детей) строго соответствует библейскому числу «спасающихся» людей: Ной, его жена, три сына и их жены: всего восемь человек (см. Быт 6: 18); история человечества в притчевом сюжете чревата повторениями, возможными аналогиями. В любом случае, архаическая и библейская символика учтена автором рассказа, она необходима ему для создания универсального фона, придающего изображению судеб отдельных людей глубину философской и нравственной проблематики. Но при этом конструктивным является принцип антитезы, по сути философско-этической: свет истинной духовности (непреходящие ценности) — ложные, подменные «боги» (ценности).

Жизнь любящих друг друга людей (Марта и Маши — пары человеческой, «повторяющей» в авторском решении историю человечества) заброшена в большой и грозный мир земного бытия — «темный» и «холодный». Символические аналогии с «потопным», «ноевым ковчегом» и храмовым культом открывают этико-философский аспект жизненной драмы, идею спасения, ставшую для героев определяющей. Образ водной стихии, расстроившей ранее созданный человеком порядок мира, переосмыслен. Вода как текучая стихия представлена в стадии косности, смерти — «льда и «холода» мира. «Холод» и «тьму» земного бытия желательно согреть светом, растопить теплом, и человек (Мартин Мартиныч — хозяин искусственного очага) делает отчаянные усилия. Отчаянные, т. к. люди в ситуации выживания отчуждены друг от друга, отношения между ними — при

внешнем участии (с Обертышевым и Селиховым) — «холодные», как холоден искусственный, неподлинный свет. В этом притчевом ракурсе выявляется символика «пещерного бога» — чугунной печки.

Смысл образа в том, что жизнь петербуржцев сведена к насущным телесным потребностям в тепле. Но вместе с тем происходит и подмена ценностей в драме человеческого существования, приближенного к ситуации выживания. В данной ситуации пещерный бог («огненное чудо») есть языческий идол, требующий жертвоприношений. Эпитет «огненное» адресует к другим слоям символики пещеры. В мифопоэтической традиции огонь или очаг в пещере уподоблены солнцу — огню в небесной оболочке; отсюда церковнославянское «пещера» — «пещь», «русская печь»<sup>6</sup>. Налицо соединение двух образов: печь подобна пещере — углублению с огнем внутри. Огонь печи-временки замещает солнечный огонь, но он не сравним с последним. Солнечный огонь (свет и тепло) — альтруистичен, щедр для всех печной огонь — искусственное пламя, требующее жертв — дров, которых нет для поддержания огня в жизненно сузившейся «вселенной» героев.

Огонь — стихия двойственная: созидательная, очищающая, дающая свет и тепло, и образ уничтожения, смерти<sup>7</sup>. Философская мысль Замятина, что ранее было отмечено, идет от определяющей в его творчестве идеи неразрывного и противоречивого единства духовного и материального начал в человеке. В прозе писателя человек трагически привязан к собственной «материальности» — телесности, проще сказать в нашем случае — он нуждается в тепле. «Пещерный бог» у Замятина — «жадный» огонь, пожирающий окружающий мир, как пищу. Он изображен как живая стихия, которая, лишь насытившись, мурлычет подобно домашнему коту. Но его «прирученность» иллюзорна. Люди, уповающие на него (стихию собственно «материальную», а не духовную) как спасение, могут стать его заложниками, что и происходит с Мартином Мартинычем, совершившим кражу. Пещерное бытие стало местом мук его совести. В христианской традиции мучение грешной души — в адском пламени. В отечественной языковой традиции мир ада — пекельный мир (ср.: пекло). В библейском тексте он уподоблен «печи огненной» (Мф 13: 42). Однако в замятинской притче именно дольний мир становится для человека пекельным. Духовное и телесное в человеке ослаблено в кризисное время жизни, они «ветхие» (сравнение человека с «ветхим» Адамом), здесь — хрупкие под прессом обстоятельств, эти две сущности человека, особенно

<sup>6</sup> Мифы народов мира: В 2 т. / Гл. ред. С. А. Токарев. Т. 2. С. 311.

