

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение

высшего образования «РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра русского языка и литературы

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА (МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ)

На тему: <u>Жанровая специфика малой прозы Евгения Замятина послереволюционного периода.</u>

Исполнитель	Сучалкина Ксения Олеговна
Руководитель	кандидат филологических наук
	Чевтаев Аркадий Александрович
«К защите допускаю»	
Заведующий кафедрой _	B
	(подпись)
	кандидат педагогических наук, доцент
	Кипнес Людмила Владимировна
, A. M.	
« 2 » onles 2022 г	

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2022

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ОТПЕЧАТОК ПОСЛЕРЕВОЛЮЦИОННОГО ПЕРИОДА МАЛОЙ ПРОЗЕ Е.И. ЗАМЯТИНА	
1.1 Революционный отпечаток на жизни и послереволюционном творчестве Е.И. Замятина: глубинный анализ	7
1.2 Послереволюционные сказки для взрослых: синтез антиутопии политики	И
1.3 Ахроматичность послереволюционного мира в «петербургском» цикле Е.И. Замятина 1	
1.4 Два полюса малой послереволюционной прозы Е.И. Замятина . 2	22
ВЫВОДЫ ПО ПЕРВОЙ ГЛАВЕ2	27
Глава 2. ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ОБРАЗО ПОСЛЕРЕВОЛЮЦИОННОЙ РОССИИ В РАССКАЗАХ Е. И ЗАМЯТИНА 1920-Х ГГ	1.
2.1. Специфика жанра в малой прозе Е. И. Замятина 2	29
2.2. Репрезентация исторической действительности в рассказах «Мамай» и «Пещера»	31
2.3. Ирреалистические образы послереволюционной действительности («Видение», «Дракон»)	52
2.4. Персонажи как отражение особенностей эпохи («Десятиминутная драма», «Слово предоставляется товарищу Чурыгину»)	51
ВЫВОДЫ ПО ВТОРОЙ ГЛАВЕ 6	
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	
	′3

Введение

Творчество Е. И. Замятина является одним из наиболее ярких в XX веке в историко-культурном отношении, поскольку стоит обособленно от большинства литературных течений, которые развивались как до революции, так и в период господствования социального реализма, спровоцированного новой исторической действительностью.

Е. И Замятин рассматривается большинством исследователей как представитель антиутопической литературы ввиду его центрального произведения — романа «Мы», и чаще всего упор исследовательской парадигмы нацелен на исследование ирреалистических образов в творчестве писателя, его космогонической и экзистенциальной философии в структуре художественного мира, а также на аспекты репрезентации реальности.

Тем не менее, при большом количестве исследований, посвященных и «Петербургскому циклу» писателя, и особенностей его писательской рефлексии относительно сложившейся послереволюционной действительности, относительно небольшое внимание уделено конкретному анализу отпечатка революции в текстах автора, особенно в корпусе малой прозы.

Данное диссертационное исследование посвящено анализу репрезентации действительности в различных парадигмах на примере наиболее репрезетативного художественного материала — малой прозы Е. И. Замятина 1920-х гг.

Актуальность исследования обусловлена отсутствием полиаспектного анализа жанровой репрезентантации революции и послереволюционной действительности России, в частности, Москвы, Петербурга и ценностного хронотопа деревни в малой прозе Е. И. Замятина.

Научная новизна исследования связана с анализом репрезентативного материала жанровой специфики малой прозы писателя, которая часто оставалась в стороне от научного фокуса внимания исследователей, занимавшихся проблематикой репрезентации действительности, символических и фантастических образов в творчестве Е. И. Замятина.

Объектом исследования является малая проза Е.И. Замятина послереволюционного периода творчества.

Предмет исследования — жанровая специфика малой прозы Е.И. Замятина в аспекте осмысления писателем послереволюционной действительности.

Материалом исследования послужила малая проза Е. И. Замятина, в частности, «Петербургский цикл», рассказы «Пещера», «Мамай», «Дракон», «Видение», «Наводнение», «Десятиминутная драма», «Рассказ о самом главном».

Цель диссертационного исследования выявить И классифицировать основные жанровые принципы изображения послереволюционной действительности в творчестве Е. И. Замятина на материале наиболее репрезентативной малой прозы, а также выявления метафор художественных приемов, способствующих значимых И раскрытию авторской рефлексии относительно полноценному изменившейся конкретно-исторической реальности.

Для выполнения цели диссертационного исследования следует решить ряд следующих задач:

1. Определить биографические и исторические параметры, повлиявшие на формирование художественной рецепции автора и проследить их отражение непосредственно в репрезентативных текстов. Выявить основные исторические и культурные воздействия на творчество и жизнь автора и их отображение в художественном мире.

- 2. Выявить основные художественные приемы, которые лежат в области описания окружающей действительности города и страны во время и после революции (в частности, на примере принципов контраста, ахроматичности и антитезы) для того, чтобы провести дальнейший частный анализ на примере конкретных текстов.
- 3. Проанализировать глубинные основы построения художественного мира, анализирующего конкретно-бытовую реальность в малой прозе Е.И. Замятина, основываясь на теоретических и практических исследованиях отечественных исследователей, занимавшихся данной проблематикой.
- 4. Проанализировать центральные рассказы, репрезентирующие основные направления авторской рефлексии и особенности построения художественного мира послереволюционной России «Пещера» и «Мамай» как жанровое явление.
- 5. Изучить совокупность образов, приемов и метафор, принципов описания ирреальной, гипертрофированной действительности как на конкретно-бытовом, так и на психологическом уровне, в жанре замятинского рассказа.\.
- 6. Проанализировать систему персонажей в рассказах Е.И. Замятина послереволюционного периода с целью выявления принципов «отрицания» и «деградации» рефлексии действительности в представлении жителей России.

Методологическая основа исследования — историко-культурный, сравнительно-исторический и структурный методы изучения художественного произведения

Теоретическая значимость исследования связана с возможностью использования диссертационного исследования в ряду работ, посвященных жанровой репрезентации художественной и исторической действительности в произведениях Е. И. Замятина.

Практическая значимость работы обусловлена возможностью использования исследования на курсах литературоведческого анализа, при изучении биографии и творческого пути автора, а также на курсах, посвященных литературе XX века.

ГЛАВА 1. ОТПЕЧАТОК ПОСЛЕРЕВОЛЮЦИОННОГО ПЕРИОДА В МАЛОЙ ПРОЗЕ Е.И. ЗАМЯТИНА

1.1 Революционный отпечаток на жизни и послереволюционном творчестве Е.И. Замятина: глубинный анализ

Е.И. Замятин является значительным продолжателем традиций русской классической прозы. Творческое наследие писателя предстает уникальным явлением в русской и мировой литературе XX столетия. В последние десятилетия проза и драматургия Е.И. Замятина, а также к обстоятельства его жизни, вызывают серьезный литературоведческий интерес. Этапы становления этого литератора – писателя, критика, драматурга, сценариста, переводчика, публициста – исследованы на сегодняшний день в большом количестве научных статей, монографий и диссертаций. Изучение замятинского творчества характеризуется разветвленной и многоаспектной полемичностью взглядов и суждений, так как оно обнаруживает в себе множество сложностей на уровне поэтики и художественной идеологии авторского наследия и поэтому затрудняет их исчерпывающее осмысление. Художественный Е.И. Замятин мир показывает устремленность его творческого сознания к постижению глубинных философских проблем человеческого бытия [21].

Интерес к произведениям Е.И. Замятина неизменно высок. Однако на долгий период писатель оказывается на периферии читательского восприятия литературного процесса ранней советской эпохи, иными словами, происходит насильственное лишение памяти о писателе. В 1929 г. Замятин выходит из Союза писателей (из-за жесткой травли), его перестают публиковать. Он пишет письмо И.В. Сталину с просьбой разрешить ему выезд из Советского Союза, просьбу одобряют, и Е.И. Замятин эмигрирует из СССР. Сложная судьба писателя, наполненная различными драматическими событиями, формирует у писателя собственную точку

зрения на социально-политические и философские концепции, ставшие основанием его творческого мировоззрения.

У писателя сложилось особенное чувство к своей Родине, порой противоречивые — он любил ее и ненавидел одновременно. В настоящее время буквально в точности до мелочей выстраиваются факты биографии писателя, анализируется поэтика его произведений, рассматриваются взаимосвязь с традициями народной культуры, различные философские и литературные истоки творчества.

Также некоторые авторы изучали связь замятинских произведений с творениями Н.С. Лескова, М.Е. Салтыкова-Щедрина, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского и другими писателями «серебряного века». Важной темой обсуждения являются проблемы замятинской творческой индивидуальности. Сейчас многие суждения и предположения требуют детальной разработки и выстраивания целостной осмысленной системы.

Еще студентом Замятин принял участие в революции 1905 г., придерживался социал-демократических взглядов, был судим, прошел через тюремное заключение и высылку из Петербурга. Постепенно на смену политике пришла работа инженера-судостроителя и с 1916 г. – длительная командировка в Англию для проектирования русских ледоколов. В трех Автобиографиях 1920-х гг. Замятин подчеркивал переломную роль, которую 1917 год сыграл в его судьбе.

Узнав из газет о начале революции, кораблестроитель возвращается из Англии и порывает с ледоколами в пользу занятий литературой: «Практическую технику здесь бросил, и теперь у меня — только литература и преподавание в Политехническом институте». В финале Автобиографии 1928 г. Замятин отмечает, что жизнь в послеоктябрьской России стала важнейшим стимулом для его творчества: «Думаю, что если бы в 1917 году не вернулся из Англии, если бы все эти годы не прожил вместе с Россией — больше не мог бы писать» (там же: 12). Первые послереволюционные годы

характеризуются возрастающим интересом Е.И. Замятина к публицистической деятельности, главной целью которой становится попытка самоопределения писателя относительно новой действительности, формирующейся в советской.

В истории русской литературы XX века Е.И. Замятин входит, прежде всего, как создатель романа-антиутопии «Мы» и как воплощение творческого и мировоззренческого «еретичества» – попытки представить и утвердить принципиальной особый, иной взгляд на миропорядок.

Вместе с тем, представляется, что не столько поэтика и проблематика романа «Мы», а художественные особенности малой прозы писателя, созданной в первые послереволюционные годы, вызывают особый интерес как своеобразный ключ к пониманию замятинского миропонимания, несмотря на то, что этот сегмент творческого наследия Е.И. Замятина все еще остается недостаточно исследованным. Именно изучение малой прозы писателя способствует детальному уяснению логики его художественного развития и пониманию видения Е.И. Замятиным место человека в новой формирующейся советской действительности. Осмысление замятинской малой прозы, написанной в 1918–1922 годах, видится необходимым эстетических условием постижения основ послереволюционного литературного процесса в целом и творческой точки зрения писателя в частности. Художественная практика Е.И. Замятина как создателя малых прозаических произведений оказывается особенно значимой, так как она основывается на глубокой рефлексии над различными традициями и траекториями развития прозаической поэтики, сложившимися в русской литературе в XIX-начале XX веков [26].

Послереволюционное самоопределение писателя было значительно сложно и может быть проиллюстрировано хотя бы тем фактом, что в 1934 г. Замятин, уже живя во Франции, подал по почте заявку на вступление в

Союз советских писателей, после чего был заочно принят в Союз писателей СССР по непосредственному распоряжению И.В. Сталина..

В статьях М.Ю. Любимовой и А.Ю. Галушкина собрано много фактов и свидетельств о том, что Замятин в Париже всерьез думал о втором возвращении в Россию. Затем уехал из СССР по заграничному паспорту и сохранил советское гражданство, место преподавателя в Политехническом институте и квартиру. По свидетельству мемуаристов, Замятину были странны интересы русской эмиграции и сам он «не считал себя эмигрантом» [31]. Такие вырезки из биографии Замятина подчеркивают попытку писателя найти себя в послереволюционной России, хотя и было нежелание подчиняться идеологии новой власти.

В контексте исследуемой темы важно обратить внимание то, что автор выражает критические идеи в рамках революционной риторики. Так, однажды он попробовал выступить за свободу слова в готовящейся к изданию «Литературной газете», которая все же не была допущена к публикации. Важно то, что в данной статье под названием он писал о свободе печати, используя подчеркнуто пролетарскую метафорику. С одной стороны, автор специально создавал свой публичный образ «еретика»: так, его статья под названием «Беседы еретика: о червях», хотя и за подписью «М.П.» была опубликована в эсеровской газете «Дело народа».

С другой стороны, он выделял верность революции. Новая русская проза: «писателей, враждебных революции, в России сейчас нет — их выдумали, чтобы не было очень скучно» [38]. Статью «Серапионовы братья» Замятин завершил словами о еще не определенном творческом будущем членов организованного им кружка: «Иные из них дадут, вероятно, материал для истории русской литературы, иные, может быть, только для истории русской революции...» [37].

Критикуя традиционный реализм, в статье Новая русская проза он требует революции и в литературной сфере, ассоциируя свои суждения с метафорическим «Ревтрибуналом Искусства»: «и будь Ревтрибунал Искусства – он привлек бы названные группы прозаиков к ответственности за художественную контрреволюцию», «Считающие себя политически левейшими – на крайних правых скамьях старого реализма» [21]. Формулируя собственное творческое кредо синтетизма, Замятин ссылается на Карла Маркса и на «координаты революции»: «нужна дерзкая диалектика, нужно всякую осуществленную форму созерцать в ее движении, то есть как нечто преходящее (Маркс)", «Сама жизнь – сегодня перестала быть плоско-реальной: она проецируется не на прежние неподвижные, но на динамические координаты Эйнштейна, революции) [39].