<sup>7</sup> Славянская мифология: Энци. словарь / Под ред. В. Я. Петрухина и др. М., 1995. С. 284.

в случае, когда духовные, нравственные основы личности с усилием этим обстоятельствам противостоят. Автор рассматривает человека как явление культуры и природы в философско-этических категориях, в том числе и в рамках христианской культуры, где — в дуализме духа и тела — все приоритеты были отданы духовной ипостаси человека. В пещном действе — религиозной драме три отрока проходят огонь невредимыми, душа же замятинского героя опалена огнем<sup>8</sup>. Насколько огонь будет очищающим, думается, этот вопрос Замятин оставил истории, но однозначен вывод авторской притчи о человеке: плоть человеческая смертна (проблема актуализована в тексте: «...ведь мы — никогда не умрем»), тело принадлежит утробе «пещеры» — земле, подчиняется ее законам, тем насущнее встает перед человеком проблема высокой одухотворенности.

В связи с образом пещеры надо сказать и о попытке Замятинского осуществить синтез трех литературных родов — эпоса, лирики и драмы. Конечно, в эпическом произведении можно лишь создать подобие лирики и драмы, т. е. их образы в восприятии читателя. На этом пути синтеза у представителей художественной культуры Серебряного века было немало творческих находок, плодотворных решений.

Эпическое, повествовательное произведение дает описание ситуации. Драма имеет цель воссоздать реальность ситуации. Она представляет действие как происходящее сейчас, на глазах зрителя,

---

<sup>8</sup> См. христианское предание о трех отроках и пещном действе: Библейская энциклопедия: Репринт. 1891 г. М., 1990. С. 455, 564. Очевидно, автор «Пещеры» отсылает читателя к пещному действу. Обряд или чин пещного действа совершался за неделю до Рождества в утробу. Его тема — мучения трех отроков, отказавшихся поклониться ветхозаветному идолу. Для религиозной драмы посредине храма устанавливалась «пещь». В религиозной символике пещного действа определяющая роль отведена огню и воде. Н. В. Поньрко статье «Святочный смех» обращает внимание на амбивалентный (двойственный) характер символики огня: «Для греховного, ветхого человека огонь будет убивающим, адским, для духовного, нового — очищающим и возрождающим» (см.: *Лихачев Д. С., Панченко А. А., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 163*). Вода, заливающая огонь, — символ спасения в христианстве, в его литургических текстах, как и образ погашенного огня. Огонь и вода выполняют существенную символическую роль в религиозных мистериях, отражающих христианское понимание природы человека: «Всякий человек — новый Адам. Падая, он повторяет путь, пройденный Адамом, восставая — приобщается к Христу» (Там же. С. 180, 193). Именно такой путь проходит главный герой рассказа, впрочем, и героиня (пуп, женщины повторяет путь Евы и Богоматери), но автор рассказа подчеркивает их телесную — земную — «ветхость» (значение имени Адам «земля»), противопоставляя последней бессмертие души, опаленной огнем, но сопротивляющейся падению.

видимое ему. Задача лирики состоит в «исследовании» не ситуации, а эмоциональной реакции на нее. Замятин стремится к синтезированию в образе и слове, повествовании, предметном мире произведения восприятия (эмоциональной реакции), представления (показа событий и лиц как бы в действии, а не рассказа о них) и умозрения (когда в сменяющихся образах воплощено и движение абстрактных понятий). Именно в этом и можно найти объяснение эстетической природы художественного синтеза в творчестве писателя.

Драматизация повествования в «Пещере» обусловлена природой конфликта — трагического. Образы и повествование театрализованы — в повышенной их знаковости. Замятин в пространственных образах имитирует «театральность» действия, которое как бы происходит на глазах у читателя. Действие протекает в отграниченном пространстве, «рампа» ему создается в экспозиции. Здесь расставляется театральный реквизит (он перечислен целым рядом предметов). По сути, это описание интерьера сцены. Описание подчиняется законам сценографии, как и жесты, позы персонажей. «Драматургичность» сюжета заключается в том, что персонажам «выделены» роли, они носят театральные «маски», например, романтической героини (Маша), потенциального злодея (Обертышев), шута (Селихов), хотя природа человека у Замятина сложнее, нежели в рационально построенной трагедии классицизма, где характер героя сведен к одной доминирующей черте. Театральность связана с трагическим содержанием. Есть трагический герой с высокими устремлениями, вошедшими в неразрешимое противоречие с обстоятельствами и собственной противоречивой природой, которому, в свою очередь, противопоставлен герой-антагонист. (Фатальность, роковые силы, которые некоторые исследователи рассказа приписывают сознанию Замятина, его взгляду на мир, на деле обусловлены природой конфликта и задачами синтеза. Герои у автора рассказа «дублируют» персонажей драмы.) Экспрессия декламации подчеркивает театральность. Часть текста можно рассматривать как авторские ремарки, комментарии к действию, монологам персонажей (текст от лица героя типа ремарки «А Маша:», текст в скобках и т. д.). Время действия соответствует условному времени трагедии, укладываясь в 24 часа. Пространство четко разделено. Оно соответствует характеру героя (его масштабу) и состоит из двух ярусов — двух этажей петербургского дома. (Кстати, пространственное разделение условно «делит» героев на «высоких» и «низких».)

В рассказе воплощена характерная для художественного мышления писателя идея непредсказуемости проявлений сложной, противоречивой природы человека — существа духовного, но вобравшего

в себя все ритмы и стихии природного космоса; отсюда — постоянные уподобления жизни человека живой и мертвой природе, движению ее «материализованных» стихий. Человек предрасположен к изменению (метаморфозе) в кризисных ситуациях. Телесное теснит, преобразовывает духовный слой личности. Оно «спорит» с сознанием, призванным регулировать выходящие из границ естественные стихии, меняет этическую структуру личности, иногда — прямо противоположно. Возникает устойчивый в произведениях писателя мифологический мотив метаморфозы, когда сущности меняются местами. Человек у Замятина как бы бесконечно движется в пределах своих возможных крайностей. Он не знает себя в возможной полноте знаний. Замятии напряженно ищет органику сочетания этих крайностей из произведения в произведение.

Поэтому и в «Пещере» он ставит своего героя в ситуацию самопознания. Пещера — образ самопознания, условия проникновения к глубинным сущностям и характеристикам жизни. В энциклопедической статье В. Н. Топоров отмечает: «Пещера может выступать как символ условий, в которых возможно только неподлинное, недостоверное, искаженно-искажающее знание и неполное существование»<sup>9</sup>. «В философском мифе о пещере (7 книга “Государства” Платона) земное бытие человека, — продолжает автор статьи, — уподобляется положению прикованных узников, находящихся на дне пещеры; повернутые лицом к стене, они могут видеть перед собой только тени людей, проходящих перед пещерой, — единственное их знание о реальном мире». В решении платоновского вопроса (насколько достоверно знание человека о мире и о самом себе) замятинский герой «прикован» (отметим эпитет «кандально») к условиям бытия внутри «пещеры»-вселенной. Однако он, относительно свободный, способный передвигаться, предпочитает сидеть спиной к пещере — своему бытию, направляя взор вверх («запрокинув голову... чтоб не видеть земли...»). Но бытие властно направляет человека вниз, к земле, к окружающему миру — бытию драматическому. Но, по Замятину, человеку иного бытия не дано: «пещерные» времена и «потопы» были всегда; таков характер притчи. Удел человека состоит и в том, чтобы осуществлять познание и самопознание своих возможностей. В этом заключается ответ революционной эпохе, изначально крайне умозрительно полагавшей изменить человека и общество в решительно короткие сроки.

Итак, синтез условно-обобщенных способов изображения, мифопоэтики и принципов реалистической эстетики, принятый в художе-

<sup>9</sup> Мифы народов мира: В 2 т. Т. 2. С. 311.

ственном методе Замятина, порождает сложные жанровые очертания его произведений.

В «Пещере» мифопоэтика и стилизация универсализуют событие, выявляют в нем повторяемость, вневременной, общечеловеческий смысл (суть здесь не сводима лишь к образам «потопа» или «ковчега» и неизменные начала в человеке и в природе — в порождаемой мифом о пещере глобальной образной модели мира.