В связи с темой революции особую роль в публицистике Замятина сыграл образ Максима Горького. В своем эссе-некрологе о Горьком писатель выделял: «Так случилось, что с революцией и с Горьким я встретился одновременно. Поэтому в моей памяти образ Горького встает неизменно связанным с новой, послереволюционной Россией» [24].

Культурно-просветительские «общественные работы», в которых участвовало большинство писателей, характеризуются при помощи образа Вавилонской башни, являющегося одним из лейтмотивов публицистики Замятина: «Эти работы походили на сооружение Вавилонской башни, они были рассчитаны на десятки лет: издательство «Всемирная Литература» — для издания в русском переводе классиков всех времен и всех народов» [22].

Замятин сблизился с лево-эсеровской по идеологии группой критика Р.В. Иванова-Разумника «Скифы». Но позже Замятин печатает в эсеровской газете «Дело народа» и в журнале «Мысль» очерк «Скифы ли?», где критикует Иванова-Разумника. И здесь снова осевшие «скифы» на службе противопоставляются идее вечного еретичества: «Христос на Голгофе [...] – победитель, потому что Он распят [...]. Но Христос, практически победивший, – Великий Инквизитор. И хуже: практически победивший

Христос — это пузатый поп, в лиловой рясе на шелковой подкладке». «Удел подлинного скифа — тернии побежденных; его исповедание — еретичество» [11]. Превращение распятого Христа в Великого Инквизитора подобно тому, как в образе Горького лишь один шаг отделяет «протопопа» от «папы» [24].

Еретичество, как и революция, возводится Замятиным в универсальный духовный и творческий закон, противостоящий догме, службе, чиновничеству. Однако создавались эти тексты писателем в годы его службы, контактов с Горьким и увлечения горьковскими всемирными проектами — хотя нужно подчеркнуть, что они носили прежде всего культурный, а не политический характер.

Начало 1920-х гг., отмеченное взлетом замятинского сциентистскофилософского утопизма, дает наибольшую амплитуду колебаний «мировоззренческих качелей»: утопические «Знамение», «Сподручница грешных», «Чудеса», «Русь», «Блоха» чередуются с антиутопическими произведениями малой прозы «Пещера», «Мамай», «Дракон», «Землемер», «Огни св. Доминика» и др. [73].

1.2 Послереволюционные сказки для взрослых: синтез антиутопии и политики

Что же такое проблема жанров? Данное понятие является одним из самых спорных и сложных в современном мире литературы. На сегодняшний день в малой прозе имеется тенденция «миксинга». Такое смешивание усложняет четкое разграничение жанров, что приводит к невозможности выделить какой-либо точный и конкретный жанр в произведении, поэтому было решено ввести понятие «экспериментальная проза».

В современном мире наука ищет общий подход, именно поэтому данную проблему необходимо рассматривать с учетом всех нюансов:

национальных и культурных традиций, исторического, теоретического, а также индивидуального творения автора.

По сей день критики пытаются провести четкие границы между повестью, новеллой, рассказом, но все равно одно понятие подменяется другим. Поэтому в каждой национальной литературе выделяют свои исторические истоки жанров рассказа и новеллы.

В одно время даже выделялась концепция, в которой говорилось, о том, что новелла — это частный вид рассказа, а под рассказом понималась «малая проза в общем». Но эта концепция была не единственной, утверждали, что рассказ и новелла отличаются по большей степени генезисом.

К жанру новеллы долгое время относились с подозрением и говорили, что новелла синоним рассказа. Новелла имеет художественное пространство и время, а рассказ, вникает в исторический ход. Ее стихия – это аллегория, которая любит символы и различные приемы. Попробовав, сделать ход и совместить данные жанры, получив из этого некий «гибрид» – бессмысленны, т.к. они имеют различие в способе обращения.

Рассказ — это типизация, а новелла — это идеализация. Рамки были необходимы, чтобы разграничить мир вымышленных событий от реальных. Очень сложно переоценить роль такого приема, рамку ставят для задержания действия, который объединяет разного рода материалы, начиная вводить первые истории.

Замятинская малая послереволюционная проза являет собой ярчайшее явление, которое имеет в истории русской литературы глубокий литературно-художественный и философский контекст. В рассказах и повестях писателя очень четко прослеживается творческая линия с писателями русского реалистического искусства.

Эти пересечения не всегда определялись совпадением и близостью мировидения позиций и творческих установок с авторами произведений

того времени. «Е.И. Замятин совмещал в себе мощный интеллект с необычным сатирическим художественным даром». Жизненный опыт писателя дал ему необходимость обращаться к культурному наследию духовности человека для повышения эстетики текста, который способен вместить в себя новые смыслы. Литературные цитаты, аллюзии, знаки, символика применялись Е. И. Замятиным в качестве средства создания литературных образов.

Смешение различных литературных кодов является и способом увеличения семантики и выразительного потенциала художественных произведений. Наиболее ярко выражены творческие связи с сатирой М.Е. Салтыкова-Щедрина, которые проявились в циклах послереволюционных сказок Е.И. Замятина. Для обоих писателей жанровая форма сказки — это связь национальных идеалов с общечеловеческими, готовая форма выражения универсальной модели мира [10].

Как писал Замятин в одной из своих статей: «Главное в том, что настоящая литература может быть только там, где ее делают не исполнительные и благонадежные чиновники, а безумцы, отшельники, еретики, мечтатели, бунтари, скептики» (цитата из статьи Е.И. Замятина «Я боюсь»). В этой статье Замятин предупреждает, что литература как естественный творческий процесс может прекратить свое существование и для нее станет возможным только одно — ее прошлое. В своих послереволюционных рассказах 20-х годов писатель «боится» за всё человечество в целом, которое незаметно, как в «Ловце человечков», или явно, как например, в «Пещере», погружается в хаос. После событий революции Е.И. Замятин ощущает дисгармонию и беззащитность человека перед враждебными силами, но его героям не на что опереться в жизни, хотя в его произведениях присутствует и красота, и любовь, и семейное благополучие [2].

Как отмечает в своей работе В.Н. Евсеев: «Индивидуальная судьба человека в прозе Замятина связана с судьбой определенным образом». Но писатель, как утверждает автор диссертации, не отвергает жизнеподобных форм (характеризующих отношения между действительностью и ее художественным образом), а сочетает их с условными — гротескными, мифопоэтическими [3].

Отдельное внимание уделено частной, бытовой жизни героя, живущего в послереволюционном периоде, в котором проявляются знаки исторического времени, влияющего прямо или косвенно на его судьбу. Идеи послереволюционной эпохи (ее наличная культура и идеология) проникают в частное бытие героев, мотивируя характер их поведения. Писателем устанавливаются причинно-следственные связи человека с обществом и исторической действительностью [21].

Последовательный анализ послереволюционных замятинских сказок представлен в диссертационной работе М.А. Резун «Малая проза Замятина. Проблема поэтики». Отличительной особенностью малой формы писателя автор считает неомифологизм. Неомифологические тенденции, зародились в русской литературе в начале двадцатого столетия, получили развитие в творчестве таких крупнейших писателей того времени.

М.А. Резун предлагает классификацию сказок, состоящую из трех групп. К первой группе исследователь отнесла сказки 1914-1917 годов, которые не относятся к теме нашей работы, вторая группа сказок — написана как раз сразу после революции — это антиутопические сказки, в частности, «Цикл сказок о Фите». И третья группа ярких послереволюционных произведений - политические сказки — «Хряпало», «Иваны», «Четверг», «Арапы», «Церковь Божия», «Бяка и Кака».

При более детальном рассмотрении наслоение политических или социально-исторических деталей почти исчезает, наружу проступает вневременной, философский, общечеловеческий аспект замятинских

сказок, который объединяет их в единое целое. Поэтому возникают сложности с распределением сказок на циклы и определением структуры жанра. Житейская мудрость Замятина видна во всех его сказках послереволюционного периода.

Мысль о гибельности «уравнивания всех» Замятин делает центральной в своем сатирическом послереволюционном цикле сказок про Фиту, а затем доводит до яркого гротеска в романе «Мы». Автор замятинских сказок близок к образу простонародного рассказчика. Отношение с недоверием автора к будущему как бы уравновешивается таким же отношением к прошлому — говоря нам иносказательно, что истоков «золотого века» не предвидится [7].

Своеобразие сказок мы находим в постоянных отступлениях от сказочного жанра. Происходит трансформация традиционной сказочной структуры и превращает утопию сказки в утопию, но стремление упорядочить современную жанровую форму позволяет писателю соединить в своих произведениях натурфилософское и социально-историческое, национальное. Замятин специально усиливает намеки на сатиру Салтыкова-Щедрина в «Последней сказке про Фиту», сравнивая их с дореволюционной царской Россией, как процесс познания своего исторического времени и как формирование представления о будущем России и о мировых законах развития человечества [22].

В своих сказках про Фиту Замятин подтверждает, что предсказанное Салтыковым-Щедриным в «Истории одного города» «сатанинское нивеляторство в самых обширных размерах» вводилось и внедрялось в послереволюционную российскую действительность. Признавая сатанинскую сущность «благодетелей человечества» типа Угрюм-Бурчеева и Фиты, авторы расходятся во взгляде — Замятин был настроен менее пессимистично по сравнению с Салтыковым-Щедриным на неизбежную обреченность человечества.

Комическое изложение позволяет автору добиться поразительного драматического и иронического эффекта в качестве «всенародного христианского подвига служения» [15].

Группа «политических» послереволюционных сказок, которые в основном были написаны в 1920 году, явились выражением Замятина на тогдашнюю послереволюционную действительность. Одним из примеров может служить сказка «Хряпало». У писателя с образом хаоса ассоциируется некое чудовище, вызывавшее страх у человека перед этим существом, которое несло угрозу. В облике Хряпала было дикое начало: «ступни у него медвежачьи», «мертвая голова вепря», «и на брюхе – лицо, вроде человечьего, с зажмуренными глазами, а самое где пуп у людей – разинается пасть».

Явление Хряпала писателем представлено как природная катастрофа: «Тряхнуло — посыпались сверху звезды, как спелые груши. Опустел небесный свод...только ветер над желтой щетиной шумит неуютно». Мифологический образ «Хряпало» сопоставляется Замятиным с революцией, которая вызывает тот же интуитивный страх у народа перед непонятной разрушительной силой. Ирония, сатира, сарказм служили для Замятина непременной предпосылкой творческого «еретичества».

Послереволюционная малая проза Е. Замятина вдохновляла многих других писателей. Так, например, в булгаковской энциклопедии есть страничка, посвященная «Багровому острову». На ней, в частности, говорится о том, что главным источником вдохновения является не Жюль Верн, как может изначально показаться, а именно Евгений Замятин [8]. В своей сказке «Арапы» он при помощи крайнего гротеска изображает ужасы братоубийственной войны: противники в буквальном смысле пожирают друг друга «с луком, с горчицей, с малосольным нежинским» [9]. Примечательно, что именно за произведение «Арапы» имя писателя было

включено в списки на высылку из Советской России, однако, в конечном итоге, всё обошлось благополучно.

В своей в статье «Я боюсь» писатель публично заявил: «Я боюсь, что у русской литературы одно только будущее — ее прошлое». Закон поэтики Замятина таков: все изменчиво, всё не то, чем кажется. Человек потерян в мире, он беспомощен. Эта тема является глобальной для литературы XX века. Послереволюционные проблемы человеческой слабости и силы в разных аспектах: социальном, морально-нравственном, экзистенциальном — в различной степени решалась в малой прозе Е.И. Замятина.

1.3 Ахроматичность послереволюционного мира в «петербургском» пикле Е.И. Замятина

Примечательно, что блистательный мастер живописи словом Е.И. Замятин в произведениях «петербургского» цикла, куда входят рассказы «Мамай», «Дракон», «Пещера», «Все», «Десятиминутная драма» и повесть «Наводнение», предстает талантливым графиком, способным в ахроматических тонах воссоздать образ России в исключительный момент ее истории, на сломе культурных и исторических эпох, в период социальных и политических конфликтов, вызванных революцией 1917 года.

Подобно многим его современникам, Замятин воспринимал революцию как неотвратимую апокалиптическую катастрофу, отсюда трагическое мироощущение, характерное для «петербургского» цикла, где изображен умирающий город, захваченный гибельными природными стихиями (морозом, ветром, вьюгой, наводнением), символизирующими революцию. «Люто замороженный» послереволюционный Петербург, в котором торжествует первобытный природный хаос, реконструирует облик всей России, в которой разгорелся огонь братоубийственной войны, взаимной ненависти и насилия [12].

«Рисуя оцепеневший в ледяном горячечном бреду Петербург, писатель, по существу, создает «интегральный» образ России, горящей революционным бредом, несущейся в пустынное пространство, подобно космическому снаряду или замороженному трамваю» [8; с. 61]. И, безусловно, тема России, переживающей страшный революционный катаклизм, требовала соответствующего цветового решения.

Октябрьская революция родила нового массового читателя, который был очень непохож на просвещенного читателя XIX в. С одной стороны, русская интеллигенция идейно и нравственно готовила социалистический переворот. Но, с другой стороны, тип практического революционера, как бы ни был он связан с интеллигентской средой, оказывался совершенно неравнозначным по отношению к традициям и нормам русского образованного общества. Революция, загнанная в конце XIX века в подполье, дала особый тип человека, живущего вне закона и обычаев и вырабатывающего свою, революционную этику [3].

В противоречивой картине литературной жизни XX столетия имя Е. И. Замятина заметно в ряду других писателей советской эпохи. В «Автобиографии» Е. Замятин писал о своем восприятии переворота, когда все сдвинулось, поплыло куда-то в неизвестность». Действительность, за которой наблюдал Замятин, была жуткой: разруха, голод, нищета. И это настоящее отразилось во многих текстах писателя, в том числе и в рассказах «Пещера» и «Мамай», в центре которых мотив сложного экзистенциального выбора и драматическая судьба интеллигенции на изломе событий.