«Пещера» — рассказ-трагедия, т. к. бытовой случай поднят до уровня трагедийности. «Высокий» герой столкнулся с земной действительностью, столкновение породило антиномию. По структуре рассказ схож с трагедией, где основная ситуация задана в целом. Она не меняется, но постоянно осложняется, т. е. трагизм нагнетается, предполагая катарсис. Силы, действующие в социальных связях, в природе человека могут быть роковыми. Герой порой не волен в выборе, но он решает свою судьбу в ситуации гибели. Он не способен отказать от собственной природы, но может преодолеть ее «пещерные» начала — даже ценой физической гибели.

Однако принципиальная жанровая антииерархичность, свойственная замятинской поэтике «синтетизма», приводит к тому, что «Пещера» является и психологической новеллой. Это осложняет жанровые признаки произведения, затрудняет выбор однозначного жанрового определения. В притче персонажи — не объекты художественного наблюдения, они субъекты этического выбора<sup>10</sup>. Персонажи «Пещеры» являются также и объектами психологического анализа, при этом сюжетопорождающим фактором стали предельно конкретные события, вполне реалистически представленные конфликтные ситуации, формирующие психологическую драму персонажей.

«Пещера» — философско-психологическая притча, осложненная гротеском, полемическим заданием и ярким сюжетно-композиционным новеллистическим решением конфликта и темы.

1920-е гг. отмечены вниманием Замятина к художественному эксперименту, в т. ч. эксперименту с жанровыми формами. Ведущим становится малый жанр — подвижный, оперативно откликающийся на стремительно меняющуюся историческую действительность. Жанр рассказа оказывается подвижным, «синтетическим», интегрирующим изобразительные возможности готовых жанровых моделей. Их диффузия приводит к тому, что в рассказе трудно выделить жанровую доминанту. Условность форм и приемов создания сюжета, хрупота подчеркивается как прием синтеза. На бытовые картины и сцены

---

<sup>10</sup> Литературный энциклопедический словарь / Под ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. М., 1987. С. 305.

в рассказах наслаиваются фантастические планы, история, событие, изображенное как реальное, соединяется фантастикой (рассказы «Все», «Икс» и др.).

Пространственно-временная структура малого жанра усложняется. В экспериментальном и философском «Рассказе о самом главном» (1924) пространственно-временной континуум состоит из нескольких параллельных планов — исторического, земного, природного и космического миров, сосуществующих в едином ритме Вселенной, где микрокосмы людей и природных существ сосуществуют, сопрягаются с макрокосмическими масштабами единой жизни мироздания. Взаимопроникновение всего сущего (большого и малого, вечного и однодневного, далекого и близкого) выделено параллельностью описаний, расширяющих пространство и время. Вселенная с помощью фантастического допущения (гибель далекой планеты), постоянных изменений пространственно-временные ракурсов предстает как непрерывно изменяющийся континуум, в котором апокалиптические процессы, космическое и историческое бытие, пронизанное драматическими коллизиями, чревато рождением новых миров и существ.

Другой путь расширения жанровых возможностей рассказа связан с опытом работы Замятина в 1920-х гг. над пьесами. С середины 1920-х Замятин нередко приходит к приему драматизации прозы, создает своеобразные «театрализованные» рассказы. В этом проявилась и «зрелищность» образа в прозе писателя, стремление локализовать художественное пространство в образ концентрированной «площадки», на которой разыгрываются коллизии судьбы персонажей.

Историческая действительность преломляется в рассказе «Икс» (1926) своеобразно. С одной стороны, автор сразу же дает прямую установку читателю, что произведение в жанровом отношении — рассказ («В спектре этого рассказа основные линии — золотая, красная и лиловая...», с. 481). Определение эпической основы произведения уже в первой фразе подчеркивается типом авторского повествования, который является открытым, прямым: все события и поступки героев комментируются самим автором — в эксплицитной форме. В центре повествования оказывается локальный исторический отрезок времени, отмеченный точной датировкой события (май 1919 г.). Революционный быт рассмотрен в столкновении старых и новых форм жизни и поэтому предстает неустойчивым, явно трагикомическим и абсурдным.

Подчеркивая, что произведение является «рассказом», эксплицитный автор, постоянно вмешивающийся в действие, комментирующий его, подающий реплики, формирует — при обращении

к реалиям исторического времени — «модельность» происходящего. Этому служит и четкая театральная структурированность пространства. Все события и конфликты берутся в строго очерченные «сценические» рамки. Историческая действительность и быт введены в «декорации», которые подчеркивают не условность происходящего, а его внутреннюю и внешнюю трагикомичность.

Действие переносится, как это и возможно в рассказе, из одного места в другое, локализуется на центральной «площадке» — пересечении улиц Блинной, где разыгрываются любовные драмы, и Розы Люксембург, улицы, концентрирующей в себе признаки революционного быта (здесь расположены «всевозможные УЕПО, УЭКО, УОНО» и развивается «красная линия»; с. 481). Поэтому цветовая живопись (тоже средство художественного синтеза), выражающая конфликт времени (между революционными требованиями, установлениями и естественными потребностями человека), органически синтезируется и в «сценическую» форму сюжета — как меняющиеся цвета декораций.

Повествование, оставаясь «рассказом», принимает яркие театральные формы. Автор меняет сцены, уточняет их пространственные, интерьерные атрибуты: «дождевой занавес раздвинут», «ложи-подворотни полны публики», «сцена — два подъезда» (с. 488). Дождь здесь превращается в «сплошной стеклярусный занавес», а улица трансформируется в театральный зал: «Вся Роза Люксембург была сейчас театральным залом: стеклярусный дождевой занавес раздвинут, ложи-подворотни полны публики, сотни глаз прикованы к сцене. Сцена — две конструктивных, по Мейерхольду, площадки: два подъезда с навесами у входов в галантерейный магазин Перелыгина (входы, конечно, забиты досками: год — 1919-й). Действие разворачивается одновременно на обеих площадках...» (с. 481). Ряд других приемов акцентирует театральность. Текст нередко дается в скобках, напоминая ремарки из пьесы.

Синтез прозы и театральности, конечно, носит условный характер, т. к. пространство и время в эпическом произведении вербализуются: автор подчеркивает, что время измеряется разворачиванием повествовательного текста («Еще пять-десять строк — и, глядишь, дьякон придумал бы, что сказать»; с. 484). Вместе с тем автор концептуально берет на себя роль сценариста, педалирующего инсценированность недраматического произведения, уточняющего зрелищные формы изображения, разрабатывающего мизансцены. Акцентирование театральности концентрирует внимание читателя на условности, абсурдности, трагифарсовости революционного быта и новой идеологии, что проявляется в судьбе дьякона Индикоплева, сознание которого

раздвоилось между требованиями новой идеологии и естественными потребностями человека, что породило развитие конфликта к трагикомическому финалу. Буффонадные, фарсовые элементы развенчивают метаморфозы человека — дьякона Индикоплева, превратившегося в марксиста, т. е. надевшего социальную маску, ему не свойственную. Каламбур, введенный автором в текст, раскрывает мнимость социальной маски, за которой скрывается «марфизм» — поклонение плотским радостям (комическое обнажение примата материального в марксизме). Высокие, но утопические идеи в быту превращаются в фарс, в комедию (история с прозодеждой), которая может, напротив, принять пугающие фантазмагорические обличья. Особое отражение реальности в синтетической структуре рассказа обнажает абсурдность не вообще жизни, а тех ее форм, которые навязаны сознанию и поведению человека, чья этика подвержена коррозии релятивизма. Революционный быт оказывается историческим «спектаклем», порождающим трагедию и комедию частной жизни человека в условиях нарушенного нормального хода этой жизни.