В рассказе «Пещера» герои рассказа — музыканты Мартин Мартиныч и Маша — страдают в послереволюционной «пещере» от холода и голода, но временами они в буквальном смысле греют себя воспоминаниями о прошлом. Мартин Мартиныч разделяется как бы на две части: нового пещерного, который знает — «надо» украсть, чтобы выжить, и давнего, со Скрябиным, который знает — «нельзя», — и между ними постоянно идёт

борьба. На этом строится внутренний конфликт, который усугубляет столкновение с эпохой. Так, перед тем, как украсть дрова у Обёртышева, герой признаётся себе, что «нет силы прихлопнуть Машино завтра» и выпускает своего «пещерного» Мартина, который, ломая ногти, запустил руку в дрова. Стоит заметить по контексту, что герой сомневался в своём выборе, пристывая «посередине лестницы». Послереволюционная пещера — вселенная, она же пещера — спальня, как бы «раскачивает» традиционные нравственные ценности, заставляя духовного человека, интеллигентного Мартина переступить через заповедь «не укради» и «не убий».

В рассказе «Мамай» Замятин вновь обращается к характеру интеллигента, беззащитного перед грозной историей, не способного укрыться от неё и противостоять ей. Это скромный служащий Пётр Петрович Мамай, который, подобно Мартину, тоже распадается на две личности, «Мамай 1917-го года» и Мамай, оторванный от прошлого. Вся прежняя культура разрушена, но Мамай еще держится за неё благодаря любви к книгам.

Однако книги главного героя интересуют только по издательским параметрам, старая орфография, редкость, год издания. У книг новая функция — в них лучше всего прятать деньги, и Мамай не в состоянии тягаться с этим. В финале рассказа Пётр Петрович, который и «мухи не обидит», решается на убийство ради книги, супруга его видит в таком обличии: «тыквенная лысинка, ниже — скорченный гномик с кинжальчиком, и ещё ниже — мельчайшая бумажная труха» [2, с. 406].

Мамай уже не человек, а непонятное существо, которое убило не муху, а мышь. Вполне очевидно, что ради своей цели Мамай смог бы убить и человека: «Жестокий, беспощадный, как Мамай 1300 какого-то года, Мамай 1917 года воспрянул с карачек — и с мелом в угол у двери, угол забилась вышарахнувшая из-под квадратика мышь. И мечом кровожадно

Мамай пригвоздил врага» [9]. Революционный излом, породивший страх, злобу и голод, пробудил в человеке хищные звериные инстинкты

Черно-бело-серая гамма «петербургских» произведений Е.И. Замятина во многом соответствует колористике «петербургского текста», у истоков которого стоял Пушкин. Мир послереволюционного Петербурга, представленный в «петербургских» произведениях в туманной, черно-белосерой дымке, получает статус безжизненного, мертвого, ирреального, призрачного бытия, потому что «черное и белое, в конечном счете односторонности и крайности, впадая в которые человек лишается полноты бытия. Подлинная жизнь лежит в другом цветовом измерении» [13; с. 52].

Исследование колористических особенностей произведений «петербургского» цикла свидетельствует о том, что Замятин не только колоритный живописец слова, но и талантливый график. Виртуозно используя ахроматическую палитру, Замятин оказывает воздействие мощное эмоциональное на читателя, описывая послереволюционный мир. Подобного психологического эффекта он добивается, символические учитывая значения эмоциональноэкспрессивный потенциал цветообозначений писателей XIX - начала XX века.

Помимо циклов сказок, в то время, работа над драмой и в театре была одной из важных сфер деятельности Замятина в послереволюционные 1920-е годы. Д.И. Золотницкий, перечисляя пять «полнометражных» замятинских пьес — «Огни св. Доминика», «Блоха», «Общество Почетных Звонарей», «Атилла» и «Африканский гость», отмечает, что «драматургия в разных, порой неожиданных формах чем дальше, тем больше привлекала к себе писателя». Хотя, как указывает исследователь, многие из драматургических работ Замятина «возникали как инсценировки уже напечатанных рассказов и повестей: собственных или «заемных». В этом смысле «проза неизменно стояла у Замятина на первом месте. Драма была лишь ее разновидностью,

такой же непокорной системой «острых углов, из которых складывается причудливый облик», как писали критики о Замятине.

1.4 Два полюса малой послереволюционной прозы Е.И. Замятина

Говоря о подчеркнутом Е.И. Замятине синтезе классики реализма и новаторской эстетики символизма, необходимо отметить характерную для его малой послереволюционной прозы орнаментальность. Если, по мнению Л. Силард, слово в «романной прозе» стремится подчиниться закону «информативности», обусловленному развитой фабулой произведения, в определенной степени жертвуя увеличением «многозначности словесного знака», то орнаментальная проза «строит словесную ткань лейтмотивов, используя большинство приемов, разработанных поэзией, особенно символической, для повышения семантической многократности текста».

Активное использование таких поэтических приемов, как «метафорика и метонимия, оксюморонные, плеонастические сочетания и катахреза», при сохранении прозаического качества самих слов «позволяет орнаментальной прозе жить само́ й максимальной эксплоатацией противоположно направленных устремлений романного слова».

По соотношениям между сюжетно-персонажным уровнем текста и его мотивной структурой можно отметить два полюса малой послереволюционной прозы Е.И. Замятина. Один полюс — сохранение прагматики сюжета, однако мотивная структура в семантической и общей смысловой значимости не уступает судьбам персонажей. Другой полюс — чистая орнаментальность, где отбрасываются сюжетные связи, раньше доминирующие в повествовательной прозе.

В значительной степени можно сказать, что на использовании судеб персонажей в качестве декоративных деталей строится «Русь» Замятина. Произведение представляет собой небольшой лирико-эпический рассказ, написанный Замятиным по приглашению издательства «Аквилон» по

мотивам цикла картин «Русские типы» Б. Кустодиева. Замятин собрал в рассказе не только героев картин Кустодиева, но и жанровые визуальные мотивы в творчестве художника. Общий тон рассказа определяется некой тоской по ушедшей идиллической утопии «былой» Руси, а монтажный показ жанровых, праздничных сценок и бытовых предметов также полон нежной ностальгии. Хотя здесь рассказывается история о любовном треугольнике, данный сюжет, как и беглое перечисление в начале рассказа исторических событий, которые «видал» бор в цикличные «синие зимние дни» и «желтые летние дни», напоминает лишь еще один декоративный узор, входящий в длинный живописный свиток под названием «Русь». Время, как в сказке, словно бесконечно циркулирует вне законов исторической изменчивости: «Так неспешно идет жизнь — и всю жизнь, как крепкий строевой лес, сидят на одном месте, корневищами ушедши глубоко в землю. Дни, вечера, ночи, праздники, будни». Желание, интрига и смерть, лишенные психологической мотивации и внутренних переживаний персонажей, растворяются в цикличной смене времен года, праздников и будней, в живой и гармоничной картине повседневной жизни.

Но, конечно, мы не можем назвать замятинскую прозу чисто орнаментальной. В. Шмид, в частности, видит в произведениях Замятина «сложную интерференцию поэтического и нарративного потенциала»: «Этот писатель создал гибридную прозу, в которой, смешиваясь, сосуществуют событийные и орнаментальные структуры, т. е. прозу, подвергающую несобытийный мир мифа и его внеперспективное и внепсихологическое мировосприятие воздействию нарративной сюжетности, перспективизации и психологической мотивировки». Но тем не менее исследователь справедливо считает Замятина «мастером орнаментальной прозы» [20].

Повторяемость иконичного характера мы найдем прежде всего в замятинской «импрессионистской» зрительной послереволюционной лейтмотивности. Лейтмотивное повторение некоторых визуальных образов и ассоциативное развитие окружающих образов составляют основу художественной прозы Замятина. По словам писателя, «каждый такой зрительный лейтмотив — то же, что фокус лучей в оптике: здесь в одной точке пересекаются образы, связанные с одним человеком».

В статье «Потолок Евгения Замятина» В.Б. Шкловский дает достаточно развернутый анализ данной техники Замятина на примере его повестей. Хотя из названия статьи и краткой критики некоторых замятинских произведений («Пещера», «Мамай» и др.) видно, что Шкловский склоняется к негативной оценке творческого потенциала Замятина, его наблюдения и обобщения все же стоят нашего внимания. Шкловский отмечает «широкое использование сопутствующего образа с канонизацией этого приема» у Андрея Белого, а Замятин, идущий по стопам Белого, «отдал этому приему главенствующее место и на его основе строит все произведение» [76].

Как пишет Шкловский, Замятин с помощью метафоры или метонимии фиксирует сопутствующие характеристики персонажей. Эти постоянные образы, служащие характеристиками (вроде «развернутого эпитета» или «сопровождающего мотива») часто заменяют самих персонажей, обретая самостоятельную жизнь. «Если нужно изменить героя, то изменение представляется в плане той же первоначальной характеристики» [76].

Обобщение Шкловского точное, но мы не можем согласиться с его выводом о том, что у Замятина умение однобоко, что он «не умеет строить мир вне своих рядов» [76]. Для нас важно то, как замятинский прием разнообразно и жизнеспособно варьируется в произведениях разных тематик, показывая свой эстетический потенциал.

Живописная выразительность, характеризующая образы персонажей в малой послереволюционной прозе Замятина, во многом обусловлена их отходом от обычного человеческого облика. В «словесном рисунке»

Замятина мы видим заострение гротескных черт и усиление эмоциональную напряженность, характерных для послереволюционного периода.

Писатель преимущественно выстраивает следующие три типа связей:

1. Между портретом и натюрмортом. В случаях, когда метафора играет главную роль, изображение внешнего облика персонажа практически заменяет зарисовка повседневных продуктов, одежды и других принадлежностей по принципу сходства. Например, в «Севере» есть хозяин лавки Кортома и жена Кортомиха: Надменный муж похож на блестящий самовар, а нарядная, неохотно радующаяся жена — на пустую перчатку. Благодаря выпуклой, импрессионистской зрительной выразительности такие персонажи часто оставляют сильное впечатление, даже если они «второстепенны» по сюжетной функции.

Иногда диссонанс присущ персонажу. Атрибуты главного героя рассказа «Землемер» — «большая, прекрасная, с длинными черными волосами» голова и «бабьими полусапожками на высоких каблуках». С одной стороны, женственная внешность хорошо сочетается с нежным характером землемера, его нерешительностью и глубокой, но безвыходной любовью к дворянке Лизавете Петровне. С другой стороны, длинные волосы и высокие каблуки напоминают о баро́чном стиле мужской аристократической одежды. Таким образом, конфликт между личными симпатиями и общественными требованиями виден уже во внешности героя.

2. Между человеком и животным / растением. Существуют мнение о том, что замятинское установление связи между людьми и природными существами имеет половое различие. Е.Н. Селезнева перечисляет некоторые примеры «природных, живописных или растительных двойников» женских персонажей: «В «Наводнении» Ганька — кошка, Софья — птица; Таля в «Рассказе о самом главном» постоянно соотносится

с кустом сирени. Леди-Яблоко фигурирует в «Ловце человеков»; Пелька из «Севера» — «Олень золотая».

3. Между персонажем и мифическим существом. Мы можем обнаружить, что сложность зрительных лейтмотивов связана с местом персонажей в произведении. Есть существенная разница между главными и периферийными персонажами, между образом отдельного персонажа и групповым образом. Зрительные лейтмотивы, сопровождающие центральных героев, обычно дополняются и расширяются по мере развития сюжета, а также скрываются или показываются по необходимости.

В послереволюционной малой прозе Е.И. Замятина можно увидеть много двойственности, амбивалентности — мы можем объяснить это тем фактом, что писатель любил и ненавидел Родину одновременно.

двойного Примером такого $\langle\langle R \rangle\rangle$ служит Софья повести «Наводнение». Весь процесс убийства Ганьки сопровождается расставанием и соединением Софьи с самой собой. В качестве примера возьмем начальный эпизод: «Софья увидела глазами, что держит топор в руке. «Господи, Господи, что ж это я?» — отчаянно крикнула внутри одна Софья, а другая в ту же секунду обухом топора ударила Ганьку в висок, в челку» (II, 170). Условно говоря, далее ее сознание время от времени соединяется с глазами и покидает ее руки, которые непрерывно двигаются, а при отсутствии сознания именно ее подсознание заставляет ее продолжать действовать. C реалистичной точки зрения, такое изображение психического состояния во время преступления очень точно отражает человеческую психику в экстремальных ситуациях и, в частности, является отображение психического образа всего народа в послереволюционный период.

\

Выводы по первой главе

Итак, раздвоенность, диалектика, тезис и антитезис, стремящиеся к синтезу — это внутренней нерв жизни и творчества, жизнетворчества Замятина, связующий его малую прозу послереволюционного периода и биографию. Диалектика — это основа его философии искусства и истории, картина мира как поднимающейся ввысь спирали. В соответствии с этой философией Замятин выстраивал не только внутренне противоречивые образы своих героев, современников, но и свой собственный образ — как синтез чиновника и еретика, мечтателя и деятеля, левого и правого.

Писатель, по существу, создал ёмкий и яркий «интегральный» образ России, горящей послереволюционным бредом, «несущейся в пустынное пространство, подобно космическому снаряду или замороженному трамваю» [8; с. 61]. И, безусловно, тема России, переживающей послереволюционный катаклизм, требовала соответствующего литературного решения. Октябрьская революция родила нового массового читателя, который был очень непохож на просвещенного читателя XIX в, и как мы показали выше, именно послереволюционные годы — всплеск публицистики Замятина, одна из центральных тем которой — проблема самоидентификации по отношению к новой России.