Имитация «сценичности» необходима Замятину для расширения жанровых возможностей произведения малой формы. Стилизуя сюжетное действие рассказа, подчеркивая его сценичность, Замятин открывает дополнительные возможности для художественного обобщения и оценки исторической действительности. Стилизация «под пьесу» сюжетных ситуаций присваивает рассказу жанровые возможности другого литературного рода — драмы (комедии, фарса), актуализирует алогизм революционного быта. В дополнительных координатах «сцены» он выявляется в своих нелепых признаках, обобщается и оценивается. Драматизация рассказа с использованием признаков фарса, буффонады формирует сатирическое обобщение и подобную же оценку предмета изображения.

Экспериментируя с жанром рассказа, открывая в нем новые возможности, Замятин создает рассказ-миниатюру «Десятиминутная драма» (1928). В рассказе повествование, как в «Иксе», ведется от лица автора, комментирующего действие по законам сценического искусства. Вновь имитируя эпическое действие как развертывающееся на «сцене» — глазах зрителей (а это действующие лица рассказа и читатель), Замятин ломает жанровый стереотип восприятия, совмещая событийный ряд рассказа с рамкой сцены и драматического произведения. Демонстрируя авторскую литературную игру, обнажая условность приема драматизации прозаического произведения, Замятин парадоксально выводит показанное событие в иное смысловое — и интерпретирующее это событие — измерение: «Никто, кроме меня, не знал, что сейчас они забудут обо всем... и сделаются

статистами моего рассказа, с волнением ожидающими, чем кончится десятиминутная трамвайная драма» (с. 461).

Конфликт в «Десятиминутной драме» строится на противопоставлении ожидаемого и действительного. Сюжет драматизирован: напряженность происходящего в городском трамвае (он и является «сценой» и «залом», где расположены действующие лица и зрители) определяется ожиданием скандала: пьяный пассажир с пролетарской родословной намерен унизить действием «прекрасного молодого человека»: «А и бить же мы вас, сукиных детей, будем!.. Ты кто? Ты — член капитала, вот ты кто»... «А вот как я сейчас тебя тресну по очкам, вот тогда и...» (с. 462).

Персонажи ведут себя, как этого требует жанр драмы, автор уточняет его родовые черты: «Кондуктора нельзя винить: он не мог отправить дальше трамвай, пока в вагоне не появится второй элемент драмы» (с. 461). Функция диалога усилена, за счет диалога сюжет развивается к развязке.

Рассказчик, комментирующий событие, обращает внимание на детали, жесты, мимику, вводит паузы, растягивающие действие, доводящие его до высшего напряжения («Двадцать трамвайных глаз взволнованно ждали развязки»; с. 462). Пародируя жанр драмы, Замятин использует его в серьезных целях. Конфликт носит бытовой характер, однако символика пунктов трамвайного маршрута воплощает авторское обобщение: «Начало драмы возвестил кондуктор церковным возгласом: “Бывшая Благовещенская площадь — площадь Труда!”» (с. 461). В частной, бытовой сценке открывается исторический конфликт и авторское обобщение: идеология века искажает сферу общечеловеческих отношений. Созданная условная реальность подчиняется воле художника, но до определенного предела, Замятин и здесь ломает стереотип восприятия, ожидания логического конца конфликта. Конфликт разрешается благополучной развязкой, выражая замятинскую идею непредсказуемости человека, в котором добрые начала природы могут одержать победу над социальной разобщенностью: «На прощанье... Красавчик ты мой — ну дай я тебя поцелую!» (с. 463).

Произведение в жанровом отношении комический рассказ-сценка, в котором объединяются драматические и комические стороны действительности.

К рассказам драматизированным, в жанровом отношении сатирическим примыкает рассказ «Слово предоставляется товарищу Чурьгину» (1927). Сатирическое обобщение в нем также создается с помощью гротескных средств, элементов театрализации и сказа.

Условно-игровое начало, приемы драматизации сохраняются в сатирических и юмористических рассказах последнего десятилетия

творческой жизни Замятина. В 1930-е гг. он развивает достигнутое. Сценическая площадка определяет контуры сюжета рассказов «Часы» (1934), «Лев» (1935).