С точки зрения Е.И. Замятина, послереволюционная действительность не может быть описана исключительно в реалистическом или соцреалистическом аспектах, в результате чего автор предлагает несколько основных жанровых и стилистических способов решения художественного описания данной реальности:

- в реалистическом ключе, через жанр сатирического рассказа, рассказа-анекдота, в которых просматривается ироническое отношение автора к действительности;

- в фантастическом ключе, сквозь призму экзистенциальных убеждений автора, а также космогонических концепций, включенных в структуру повествования на различных уровнях;
- в сюрреалистическом ключе, где новая действительность описывается посредством различных метафор;
- в синкретизме различных художественных характеристик реальности.

Исследование малой прозы Замятина составляет основу «микропоэтики» и дает возможность рассмотреть феномены «двойной жанровой природы», которая сформировалась из различных жанровостилевых направлений и методов. Представление о прозе Е.И. Замятина как синтезе различных принципов эстетики основан на тонкостях жизни писателя и его любови к различным тенденциям поэтики.

ГЛАВА 2. ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ОБРАЗОВ ПОСЛЕРЕВОЛЮЦИОННОЙ РОССИИ В РАССКАЗАХ Е. И. ЗАМЯТИНА 1920-Х ГГ.

2.1. Специфика жанра в малой прозе Е. И. Замятина

Анализируя жанровую специфику малой прозы Е. И. Замятина, можно отметить, что писатель использует различные стилистические и образные инструменты для того, чтобы построить внутренний художественный мир произведения. Чаще всего названные инструменты способствуют следующим задачам:

- 1) В своей малой прозе на различных структурных уровнях писатель наследует жанровые традиции русской литературы XIX века и ранее. Так, например, рассказ «Видение» с точки зрения жанровой специфики, является иронической пародией на апокрифические тексты, в которых главные герои, находясь в измененном состоянии сознания (опьянении, в противовес персонажам апокрифической литературы, которые встречают чудеса в «божественном экстазе»), соприкасаются с чем-то фантастическим и чудесным («слоном», символизирующим признание русской революции всем миром).
- 2) Е. И. Замятин в синкретизме использует жанровые особенности различных направлений и даже стилей, которые были наиболее востребованы в послереволюционной действительности авангард правдивого отражения окружающей действительности: рассказ-анекдот, очерк, публицистическое выступление. Однако следует учесть, что зачастую данные жанровые особенности были «маскировкой», действительно a не реалистичным воспроизведением персонажей И окружающей среды. Отличительной чертой Е. И. Замятина было соединение как ирреального, так и реалистичного в своих произведениях, и

отсутствие сатирической «инвективы» в отношении персонажей, «пороков». Автор не выстраивает произведение вокруг некоей аксиологической или реалистической парадигмы, наоборот. Большинство произведений, даже формально маскирующихся под сатирический рассказ-анекдот, не содержат в себе обличение или высмеивание какого-либо феномена реальности.

Так, например, рассказ «Десятиминутная драма» обладает всеми характеристиками, опираясь на которые, онжом отнести данное произведение к анекдотическим (наличие неожиданной развязки, обмана читателя, выстраивание повествования как «описания наблюдателя», наличие условного места и условного пространства, что отражается, в частности, на характеристике действующих лиц и Петербурга, и так далее).

Тем не менее, если рассматривать данное произведение в корпусе малой прозы Е. И. Замятина, отражающих послереволюционную действительность, можно отметить, что условно-театральный мир с «колоссом» мастерового, держащего в страхе весь трамвай, является не сатирой ни на него, ни на интеллигента, «архангела с Благовещенска». Этот рассказ формульно повторяет более ранний, «Дракон», в котором тот же хронотоп и аналогичная встреча заканчивалась иначе — убийством, расстрелом из винтовки.

Используя другой жанр и его стилистические и композиционные приметы для того, чтобы описать ужас и реалии послереволюционного общества, зависимое от нового политического строя и идеологии, Е. И. Замятин создает в большей степени пародию на жанр. Также на это указывает и то, что произведение подается как «рассказ в рассказе».

В дальнейшем на примере других произведений мы проследим, как данная особенность «внутреннего противоречия», скрытого «разлома» прослеживается и на других структурных уровнях произведения.

3) B И. послереволюционной малой прозе Ε. Замятина прослеживается также стремление расширять привычные жанровые границы для того, чтобы выразить экзистенциальные или космогонические идеи. Например, в повести «Рассказ о самом главном» автор отказывается от линейного нарратива, представляя реальность как фрагментированную. Ее невозможно понять, как нечто целостное, нечто значимое и ценностное, поскольку рефлексия героев, участвующих в ней, так же разорвана. Описание реальности c «множественных точек» зрения разрушает реалистическую парадигму, но позволяет репрезентировать и действительность, и авторское ее восприятие - в совокупности разобщенных идей, космогонического «всепонимания И всепрощения».

2.2. Репрезентация исторической действительности в рассказах «Мамай» и «Пещера»

Рассказы «Мамай» и «Пещера» были нами выбраны как наиболее репрезентативные в качестве эмпирического материала для демонстрации особенностей описания исторических реалий в малой прозе автора. Близость этих рассказов на сюжетном, событийном и образном уровне неоднократно подчеркивалась в научных работах, таких как «Русская интеллигенция в послереволюционной действительности» А. И. Алушкиной, «Петербург Евгения Замятина» И. А. Роготнева и других.

В частности, исследователи указывают на то, что два этих рассказа наиболее близки в аспекте хронотопа, который в метафорическом ключе описывает рефлексию автора относительно исторической судьбы Родины и «настоящего» времени. Это, безусловно, подтверждает необходимость рассмотрения двух данных произведений именно в аспекте репрезентации

той самой «реальности», переосмысленной в специфической манере Е. И. Замятина.

В рассказе «Мамай» описывается послереволюционный Петербург, и сразу же возникает основополагающая для текста метафора города как корабля. Данная метафора исторически восходит еще к лирическому образу в давнегреческой лирике (например, Алкея) «корабля» как прообраза Родины, страны. Отметим, что данная метафора в художественной литературе изначально и на протяжении длительного пути ее трансформации воспринималась именно как политическая. Кораблем управляют главы государства, а граждане способствуют ходу данного корабля.

Однако данная метафора может рассматриваться и на более широком семантическом уровне: корабль является вечно находящемся в движении феноменом, он пересекает изменчивое море, под которым может подразумеваться историческое время и пространство. Вечно находясь в движении, он также является пристанищем людей, которым некуда с него сойти. В библейском понимании корабль — это Ноев ковчег, замкнутый изначально пространством моря, он движется к надежде.

Данное отступление о многоплановой выразительности метафоры «корабля-государства» необходимо для того, чтобы более детально проанализировать, как развивается данный образ именно в рассказе Е. И. Замятина. Нами были выделены следующие аспектные характеристики, соответствующие текстовому контексту:

1. «По вечерам и по ночам -- домов в Петербурге больше нет: есть шестиэтажные каменные корабли».

Корабль рассматривается как трансформация дома, который подразумевает оседлость, привычность, надежность стен. Поэтому следует рассматривать корабль здесь как символ утраченного постоянства и надежности. С этим же связаны и судьбы персонажей

произведения: они находятся в бесконечном «удержании» привычного, родного и значительного («обедов» супруги Мамая, книг самого Мамая), однако впоследствии утрачивают или частично лишаются этого.

Сама Россия предстает фрагментированной, Петербург рассматривается не как целостный город, а как «список кораблей», в которые превратились дома. Примечательно, что с внетекстуальными образами можно соотнести метафору «корабля» к Авроре, с которой началась революция, и которая стала знаковым символом всей эпохи. Но при этом она «расколола» онтологические основы города. Сама основа, фундамент Петербурга, поделенного реками и каналами, становится зыбким, неустойчивым, в хаосе движения.

2. «Одиноким шестиэтажным миром несется корабль по каменным волнам среди других одиноких шестиэтажных миров; огнями бесчисленных кают сверкает корабль в разбунтовавшийся каменный океан улиц».

Еще больше подчеркивается образ одиночества, разобщенности, «нуклеарности» жителей домов — что прямо связано с разобщенностью супругов и людей в целом, жителей данных кораблей. Оксюморон «каменное море» указывает на «неправильность», определенную «противоречивость» внутри самой реальности.

Данный параметр тесно связан с образом Петербурга в произведениях русской классической литературы, особенно с его традиционными характеристиками как «противоречащего» самой жизни, непригодного для существования (например, здесь можно найти определенные отсылки к «Медному всаднику» А. С. Пушкина, с тем же блужданием «маленького человека» в хаосе собственного сознания и соответствующему хаосу топографической реальности).

Также здесь следует отметить образ «одиночества» среди толпы, которую ощущает главный герой рассказа, пребывающий в замкнутом мире воспоминаний, любви к книгам, интересам и желаниям, которые настолько незначительны по сравнению с эпохой и окружающей действительностью, что их легко «уничтожить» и не заметить.

С нашей точки зрения, особенно в аспекте анализа изображения представителей русской интеллигенции в малой прозе Замятина, здесь важны параметры лишения индивидуальности и резкого снижения значимости как человеческой жизни в целом, так того, что составляло духовную ценность представителей авангарда культуры: литературы, истории, памяти.

Обезличенность касается абсолютно всех персонажей произведения, что подтверждается на уровне ономастики: супруга Мамая лишена имени, жители, не важно, к какому «сословию» принадлежащие и какую роль отыгрывающие в революции, описываются как «пассажиры», «жильцы».

Сопротивляется данному обезличиванию только главный герой рассказа, который соотносится с «Мамаем 1300 года» и воспринимает себя сквозь призму данного образа, а также его обозначение еще и через года (Мамай 1917 года), и его постоянные ярлыки, соотносящие с определенным временем: мальчик, старый, двадцатипятилетний.

Эти особенности наименования персонажа связаны с желанием автора продемонстрировать значимость для человеческого и — шире — культурного, исторического существования наличие дат, точек отсчета, фундамента. Который в «корабельном» существовании отсутствует.

С этим связана также сцена обыска и изъятия имущества. «Пассажиры юркали из каюты в каюту и в каютах вели себя необычайно: лежа на полу, шарили рукою под шкафом; святотатственно заглядывали внутрь гипсовой головы Льва Толстого; вынимали из рамы пятьдесят лет на стене безмятежно улыбавшуюся бабушку». Обыскивающие изображаются

как такие же пассажиры, как и мамай, однако ведут себя патологически абсурдно, противоположно ценностному и житейскому восприятию главного героя.

При помощи контраста создается образ граждан, которые, забирая имущество, все же уважают культ писателя, признающегося революционным, извлекают память («портрет»). В целом их образ ассоциируется с мышами, которые завелись на корабле и постепенно уничтожают припасы — духовную культуру, которая так же необходима главному герою и интеллигенции России, как и пища. Многоуровневый образ «мышей-крыс», уничтожающих деньги, дополняется и извлекаемой параллелью пища духовная — пища насущная.

3. «И, конечно, в каютах нежильцы: там -- пассажиры. Покорабельному просто все незнакомо-знакомы друг с другом, все -граждане осажденной ночным океаном шестиэтажной республики».

Здесь подтверждается образ обезличенных граждан, которые ничего не могут самостоятельно решить, лишены прав, и могут только бездейственно наблюдать, как уничтожается время, эпоха, культура теми самыми «мышами». Примечательно, что образы «крыс на корабле» продолжается также многочисленными звуковыми образами: «топот», «шорох» и так далее. Пассажиры же корабля больше похожи на цепляющихся за спасательную шлюпку.

Таким образом, хронотоп в рассказе «Мамай» представлен метафорой корабля как государства, кораблей как маленьких разобщенных частическ бывшего «целостного» Петербурга, жителей корабля — как бывших оседлых, существующих в домашнем, устоявшемся пространстве людей, которые в результате историко-политических событий оказываются погруженными в хаос моря, неуправляемой стихии, но самое страшное —

осажденных «мышами», которые уничтожают тот груз культуры и духовности, который эти люди несут с собой.

Однако в дальнейшем в рассказе развивается и продолжается образ страны, потерявшей точки отсчета и направление, превращенной из «земли» в «корабль», где море рассматривается уже не как метафора времени, а как чудовищная трансформация самого пространства, прямо противоположная «старому», «прошлому», и оснащенная только негативными и мрачными характеристиками: «И в странном, незнакомом городе -- Петрограде -- растерянно бродили пассажиры. Так чем-то похоже -- и так непохоже -- на Петербург, откуда отплыли уже почти год и куда едва ли когда-нибудь вернутся. Странные, замерзшие за ночь каменноснежные волны: горы и ямы. Воины из какого-то неизвестного племени -- в странных лохмотьях, оружие на веревочках за плечами. Чужеземный обычай -- ходить в гости с ночевкой: на улицах ночью -- вальтер-скоттовские роброи».

С одной стороны, в данном описании примечательна репрезентация рефлексии главного героя, который воспринимает действительность сквозь призму прочитанных образов, литературных реминисценций, цитат и тому подобное. другой стороны, рассказе выстраивается «противоположностей», несовместимых постоянного отрицания И отвержения действительности человеком, который не способен пережить.

Столкновения с действительностью здесь — это обыски, расстрелы, убийства, револьверы. Все, что противоположно детству, юности, всей жизни главного персонажа. И действительность эта представлена, с одной стороны, в уничижительных, обезличенных красках — как «пассажиры», «мыши», захватившие «не-Петербург»; с другой стороны, даже в ее незначительности она провоцирует человека на то, чтобы он присоединился к всеобщему хаосу и уничтожению, что и приводит к кульминации в виде победы маленького человека над таким же маленьким врагом, мышью, что

однозначно свидетельствует о полной несостоятельности никакого протеста.

Можно сказать, что в данном рассказе Е. И. Замятин создает кульминационные, доведенные до крайности образы Петербурга и «маленького человека», в сопоставлении с традиционными их репрезентациями в произведениях А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя и далее.

Петербург становится не просто городом, который неприспособлен для жизни человека, который провоцирует человеческую душу на страдания, он описывается как корабль, нечто, противоположное точному месту, обозначенному на карте.

Более того, его рефлексия с точки зрения персонажей, которые отрицают новое название и не могут примириться с новым порядком вещей — это «Нет, не Петербург!». Для представителей утраченной, униженной интеллигенции город в принципе перестал существовать, и они находятся в абсурдных, неустойчивых координатах, где ничто не могут контролировать.

«Петербургские тексты» в русской литературе часто рассматривали этот город как противоречивый, ирреальный, фантасмагоричный. Однако в данном рассказе город, по сути, уничтожается, от него не остается ничего целого, а горожане одновременно и замкнуты в своих обособленных кораблях, где нет ничего устойчивого и присутствует постоянная возможность «свалиться за борт, утонуть, исчезнуть»; и в то же время они находятся посреди бушующего моря, дважды замкнуты в каменных пространствах, постоянно пребывающих в движении.

Также образы «маленьких людей» Е. И. Замятин объединил в данном рассказе в единое целое — такими людьми являются как революционеры, убийцы, обыскивающие, и ассоциативно связываются с образами мышей или «корабельных крыс», что больше соответствует образному контексту; так и представители русской интеллигенции, не способные в новой

реальности ни на что, кроме как сохранять остатки прошлого и охранять духовную пищу от целиком реальных крыс.

Маленький взбунтовавшийся человек, в котором простматриваются образы нищего революционного авангарда, постоянно обыскивает окружающую реальность, беспрепятственно входит в «каюты», в «корабли», у него нет границ и отмежеваний.

Им сопутствуют звуковые образы, соответствующие передвижению крыс за стенами «Где-то вверху, и вправо, и влево -- тревожно, дробно стучат в двери кают; где-то на полутемных площадках -- потушенные вполголоса разговоры; и топот быстро сбегающих по ступенькам подошв; вниз, в кают-компанию, в домовый клуб». Они постоянно вокруг, обезличенные, давящие своим превосходством, невозможностью избавиться от них.

Здесь важно отметить то, что даже об убийстве человека рассказывается в структуре «пищевой метафоры»: «а как-как... Оно вроде как в арбуз: сперва туго идет -- корка, а потом -- ничего, очень свободно». Новые, революционные люди – это «тьма», изголодавшаяся и пожирающая, масса, «ничтожество», которое предало и захватило окружающую действительность.

Важно указать на то, что в данном рассказе нет ни прямой сатиры на «революционный мышиный народец», ни авторской оценки. Более того, абсурдные и фантасмагоричные параметры снимаются автором при помощи прямой параллели маленьких людей, представляющих революцию, и маленьких людей, представляющих интеллигенцию.

Так, например, Мамай — человек незначительный не только ввиду малодушия, трусости, алчности, сконцентрированности на собственном интересе, который гораздо значительней для него окружающего пространства и живых людей, находящихся рядом. Он — комплекс гипортрофированных черт различных представителей типажа «маленького»

человека в произведениях классической русской литературы: «человека в футляре», Акакия Акакиевича, героя рассказа «Крыжовник» и так далее.

Несмотря на то, что он представитель интеллигенции, он описывается утопическим, задавленным обывательской жизнью Обломовым, который проводит свою жизнь без «той жены», без «той тайны». Он сам по себе является сатирой на интеллигентного русского мещанина, который даже духовные ценности может своей ничтожной жизнью превратить в нечто материальное и незначимое. И его бунт против окружающей действительности в итоге — это уничтожение мыши как сублимация гнева и страха, направленного на победителей революции.

Тем не менее, приводя достаточно точное и сатирическое описание данного персонажа, Е. И. Замятин использует прием многоуровневого контраста для того, чтобы традиционный и легко узнаваемый образ раскрылся принципиально иначе в иных временных условиях — послереволюционных. Если до этого подобный персонаж был мишенью обвинения в низкопробной духовности, мещанстве, отсутствия эмоционального и философского бунта против действительности; то в послереволюционной России он оказывается единственным носителем бывших ценностей, чего-то подлинного и заслуживающего уважения.

Даже несмотря на то, что его любовь к книгам — это любовь скорее библиофила, чем философа, который черпает жизненную силу и принципы из текста, даже при том, что его отношение к книгам очень материально, он все равно стремится сохранить и оградить от «крыс на корабле» то, что составляло ценность его, Петербурга, России, жизней.

Его мелочность, алчность, абсолютно обывательское или романтически-игнорирующее отношение к действительности все равно является необходимым в существующих условиях, потому что оно частично «замедляет» хаотичное передвижение корабля в неизвестном направлении.

Таким образом, Е. И. Замятин благодаря данному контрасту указывает на то, что в ситуации, когда жизнь человека сужается, обнуляется до базовых принципов выживания, даже то, что считалось в прошлую эпоху незначительным, предметом сатиры, может оказаться важным принципом выживания страны, народа и памяти.

Примечательно, что в данном рассказе, как и во всем творчестве Е. И. Замятина, парадоксальным образом метафоры «духовного» семантического плана, связанные с этическими, эстетическими и философскими ценностями, тесно связаны с метафорами реалистичной, материальной действительности. В ходе анализа нами был сделан вывод о том, что образ «маленького» интеллигентного человека, одержимого книгами просто как предметами культуры, не способствующие его духовному взрослению или становлению как индивидуума, похож на образ «пассажира» спасающегося корабля, который довольствуется той едой, которой бы побрезговал в более спокойной действительности.

Таким образом, в результате анализа данного рассказа, нами были сделаны следующие выводы об описании послереволюционной России в рефлекции Е. И. Замятина:

- образ Петербурга кульминационен в своей абсурдности и парадоксальности это город разобщенных «кораблей», отсутствующий город, противоречащий самой своей сути: из географической, пространственной точки он превращается в хаос множественных элементов;
- как революционеры, так и интеллигенция представлены в рассказе как «маленькие» люди, каждый из которых способен или не способен на свой собственный бунт, одинаково жалкий и деструктивный: убийства, обыски, расстрелы;
- указывается на снижение аксиологической значимости духовной культуры, а также на уничтожение памяти посредством изменения, уничтожения имен, дат, хронологии;

- обезличенность России отражается в обезличенности Петербурга, он и не «Петербург» - его просто не существует;

- главный герой рассказа — это специфическая компиляция признаков и черт маленького человека, традиционных для русской культуры. На его примере, а также на уровне других реминисценций, указывающих на тесную связь образов рассказа с другими произведениями русской литературы, можно сделать вывод о том, что Е. И. Замятин принципиально по-новому раскрывает устоявшиеся сюжеты и образы русской и европейской литературы, погружая традиционные черты и паттерны в хаос «каменного моря», времени и действительности.

Именно благодаря этому образ сопротивления, бунта, обладает не только сатирическими чертами, но и антиутопическими: постоянно указывается на экзистенциальную невозможность бытия, на замкнутость человека — пассажира корабля, и кораблем, и морем, и постоянную угрозу со стороны «крыс на корабле», и неизбежное превращение в такую же «крысу» при отсутствии целостных внутренних принципов или надежды на «иное». Можно сказать, что в данном рассказе на различных уровнях репрезентируется специфическое «уничтожение хронотопа России» при помощи образов, приведенных ранее.

Рассказ «Пещера» является логическим и образным продолжением «Мамая», что подтверждается на уровне системы персонажей, близости сюжетных элементов, а также единым хронотопом, поданным в исторической перспективе. Следует отметить, что последняя происходит одновременно в реальности и в метафорическом хронотопе, который трансформируется под влиянием конкретно-исторической реальности.

Так, в «Мамае» пространство описывалось автором как совокупность кораблей посреди «каменного моря», при котором невозможно быть свободным и невозможно найти или вернуть совокупность координат. В «Пещере» пространство превращается в замкнутую безысходность: как

события рассказа происходят исключительно в доме с небольшими отголосками того, что происходит вовне, на улице; так и сам экстерьер, и интерьер описываются как закрытые, не предполагающие никакого выхода.

Общими мотивами является образ «неба»: в «Мамае» это — «оштукатуренное небо», отсутствие открытого пространства и свободы как таковой, бесконечное овеществление хронотопа. В «Пещере» небо «низкое» и «дырявое», однако оно является не исконным пространством неизъяснимой, непостижимой человеку высоты, а только сводом первобытной пещеры.

Если в первом рассказе дома напоминали корабли или превращались в них вечерами, когда люди спасались в домах от хаоса, который их окружает; то в «Пещере» сравнение принципиально противоположное: «похожие на дома скалы», что указывает на полнейшую деградацию пространства с точки зрения и цивилизации, и культуры, и памяти. В целом хронотоп рассказа поражает своей обессмысленной вещественностью, опрощением культурно-духовных кодов, символов и примет. При этом нельзя целиком рассматривать данное опрощение как параллель скудной жизни выживающих в пещере: само пространство настолько деградировало, что и человек внутри него не способен ни на что, кроме как примитивной рефлекции «двадцать девятое октября постарело».

Время, которое в «Мамае» описывалось как хаотичное море, которое поглощает и уничтожает бессмертное и духовное, здесь соотносится с первобытным человеческим существованием, когда индивидуум полностью смирился со своей участью не жить, а выживать. Общим также является образ «корабля», но он является метафорой надсадного существования, когда человек плывет по течению, тяжело приспосабливая не просто свою ментальность и личность к новым обстоятельствам, но и свою физиологию, свою способность двигаться и продолжать жить.

Образ «первобытности», в которую погрузилась послереволюционная Россия — общий для литературы того времени и частично возрождается также в лирике шестидесятников. Звериные образы («Век мой, зверь мой...» О. Мандельштама, «Мир человеческий изменчив...» В. Уфлянда, в частности - «Сто лет тому назад ходили оборванцами, неграмотными, в шкурах, покоробленных...») отчасти описывали то «новое» состояние, в которое была приведена русская культура, литература и интеллигенция в частности.

В данном рассказе пространство «первобытного» даже мифологично, потому что люди молятся на печку, и вся их деятельность сужается до необходимости обогреться, выжить, именно потому уничтожаются письма. Если ранее Е. И. Замятин рефлексировал утрату культуры в результате конкретных действий — обысков, наступившей нищеты, уничтожения на материальном уровне, то здесь он развивает концепцию «выживающего» человека, который собственноручно уничтожает дорогое ему (письма) для того, чтобы хоть немного продлить «сегодня».

Для человека в условиях, которые сформировались в результате революции, существовало только «сегодня». Если ранее в образе корабля можно было увидеть связь с идеей пути, передвижения, даже хаотичного, а в действиях героя — возможность выбора, как физического, так и духовного; то герои в пещере не обладают ни выбором, ни способностью осмыслить свою жизнь как путь, даже в неизвестность. Перед ними есть выбор только между жизнью и смертью, а следовательно, только иллюзия выбора как такового.

Образ «Ноевого ковчега», уничтожаемого крысами, здесь трансформируется в отдельную маленькую пещеру, набитую вещами как осколками прошлого мира и жизни — в противовес живым существам, как в Библии, которые могли заселить новообретенную землю после потопа. «В пещерной петербургской спальне было так же, как недавно в Ноевом

ковчеге: потопно перепутанные чистые и нечистые твари. Красного дерева письменный стол; книги; каменновековые, гончарного вида лепешки; Скрябин опус 74; утюг; пять любовно, добела вымытых картошек; никелированные решетки кроватей; топор; шифоньер; дрова. И в центре всей это вселенной -- бог, коротконогий, ржаво-рыжий, приземистый, жадный пещерный бог: чугунная печка».

Примечательно, что богом нового времени становится нечто совершенно противоположное традиционному пониманию божественности – наиболее базовое, заземленное, печка, что ранее воспринималось как обыденность. Возвращение к «первоистокам», «первобытности», которое ранее осмыслялось в классицизме и сентиментализме по воздействием идей Ж. Руссо, полностью выворачивается наизнанку и демонстрируется как абсолютный упадок и завершение прогресса.

Таким образом, Замятин демонстрирует абсолютно перевернутую систему ценностей, при которой все божественное, духовное — буквализировано, овеществлено, становится предметом повседневного обихода и выживания. Кроме того, первобытность подчеркивается пребыванием «посреди льдин», изначального холода, которое уничтожает все наносное в человеке, оставляя только стремление обеспечить себе и другим «сегодня».

Тем не менее, образ «пещеры» сам по себе может быть генетически возведен к платоновской концепции эйдосов. Учитывая неоспоримую связь художественных и философских идей Замятина и наследия древнегреческого философа, можно увидеть в данном рассказе начальные наброски дальнейших антиутопических поисков автора. Так, согласно идее Платона, человечество пребывает в пещере, где видит только отблески и тени настоящей сущности предметов. Герои рассказа также пребывают в «пещере», пещерной петербургской комнатке, откуда нет выхода и нет

никакой возможности приблизиться к миру духовного, высокого, надпространственного.

Вместо «отблесков» - только пещерный бог, печка, и электрический свет, который дает кто-то извне. Время в «Мамае» все же включало в себя некоторую событийность, повторяемость и цикличность: каждый вечер, ночь дома превращались в корабли. В «Пещере» представление о линейности событий, о «завтра» уничтожается и исключается главным героем, поскольку оно не может принести ни надежды, ни помощи в сиюминутности. Следовательно, рефлексия потери прошлого в предыдущем рассказе продолжается выводом о сужении человека до физиологического, вневременного мгновения, до существования, где нет необходимость даже в днях, часах и времени как таковом, а не только в памяти или истории.