В рассказе «Встреча» (1935) русский эмигрант, бывший жандармский полковник, играет в фильме роль жандарма и узнает в другом актере студента, которого когда-то — не в фильме, а в реальной жизни — унизил, и, естественно, ждет мести — по неписанным правилам. Парадоксальная условная ситуация построена на театральной эстетике, маркированной в завязке действия: «Как только полковник услышал этот захлебывающийся, заикающийся голос, в голове у него, как в театре, мгновенно раздернулся какой-то занавес...»<sup>11</sup>. На фоне съемок фильма развивается психологическая драма полковника: он ждет выстрела — исполнения когда-то прозвучавшей из уст студента угрозы. Вместо мести ему предложили сыграть в шахматы: их он отнял в наказание у студента в тюремной камере, еще в дореволюционной России. Прошлые события входят в театральную канву съемок фильма, пересекаются прошлая жизнь в воспоминаниях, актерская жизнь на сценической площадке, ситуация ожидания выстрела и будущее, которое может не состояться, если прозвучит выстрел. В рассказе Замятин также применяет парадоксальный финал. Ожидание развязки как логического следствия прошлых поступков не совпадает со сложной психологией человека, социальные и актерские роли и маски оказываются беднее этой психологии. Драматизация произведения здесь подчинена задачам не сатирическим, а психологическим. Специфика конфликта позволяет говорить о жанре психологического рассказа.

Замятинский парадоксальный, «театрализованный» сюжет раскрывает парадоксы поведения и судьбы человека. Синтезирование в него театральной эстетики акцентирует в жанре рассказа условность ситуации, философский, психологический или сатирический взгляд автора на действительность. Драматизация прозы усиливает изобразительное и выразительное начала именно малого жанра в творчестве Замятина.

В конце 1920-х Замятин создает произведения, ставшие вершинами прозы этого времени, — рассказы «Ёла» (1928) и «Наводнение» (1929), позволившие ему в «Закулисах» констатировать: «Все сложности, через которые я шел, оказывается, были для того, чтобы прийти к простоте... Простота формы — законна для нашей эпохи, но право на эту простоту нужно заработать»<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Замятин Е. Мы. Романы, повести, рассказы, сказки / Сост. И. О. Шайтанов. М., 1989. С. 497.

<sup>12</sup> Замятин Е. Избр. произведения: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 403.

Движение к искомой «простоте» было внутренним побуждением художника. Характерно, что проза этих лет характеризуется как «традиционно-психологическая» (М. А. Резун). Думается, что произведения конца 1920-х гг. не столь традиционны, как представляется на первый взгляд. Обращаясь к жанру психологического рассказа, Замятин не отказался от накопленного опыта. Стремясь «гармонизировать» сюжет с психологическим заданием, он теперь не выделяет условную форму как конструктивную, исключает гротеск, маркированный сдвиг пространственно-временных планов. Замятин, как и в ранней прозе, показывает своих героев в моменты душевного кризиса или в ситуации, требующей необычайного напряжения сил. Но в изображении внутреннего мира героев деталь становится психологически интенсивной. Психологическая деталь заменяет подробные, выверенные описания психологических состояний: замятинский герой — личность цельная и страстная, не склонная к рефлексии, к углубленному самоанализу. Поэтому психологическая деталь, как правило, символичная, заменяет внутренний, обращенный к психологическим ощущениям, монолог героя. Рассматривая душевное состояние героя, писатель представляет его как непрерывный процесс изменения переживаний, осознанных и неосознанных волевых импульсов и эмоций, фиксируя кульминационные моменты этого процесса. Внутренняя жизнь человека предстает как сложный и динамичный процесс, отражающий моменты развития личности.

Уподобляя внутренний мир человека окружающему мирозданию, Замятин осуществляет психологический анализ в «синтетических» образах. Внутренние движения человеческой души, ее стихии, раскрываются при помощи разветвленной системы лейтмотивов, мифопоэтических образов, сочлененных разноуровневых картин (природных, бытовых, предметных, исторических и т. д.). В проекции макрокосма на микрокосм и, напротив, внутреннего мира героя на природные системы состоит своеобразие замятинского психологизма, в частности рассказа «Наводнение».