Это опрощение человека до стадии «мгновенности» прослеживается также в изображении Марии, которая в предсмертном бреду только вспышками вспоминает, какой сегодня день, и удерживается за это «сегодня». Несмотря на то, что это ее праздник, что это связано с культурой утраченного прошлого, воспоминание все равно служит, как и целиком вещественные письма, только способом продержаться еще день. Следовательно, хмурый антиутопический вывод автора заключается в том, что осколки прошлого мира годятся либо для того, чтобы их сожгли, либо служат способом прожить «сегодня».

Извлекаемая метафора «духовной пищи» здесь завершается осмыслением памяти как аналога чая или еды для человека, находящегося в предсмертном существовании. Е. И. Замятин последовательно использует принцип контраста «вещественно-бытового» и «культурно-духовного», вовлекая их в противоположные смысловые структуры, опрокидывая вертикальную аксиологическую парадигму, чтобы продемонстрировать безысходность исключительно конкретно-реального существования.

В «Пещере» образ города превращается в историческое предание «где века назад был Петербург», что подчеркивает образ хронологии, истории, которая повернула вспять, возвратившись в условное прошлое, отчасти мифологически-библейское (сравнение главного героя с Адамом), отчасти в энциклопедическое, дарвиновское, где действуют исключительно первобытные племена с их жаждой выживания.

Тем не менее, внутри этой первобытной реальности люди сохраняют остатки человеческого: в таком же парадоксальном и противоречивом ключе, как описывается и само пространство. С одной стороны, главный герой мучается раскаянием за то, что на тезоименины жены своровал чужие поленья; с другой стороны, он также испытывает стыд перед владельцами квартиры, где они обитают, не желая топить печь чужой мебелью или роялем. В этическом разрезе Е. И. Замятин подчеркивает значимость стыда как фундамента культуры и этики, и способность делиться своим, что неизменно даже у человека в наиболее низменных состояниях.

Вежливость, интеллигентность, сохранение «человеческого» облика пересматривается в рассказе, поскольку память о праздниках, ритуальности, которая «века назад» была связана с утверждением социальных связей на данный момент — не равна поддержке и реальной помощи. В то время, когда люди пытаются сохранить видимость интеллигентности, что проявляется на уровне речи персонажей, особенности их диалогов, реальность все равно обращает их в зверей, в нуждающихся в тепле и присвоении — и неспособности делиться.

Следовательно, в данном рассказе, как и в предыдущем, автор дает неоднозначную оценку признанным атрибутам моральности и духовности: человек способен противостоять тотальной, онтологически тяжелой и довлеющей действительности только своей самостностью, своей любовью к чему-то, что может быть уничтожено (книги), что смертно (любовь к

Маше – даже не к живому человеку, а воспоминанию о нем, о том, каким этот человек был ранее).

Живое в рассказах Е. И. Замятина постоянно овеществляется, абсорбируется окружающей средой, и только способность на время противостоять этому поглощению, можно назвать победой и настоящим бунтом — например, когда главный герой в рассказе «Пещера» изредка видит и слышит сквозь «голос как ножом по стеклу» настоящий образ своей возлюбленной.

В пространстве вынужденной «зимы», в которую погружается цивилизованный мир, возвращая не просто Средние века, но первобытный строй, существует место и для «весны», образа, обладающего рядом своих семантических уровней. Так, весна в данном хронотопе проявляется в различных описаниях и элементах повествования:

- «На один час -- в пещере весна; на один час -- скидывались звериные шкуры, когти, клыки, и сквозь обледеневшую мозговую корку пробивались зеленые стебельки – мысли».

Противопоставление звериного и растительного, не продолженного в дальнейшем в рассказе, однако имеющем значимое место в концептуальном мире автора, открывает контраст между «животным» и «природным», но более высокого, пантеистического плана. Сравнение интеллектуальной жизни человека и растительности имеет также длительную историю в русской классической литературе («сеять разумное, доброе вечное»), и также библейские корни, с первобытным сравнением культуры, опыта и наследия – с саженцами.

- «-А помнишь, Март: открыто окно, зеленое небо -- и снизу, из другого мира -- шарманщик?»

Весна в произведении – образ не столько прошлого, сколько другого, открытого мира, молодости, «эдемового сада», в восприятии героев, где они были «бессмертны». Примечательно, что при этом у Е. И. Замятина не

выстраивается последовательно образ «иной», прошлой России. Представление о счастье в другом мире, практически в другой эпохи — предельно индивидуальное, чувственное, и благодаря этому контраст между прошлым и настоящим развивается на уровне личностных представлений и ощущений героев.

Прошлое — как пространство «бессмертия», настоящее — как пространство исключительного «сегодня», «сейчас», обслуживания необходимых потребностей и противодействие наступающей темноте и холоду.

Существующая на данный момент Россия — это пространство потопа, который не оставил после себя ничего, кроме разрушения, а от культуры — только возможность ее перемолоть, растопить ею печку. «Глиняный, холодный, слепой -- Мартин Мартиныч тупо натыкался на потопно перепутанные в пещере предметы». Потоп уже произошел, корабль достиг своей цели, но ею оказалась не земля обетованная, а пещера, и вот-вот уже не будет понятно назначение вещей, которые взяли с собой «пассажиры кораблей».

Кроме того, разобщенность самих людей, о которой мы говорили ранее, доводится до предельности, потому что даже на уровне обывательского диалога собеседники практически не способны друг друга понять. Кроме того, между ними настолько большая бездна, что даже находящийся рядом человек разделен неосмысляемой и непреодолимой гранью: «И оттуда, с далекого берега, с кровати -- чужой, пронзительный голос».

Примечательно, что овеществление духовного, что сужение пространства до предметного перечисления, а сравнения Ноевого ковчега с петербургской квартирой, заполненной предметами, которые в какой-то момент будут скормлены новообретенному богу буржуйки, приводит к полному завершению аксиологической парадигмы на предмете. Так, одной

из ценности среди вещей, оставленных хозяевами квартиры, является синий флакончик, который одновременно приоткрывает занавес воспоминаний, прошлый желаний и надежд, и одновременно он — яд, позволяющий освободиться исключительно посредством самоубийства.

С точки зрения И. В. Логвиновой, в данной художественной детали тесно переплетаются и вещественная, и духовная парадигмы произведения, поскольку изначально среди «ценностных» вещей в квартире перечисляется 74-1 опус Скрябина, потом герой отказывается растапливать печку роялем, а затем именно рядом с данным опусом он обнаруживает синий флакончик.

С нашей точки зрения, обстоятельства, хронотоп, событийная канва настолько поглощает индивидуума, что единственным выбором является выбор между краткосрочным выживанием и самоубийством. И последнее особенным «бунтом», способом становится человека противодействовать действительности, его область выходом воспоминаний, иного осмысления себя (Маша, которая была «бумажной», «чужой», вспоминает время, когда они ощущали себя бессмертными), мыслям о «луне», а не о дровах.

Лейтмотив самоубийства также значителен для произведений русской классической литературы, и часто связывался с необходимостью человека обывательской, противоречащей его духовным реальности. Однако в начале XX века самоубийство становится приметой не столько литературы И искусства, сколько повседневной послереволюционной реальностью. Настолько, что даже в структуре сюжета самоубийство скрыто, малозначимо как обрыв человеческого существования: повествование начинается с описания скал, похожих на дома, безысходности неба, и завершается ими же.

Проанализировав данные рассказы, репрезентирующие особенности рефлексии Е. И. Замятиным конкретно-исторической действительности

послереволюционной России, мы сделали ряд сопоставительных выводов, приведенных в следующей таблице:

«Мамай»	«Пещера»	
Главный герой – «маленький	Главный герой – интеллигент,	
человек», мещанин,	противопоставляемый таким же	
противопоставленный «маленьким	интеллигентам, которые полностью	
людям» - «мышам», и	«овеществились» в существующей	
соответствующим разным «бунтам»	реальности, утратив способность к	
против действительности.	сочувствию.	
Петербург – совокупность кораблей	Отсутствующее место без названия,	
в замкнутом пространстве	«веками назад здесь был	
«каменного моря», пребывающий в	Петербург», окруженное не зимой, а	
постоянном хаосе, отрицаемый	первобытными льдинами, которые	
горожанами, не признанный ими	никогда не исчезнут, пространство	
как «Петербург».	без времени.	
Идея пути без координат и	Идея отсутствия координат,	
направления, Ноевого ковчега,	мышление в разрезе «сейчас» и	
цикличности, суеты и хаоса, в	«бессмертия», мир хаоса и	
который погружен мир;	безвременья после потопа, вместо	
исчезновение исторической и	земли обетованной – пещера.	
человеческой памяти, попытка	Концепция замкнутого	
сопротивляться посредством	пространства идей, ненастоящей	
воспоминаний.	жизни, противопоставленной	
	прошлой – настоящей, эдемской,	
	бессмертной.	
Выбор – бунт против «мышей»,	Выбор между выживанием – и	
символизирующих представителей	выходом в пространство мечты,	
революции, которые отбирают	воспоминаний, красоты, которое	
	возможно только при самоубийстве.	

«духовную пищу» у пассажиров корабля.

Идея сохранения остатков духовности, индивидуальной ценности посреди обысков, убийств, расстрелов и других примет послереволюционной России.

Рефлексия эпидемии самоубийств, которые в меньшей степени были связаны, как ранее, с духовными поисками человека его личностной неустроенности существующем миропорядке, а как единственный возможный вариант избавления замкнутости OT безысходности окружающей действительности.

Следует сказать, что ни образ корабля, ни пещеры не подразумевает качественного семантического отличия в структуре рефлексии Е. И. Замятиным образов послереволюционной России и Петербурга, в частности. Для человека, поставленного в данные условия, исторические реалии подразумевают только деградацию или смертельный исход, насильственной или собственноручной смертью.

Ощущение отсутствие дороги, открытого пространства постепенно усиливается, отсутствие конкретной угрозы человеческой жизни (например, во время обысков или случайных «очередей винтовки»), отсутствие перспективы и направления намного сильнее уничтожает в человеке человеческое. И даже то, что ранее считалось показателем способности человека выживать в наихудших условиях — способность воспринимать музыку, умение поддерживать социальные связи, теряет значение. Именно архитектурные образы города, который постепенно деградирует в пространственной плоскости, становятся наиболее ярким показателем уничтожения всего онтологического, фундаментального бытия человека,

неоправданностью и бессмысленностью его действий в противовес разрушительному хаосу времени.

2.3. Ирреалистические образы послереволюционной действительности («Видение», «Дракон»)

Рассказ «Видение» преимущественно рассматривают сквозь призму его жанровой формы (рассказ-притча, рассказ-анекдот), или с точки зрения реализации экзистенциальной парадигмы в творчестве Е. И. Замятина. Однако, с нашей точки зрения, данный рассказ следует рассматривать и как особую репрезентацию послереволюционной действительности в творчестве писателя 20-х и 30-х гг.

Сюжет данного рассказа соотносится с притчами, как апокрифическими (в частности, к видениям святых и юродивых — главные герои рассказа находятся в состоянии галлюциногенного опьянения), так и басенного характера, с элементами сатирического нарратива. Он повествует о том, как два соседа увидели белого слона среди леса, а затем красноармеец подтвердил, что того сняли с поезда, который шел в Москву.

Прежде всего следует рассмотреть хронотоп рассказа: «В голове у обоих был такой же фантастический туман, какой сейчас, перед рассветом, накрыл всю Москву. Тусклые золотые купола висели в воздухе, как внезапно размножившиеся луны. Кремлевские башни превратились в вавилонские: их верхушки уходили в белую бесконечность». На тот была момент Москва новой столицей исторический уже послереволюционной России. Е. И. Замятин соотносит ее образ с вавилонским, что продолжает парадигму библейских символов в структуре действительности выбранном описания реалистической В нами эмпирическом материале.

Рефлексия нового мира — галлюциногенна, сравнивается с водочным опьянением, но даже сквозь «туман» жители нового мира способны увидеть

то, насколько величественна его столица, насколько действительность более монументальна, нежели частная, индивидуально-психологическая жизнь человека. Образ Вавилонской башни содержит в себе ироническое осмысление новой столицы как города, который в будущем также разрушится, как и город из библейской притчи — и также из-за того, что в новой стране собираются люди, не способные достичь общности и взаимопонимания, а остаются на уровне «маленьких человечков».

Кроме того, состояние главных героев повествования позволяет отразить ту же хаотичность, неотчетливость восприятия людьми обновленного города, новой действительности: улицы напоминают лабиринты, любому передвижению сопутствует путаница, отсутствие четких координат. Даже «кремлевские башни» в какой-то момент исчезают.

Примечательно, что характеристики «монументальности», «огромности» и «первобытности» прослеживаются практически во всех рассказах Е. И. Замятина о послереволюционной России, выстраиваясь в определенное целостное художественное осмысление новой исторической действительности как, наоборот, внеисторической, лежащей вне времени и пространства.

Образ «слона», если рассматривать его не только как сатирический стержневой элемент «рассказа-анекдота», а наряду с другими образами в этой области (например, со «льдинами», «мамонтами» в «Пещере» и «кораблями» в «Мамае»), также свидетельствует о том, что новый мир полон абсурда, несочетаемых элементов, которые полностью перечеркивают привычную осмысленную, конкретно-бытовую реальность.

Кроме того, подтверждение «реальности» слона, то, что он каким-то фантастическим образом связан с действительностью и способен существовать наряду с Москвой, зимним лесом, красноармейцем, пусть даже одурманенной, и что он связан с революцией, становится важной приметой данного времени.

To, ощущалось как немыслимое, абсурдное, ЧТО раньше противоречащее здравому рассудку, оказывается тесно вплетенным в обычный русский пейзаж. Когда абсурдное становится объяснимым, особенно в структуре мира, описываемого Е. И. Замятиным, оно одновременно отрицает также и «действительность» других привычных вещей. И, наоборот, видение «человека на буфете, вьющего гнездо из газет» осмысляется теперь также наряду с обыденными вещами и событиями.

Таким образом, концепция «дурмана», «галлюцинации», сначала реализуемая только посредством указания на состояние главных героев повествования, расширяется и указывает на внутреннюю нелогичность, противоречивость действительности, которая их окружает, России в целом.

сообразно И ранее описанным нами аспектам действительности, послереволюционной которые МЫ выделяли предыдущих произведениях, в «Видении» существует четкая параллель между людьми – и животным миром. Зооморфные метафоры сопровождают практически каждого персонажа рассказа, и даже человек, привидевшийся в опьянении, похож на воробья. В контексте «ирреального» слона, которого они встречают, это может указывать на дальнейшую деградацию человека, исчезания его пути в действительности (с точки зрения, как реального, так и аксиологического направления).

Особое внимание нужно уделить образу слона, поскольку он одновременно может рассматриваться как сквозь призму сатирического, так и на более глубоком уровне. С нашей точки зрения, данный образ вмещает в себя несколько возможных интерпретаций:

• Слон как образ «чудесного видения», с которым сталкиваются герои в измененном состоянии. Этот образ пародийно обыгрывает образы видений святых, чудотворцев и юродивых, что описывается в религиозном пласте русской литературы. Если в сюжетах последних видение обозначало чудо,

- соприкосновение со сверхъестественной, божественной действительностью, то в данном рассказе он становится как образом алкогольного бреда, так и «божественной» послереволюционной действительности;
- Слон также может символизировать условную «победу» нового мира во главе с Вавилонской башней имперский подарок (соответствующий аналогичному подарку Петру Первому) от «сиамского царя из Левадии». Причем красноармеец, объясняя происхождение слона, говорит, что этот подарок «от сиамского царя нашему», оговариваясь в устаревшем нормативном названии главы государства. Это подтверждает сюрреалистичность реальной действительности, когда даже люди, стоящие в авангарде революции, пользуются понятиями и терминологией, которая была им привычна при совершенно другом политическом строе;
- Контрастно поэтому звучит заявление героя о том, что слон это «подарок московским трудящимся» с его радостным воодушевлением. Его абсолютно положительное и «адекватное» восприятие объясненной действительности является такой же сатирой на «измененное сознание» граждан новой социалистической республики и их пассивное восприятие ирреальности нового мира.
- Именно благодаря данному символу раскрывается особенности ирреального и реального в структуре послереволюционной действительности России, которые тесно переплетаются не столько в художественной авторской рефлексии, но в массовом опьяненном сознании, среди индивидуумов, которые готовы воспринять положительно любую абсурдность как политического, так и символического порядка.

Следовательно, можно сделать вывод о том, что в данном рассказе, как репрезентирующих синкретизм реальности других, гиперреальности в осмыслении послереволюционной действительности автором, остается значительнейшим структурным элементом хронотоп, который все больше наделяется элементами «не-физического», фантастического мира (и также через иронические и сатирические образы); а также рефлексия новой действительности персонажами.

Примечательно, что и новая действительность, и ее психологическая составляющая не подразумевают наличие осмысленного и целостного понимания. Они так же туманны, фрагментированы, проходят сквозь призму либо литературных реминисценций, либо опьянения, либо других измененных состояний жителей новой конкретно-исторической действительности. И это, и другие образы «отрицания» предметной и событийной действительности приводят нас к выводу о том, что Е. И. Замятин использует особый авторский троп, последовательно реализуя его на разных структурно-композиционных уровнях произведения.

В рассказе «Дракон» аспект «исчезновения», «отрицания» реальнособытийного хронотопа доходит до кульминации, и контраст ирреального и действительного пространств в целом отсутствует, так как одно подменяется только фантастическими восприятиями. Анализ данного рассказа мы излагаем в виде следующей таблицы, которая демонстрирует эстетику ирреалистичных образов в творчестве Е. И. Замятина на примере выбранного нами репрезентативного материала:

Противопоставление	Красноармеец	Противопоставляются
человеческого и	описывается как «дракон»,	ему также не люди, а
животного как	сверхъествественное	«интеллигентная
элемент ирреального	существо, обладающее	морда», воробей,
	сверхчеловеческой силой	«стерва», что
	(«винтовкой»). Его черты	демонстрирует

	полностью	тотальное
	дегуманизированы, из	превосходство
	«человеческих» примет на	«драконовского»
	нем только одежда,	взгляда над
	характеристики которой	человеческим и
	соотносятся с	гуманным. Не
	«костюмными» образами в	противопоставляется,
творчестве Н. В. Гоголя и		а сопоставляется с
А. П. Чехова («картуз»,		ним другой такой же
	«шинель»). Человеческое –	«дракон»,
	овеществлено, в то время	визуализируемый как
как физиологические		«дыра в тумане»,
	аспекты, лицо, речь, глаза,	которая возникает и
	рот – все связано с	исчезает из него. Эти
	образами «дракона»,	образы тесно связаны
	представителя «бездны»,	с символикой
	из которой «глаза глядят в	ужасного и
	из бредового в	готического,
	человеческий мир».	ассоциативно
	Дракон способен только к	связываясь с
	уничтожению.	фантастическим
		нарративом В.
		Гофмана и русскими
		готическими
		произведениями.
Противопоставление	«Реальный» Петербург	Ирреальным
реального и	описывается через	пространством в
ирреального	персонификацию, как	повествовании
пространства	погруженный в туман или	выступает образ

болезнь человек «бредут желтые и красные ВОН колонны, шпили и седые решетки». Не только сам город, НО элементы И физической действительности (природа, солнце) погружены В ТУ же болезненную дымку, суету. Эти параметры образ создают ирреальности пространства его И сближению c более человеческим, нежели «драконо-люди», которые вышли из тумана и хаоса времени. «Земной мир≫ описывается как место которого изгнания, ИЗ стремятся «сбежать полный трамваи», противоречий, абсурдности («ледяное «захлопнулись солнце», щелочки в человеческий мир»).

«Царствия Божиего», проводником которое становится «драконо-человек». Однако данной В плоскости ЭТОТ библейский образ переиначивается: вопервых, он становится грубым эвфемизмом насильственной убийства, смерти, «освященной божественным правом революции», во-вторых, вместо истинного проводника в Царство Небесное – апостола Павла или ангела, выступает «дракон» символ эсхатологической библейских части частью текстов, христианской демонологии.

Противопоставление живого и вещественного

Живое репрезентируется в повествовании только характеристиках персонификации неживых предметов И явлений действительности «заболевший город», «скрежещущий зубами трамвай», либо в качестве обрывочных грубофамильярных характеристик \mathbf{c} точки зрения «дракона»: «стервь», «интеллигентная Человеческое морда». его основном понимании, в рассказе отсутствует, что в целом сближает рассказ с жанром фантастики.

В TO время же вещественное, центральным образом которого является винтовка, наделяется большей значимостью И ценностью, более становятся значительными могущественными, нежели человек. «Спасение», которое ожидается для души в небесном, Царством похоже, возможно только ДЛЯ «трамваев», которых есть способность покидать мир человеческий. Причем земному миру противопоставлено «неизвестное», время как «действительности» данный момент действуют сверхъестественные законы и существа.

Элементами ирреальной образности, которая прослеживается в большинстве рассказов о послереволюционной действительности в творчестве Е. И. Замятина (а также в малой прозе 20-х гг., например, «Рассказ о самом главном», «Наводнение», и в большинстве текстов «Петербургского цикла» автора), также являются нехронологические указания на время, например, «бог знает где, на даче под Москвой», «где века назад был Петербург», «в предписанный судьбою момент, в предписанной точке пространства».

Данная художественная деталь указывает на тот символ «потерянных координат», которыми охвачено существование как физического, так и духовно-ценностного мира человека в новой действительности. Е. И. Замятин словно отрицает данное время как новое, следующее за другим, его концепция более эсхатологична, космогенична. Ирреалистичность, состояние измененного сознания у рефлексирующих единиц, утрата точек поставленных В невыносимые отсчета людьми, условия, «античеловечность» людей, которые стали причиной и авангардом революции, - все указывает на то, что из истории стираются последователньо не только даты, но и какой-либо возможный наблюдатель, «летописец».

Если рассматривать данную черту как примету всего комплекса художественной образности в произведениях Е. И. Замятина на послереволюционную тематику, то можно возвести к ней и отсутствие авторского «я», и отсутствие четкой индивидуальности у персонажей, которые становятся то пародиями на фигуры определенных жанров, либо реминисценциями на «маленьких людей», либо «ожившими зоометафорами».

Немало исследователей творчества писателя, а также А. Солженицын, характеризующий «Рассказ о самом главном» как репрезентацию космогонично-экзистенциального взгляда писателя на действительность,

которая не может быть описана и осознана в политических, событийноисторических приметах, указывали на то, что подобным образом Е. И. Замятин в целом формирует художественный мир, в котором фундаментом является не столько оппозиция «прошлого» и «нового», а противопоставление утраченной действительности — и бессмысленной рефлексии, лишенной ценностной парадигмы.

2.4. Персонажи как отражение особенностей эпохи («Десятиминутная драма», «Слово предоставляется товарищу Чурыгину»)

Малая проза Е. И. Замятина, повествующая о послереволюционных событиях и действительности России в целом, насыщена яркими и значительными персонажами, большинство из которых становятся олицетворением того или иного «класса» в реальности, разделившей людей на два прямо противоположных сословия. Как в рассказе «драконо-люди» противопоставлены людям с «интеллигентной мордой», так и в «Мамае» представители русской интеллигенции противопоставлены «мышам», что является сатирическим осмыслением писателя сложившегося разделения.

Тем не менее, новой политической реальностью было обобщение, смешение людей в единое целое, что также последовательно обыгрывалось писателем в обезличенных образах героев: называемых либо только через фамилию, либо лишенных конкретной номинации, либо передаваемых через вещественные атрибуты или ирреальные характеристики, а также обобщаемых наименованием (например, «пассажиры»). единым Представление об уничтожении индивидуальности, духовности, интеллигентности рефлексируется по большей части в ироническом ключе, однако некоторые произведения представлении основаны на безысходном, экзистенциально-значимом бунте человека против обезличенности (например, рассказ «Пещера»).

В рассказе «Десятиминутная драма», одном из немногих, появляется как личность автора, который репрезентирует себя наблюдателя интересного представления, развернувшегося перед его глазами. Сюжетные рассказа сближают повествование характеристики c анекдотом, дневниковой или репортерской заметкой о некоем «казусе». Одним из персонажей является типичное воплощение интеллигенции – человек, читающий газету, в хорошей одежде, соотносящий себя с «архангелом Гавриилом с Благовещенской площади», едущим «на Васильевский остров к полудеве Марии».

В отличие от большинства анализируемых нами рассказов, которые отличались, как и по жанровым, так и стилистическим характеристикам, в данном произведении, конкретно-бытовом, существуют и точные топографические приметы: наименование улиц, частей города, движения трамвая. Только отчасти возникают те же мрачные, экзистенциальнобезысходные признаки действительности, свойственные художественному миру Е. И. Замятина, например, повествование заканчивается следующей пейзажной зарисовкой: «Секундная пауза -- потом взрыв: трамвайная аудитория надрывалась от хохота, трамвай грохотал по рельсам все дальше -- сквозь ветер, тьму, вдоль замерзшей Невы».

Это описание прямо соотносится с ирреалистическим хронотопом «Дракона», в котором трамваи грохотали по Петербургу «вон из человеческого мира», однако можно выявить данную параллель только в результате последовательного анализа описаний послереволюционного города и России в произведениях Е. И. Замятина.

Вторым основным персонажем, репрезентирующим особенности идеологической реальности нового мира, является «мастеровой», легко определяемый по внешним художественным деталям, по демонстрации рук «рабочего класса», по состоянию алкогольного опьянения, право на которое

в общественном транспорте подтверждается его принадлежностью к «господствующему классу».

Портретные характеристики как основных персонажей данной «десятиминутной драмы», так и «трамвайной аудитории» как на стилистическом, так и на сюжетном уровне обладают признаками «шаржевости», поскольку каждый становится определенным олицетворением какой-либо черты «людей» в целом, собравшихся в данном месте и времени: розовощекие комсомолки, дама с собачкой, бывший старичок, и даже сам автор репрезентирован условно, как персонаж шаблонной и ожидаемой пьесы.

Тем не менее, структура реальности, выстраиваемая такой системой персонажей, примечательна тем, что рассказ становится текстом-в-тексте, действительность описывается как элемент литературного произведения, а люди — как стажеры или персонажи действия, которые, в сущности, ни на что не могут повлиять, и являются только пассивными участниками своего «сюжета».

Сюжет ожидаемой всеми участниками «десятиминутной драмы» предсказуемо заключался в том, что представитель рабочего класса должен накинуться на представителя интеллигенции с кулаками; однако его намерения оказались прямо противоположны задумке. По ходу разворачивания «сюжета в сюжете» присутствующие могут только наблюдать за действиями главного героя, мастерового, и также пассивно реагировать на его внезапное действие.

С нашей точки зрения, в таком шаржевом, сатирическом рассказе, под различными стилистическими и жанровыми маскировками, скрывается фаталистическая репрезентация отсутствия какой-либо свободы действия и рефлексии, абсолютной подавленности представителей интеллигенции, которые являются заложниками (как и кондуктор, и другие «статистические персонажи») воли представителя рабочего класса. Согласно выученной

исторической беспомощности они вынуждены ожидать от него угрозы и принимают внезапное изменение «гнева на милость».

Отметим, что в данном рассказе через систему персонажей развивается парадигма противопоставления пролетарско-революционного и интеллигентско-библейского класса, что прослеживается в большом количестве репрезентативной малой прозы Е. И. Замятина:

- так, «Мамая» сподвигает на его последний бунт против мышей, уничтоживших его капитал, образ архангела на иконе;
- «драконочеловек» воспринимает себя проводников интеллигенции в Царство Божие в рассказе «Дракон»;
- особенности поведения и мотив «встречи с чудом» сближает героев рассказа «Видения» со святыми или юродивыми из апокрифических текстов русской литературы;
- представитель интеллигенции в рассказе «Десятиминутная драма» соотносит себя с архангелом и воспринимает свою возлюбленную как «полудеву Марию», и старается действовать и воспринимать возможного противника, исходя из этой сверхреалистической саморефлексии;
- представитель пролетариата рассматривает себя как принадлежащего к особому сословию, которое также позволяет ему вести и действовать определенным образом. Сам пролетариат, в синкретизме его образа и хронотопа, описывается как нечто, равное божественности и значительности библейской топонимики: Васильевский остров Благовещенская площадь Большой Пролетарский проспект;
- ряд персонажей в таких рассказах как «Русь», «Рассказ о самом главном», наделяются полуфантастическими, космогоническими или первобытными чертами, соответствующими реальности, которая лишается конкретно-исторических черт.
- Также и мастеровой из «Десятиминутной драмы» становится в определенном смысле божеством для окружающих, они полностью

подчинены его действиям и настроению. Его черты гипертрофируются, масштабируются: «Вселенная, покачиваясь, плыла перед ним. Земля в нем совершила полный оборот в течение секунды, солнце заходило -- и вот оно уже зашло, белые зубы потемнели. На лице была ночь.»

В рассказе «Слово предоставляется товарищу Чурыгину» система персонажей примечательна тем, что главный герой на примере себя и своего окружения стремится описать «прошлую действительность» как темную, но, «существующую на фоне прошлого». В его выступлении переплетаются шаблонные высказывания, отсылки к политическим революционным агиткам, а также изображение многолетней культуры как ничтожной.

Одним из таких шаблонно-революционных высказываний является описание дворянского сословия: «есть помещик Тарантаев, который, конечно, сосал нашу кровь, а обратно из-за границы привозил себе всевозможные предметы в виде голых статуй». На примере данного персонажа раскрываются такие же значительные для Е. И. Замятина аспекты как деградация существующей рефлексии природной для человека культуры, изменение понимания действительности ввиду политической пропаганды с сохранением существующих основных категорий «свойчужой», «православный и неправославный» и так далее.

Кроме того, на примере данного персонажа также очевидно изменение самовосприятие человека как безымянной единицы среди «граждан», что также подтверждается автохарактеристикой персонажа: «ухожу в ваши неизвестные ряды». Таким образом, можно сделать вывод, что на примере персонажей, олицетворяющих послереволюционную действительность в произведениях Е. И. Замятина, можно увидеть трансформацию восприятия самой реальности, ее изменение под влиянием внешнего идеологического воздействия.

Основным противопоставлением в этой реальности будет восприятие профанного (существующего мира послереволюционной России) и

сакрального (христианского); однако и то, и другое пространство искажается и расщепляется. Герои изображаются неестественно, с гипертрофированными или ирреальными чертами, что соответствует их изменившемуся, неестественному сознанию.

Выводы по второй главе

В рассказах «Мамай» и «Пещера» образ сопротивления, бунта, обладает не только сатирическими чертами, но и антиутопическими: постоянно указывается на экзистенциальную невозможность бытия, на замкнутость человека — пассажира корабля, и кораблем, и морем, и постоянную угрозу со стороны «крыс на корабле», и неизбежное превращение в такую же «крысу» при отсутствии целостных внутренних принципов или надежды на «иное». Можно сказать, что в данном рассказе на различных уровнях репрезентируется специфическое «уничтожение хронотопа России».

Так, в «Мамае» пространство описывалось автором как совокупность кораблей посреди «каменного моря», при котором невозможно быть свободным и невозможно найти или вернуть совокупность координат. В «Пещере» пространство превращается в замкнутую безысходность: как события рассказа происходят исключительно в доме с небольшими отголосками того, что происходит вовне, на улице; так и сам экстерьер и интерьер описываются как закрытые, не предполагающие никакого выхода.

Замятин демонстрирует абсолютно перевернутую систему ценностей, при которой все божественное, духовное — буквализировано, овеществлено, становится предметом повседневного обихода и выживания. Кроме того, первобытность подчеркивается пребыванием «посреди льдин», изначального холода, которое уничтожает все наносное в человеке, оставляя только стремление обеспечить себе и другим «сегодня».

Рефлексия потери прошлого в предыдущем рассказе продолжается выводом о сужении человека до физиологического, вневременного мгновения, до существования, где нет необходимость даже в днях, часах и времени как таковом, а не только в памяти или истории.

. Е. И. Замятин последовательно использует принцип контраста «вещественно-бытового» и «культурно-духовного», вовлекая их в противоположные смысловые структуры, опрокидывая вертикальную аксиологическую парадигму, чтобы продемонстрировать безысходность исключительно конкретно-реального существования.

Живое в рассказах Е. И. Замятина постоянно овеществляется, абсорбируется окружающей средой, и только способность на время противостоять этому поглощению, можно назвать победой и настоящим бунтом – например, когда главный герой в рассказе «Пещера» изредка видит и слышит сквозь «голос как ножом по стеклу» настоящий образ своей возлюбленной.

Существующая на данный момент Россия — это пространство потопа, который не оставил после себя ничего, кроме разрушения, а от культуры — только возможность ее перемолоть, растопить ею печку.

Рефлексия нового мира в рассказе «Видение» — галлюциногенна, сравнивается с водочным опьянением, но даже сквозь «туман» жители нового мира способны увидеть то, насколько величественна его столица, насколько действительность более монументальна, нежели частная, индивидуально-психологическая жизнь человека. Образ Вавилонской башни содержит в себе ироническое осмысление новой столицы как города, который в будущем также разрушится, как и город из библейской притчи — и также из-за того, что в новой стране собираются люди, не способные достичь общности и взаимопонимания, а остаются на уровне «маленьких человечков».

Примечательно, что и новая действительность, и ее психологическая составляющая не подразумевают наличие осмысленного и целостного понимания. Они так же туманны, фрагментированы, проходят сквозь призму либо литературных реминисценций, либо опьянения, либо других измененных состояний жителей новой конкретно-исторической действительности. И это, и другие образы «отрицания» предметной и событийной действительности приводят нас к выводу о том, что Е. И. Замятин использует особый авторский троп, последовательно реализуя его на разных структурно-композиционных уровнях произведения.

В рассказе «Дракон» аспект «исчезновения», «отрицания» реальнособытийного хронотопа доходит до кульминации, и контраст ирреального и действительного пространств в целом отсутствует, так как одно подменяется только фантастическими восприятиями.

Е. И. Замятин словно отрицает данное время как новое, следующее за более концепция эсхатологична, космогенична. другим, его Ирреалистичность, состояние измененного сознания у рефлексирующих единиц, утрата точек отсчета людьми, поставленных в невыносимые условия, «античеловечность» людей, которые стали причиной и авангардом указывает на то, что истории революции, - все ИЗ стираются последователньо не только даты, но и какой-либо возможный наблюдатель, «летописец».

Е. И. Замятин в целом формирует художественный мир, в котором фундаментом является не столько оппозиция «прошлого» и «нового», а противопоставление утраченной действительности — и бессмысленной рефлексии, лишенной ценностной парадигмы.

новой политической реальностью было обобщение, смешение людей в единое целое, что также последовательно обыгрывалось писателем в обезличенных образах героев: называемых либо только через фамилию, либо лишенных конкретной номинации, либо передаваемых через

вещественные атрибуты или ирреальные характеристики, также обобщаемых единым наименованием (например, «пассажиры»). Представление об уничтожении индивидуальности, духовности, интеллигентности рефлексируется по большей части в ироническом ключе, однако некоторые произведения основаны на представлении безысходном, бунте экзистенциально-значимом человека против обезличенности (например, рассказ «Пещера»).

Таким образом, можно сделать вывод, что на примере персонажей, олицетворяющих послереволюционную действительность в произведениях Е. И. Замятина, можно увидеть трансформацию восприятия самой реальности, ее изменение под влиянием внешнего идеологического воздействия.

Основным противопоставлением в этой реальности будет восприятие профанного (существующего мира послереволюционной России) и сакрального (христианского); однако и то, и другое пространство искажается и расщепляется. Герои изображаются неестественно, с гипертрофированными или ирреальными чертами, что соответствует их изменившемуся, неестественному сознанию.

Заключение

Анализ произведений малой прозы Е.И. Замятина показывает, что специфика жанра в его рассказах раскрывается через систему образов и принципов моделирования послереволюционного российского мира. Лаконичность и концентрический характер сюжетно-композиционного построения, свойственные жанру рассказа, становятся для писателя емким и мощным основанием репрезентации человека в условиях новой послереволюционной действительности.

Проанализировав наиболее репрезентативный материал среди малой прозы Е. И. Замятина, мы сделали ряд заключительных выводов, касающихся изображения автором послереволюционной действительности в жанре рассказа как наиболее значимым для писателя жанре малой прозы:

- Новая Россия рассматривается через последовательый образ отрицания: отрицание Петербурга в рефлексии его жителей, отрицания новых реалий и примет времени, отрицания новых названий, а также на уровне отрицания существующих исторических деталей, обезличевания персонажей, обезличевания человека и человечества в целом;
- Даже в «петербургском цикле» только в небольшом количестве произведений («Наводнение», «Десятиминутная драма») описывается конкретная топонимика города, приметы реальности, и зачастую они тоже выстраиваются в символический ряд, указывающий на то, насколько конкретно-бытовая историческая действительность противоречива, абсурдна и включает в себя момент ирреального;
- Революционная Россия и послереволюционная описываются в различных парадигмах: сама революция и связанные с нею аспекты рассматриваются в мифологическом и религиозном ключе (например, рассказ «Дракон»), послереволюционная Россия как пространство вне

времени, лишенное координат, и не принадлежащая какому-либо большему, значительному символическому контексту;

- При описании конкретной действительности, Е. И, Замятин 1) способов: изображение «туманной», использует несколько «лабиринтной» реальности при помощи антитез и контраста, чему сопутствуют соответствующие и природные явления, и противоречивая рефлексия персонажей наблюдателей; 2) изображение как персонифицированной реальности, как города, так и машин, предметов, наряду с обезличенными или овеществленными людьми;
- В рассказах прослеживаются схожие образы, описанные в одних в историко-конкретном, реалистическом ключе, в других в метафорических, эсхатологических красках, что демонстрирует последовательное разворачивание художественного мира в произведениях Е. И. Замятина в нескольких различных парадигмах на примере одного и того же города (Москвы, Петербурга) или необозначенной точке пространства (дача, деревня, квартира и так далее):

Космогоническая парадигма, где прослеживается тесная связь между событиями действительности, исторического «сегодня», и существования всей Вселенной в целом, взаимосвязь значительных и незначительных событий наряду с существованием ирреального утопического пространства (мир, где есть «счастье», «мир, где не надо убивать» - как в рассказе «Рассказ о самом главном»);

Экзистенциальная парадигма, где каждый человек обречен на бунт против реальности, которая не позволяет ему существовать, развиваясь, наследуя, передавая и взращивая духовные ценности, где он должен бороться против ничтожности («мышей-крыс на корабле»), против смерти и тотальной общей деградации. Этот бунт возможен либо переступанием через морально-этический кодекс, либо при помощи самоубийства;

Ирреалистическая парадигма, основой которой является контраст между профанным и религиозно-символическим сакральным миром. Однако данный контраст никогда не подразумевает выход для человека, он связан только с разобщенным восприятием действительности и перевернутыми аксиологическими парадигмами, «низа» и «верха».

Значимыми приметами послереволюционной действительности являются персонажи, и на их примере автор выстраивает следующее понимание реальности:

- противопоставление рабочего класса и интеллигенции, которая практически всегда ведет к насилию или подразумевает таковое, в политическом или идеологическом ключе;
- деградацию самовосприятия человека, его самообезличивание, отсутствие возможности вернуться к другим индивидуальным признакам, которые раньше составляли значительную часть его самосознания;
- пассивность человека, вынужденного существовать в новых навязанных реалиях, невозможность к последовательному бунту; путаница старых и новых понятий, способность воспринять даже абсурдное и сюрреалистическое ради того, чтобы противостоять хаосу.

Список литературы

- 1. Szilárd L. Орнаментальность/орнаментализм //Russian literature. 1986. Т. 19. №. 1. С. 65-78.
- 2. Аксёнова Н. В., Хатямова М. А. Г. Уэллс в рецепции Е. И. Замятина // Сибирский филологический журнал. 2014. №1. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/g-uells-v-retseptsii-e-i-zamyatina (дата обращения: 04.02.2022).
- 3. Алтабаева Е.В. Замятинский текст: язык и концепто-сфера (к методологии исследования). Литературоведение на современном этапе: Теория. История литературы. Творческие индивидуальности: материалы Междунар. конгресса литературоведов. К 125-летию Е.И. Замятина. 5-8 окт. 2009 г./ отв. ред. Л.В. Полякова. Тамбов, 2009. 710 с.
- Алушкина А. И. Русская интеллигенция в послереволюционной действительности («Пещера» и «Мамай» ЕИ Замятина) //Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2001. №. 3. С. 313-318.
- Асташина Е.И. О различении метафорических и психических образов, вербализованных в художественном тексте (на языковом материале малой прозы Е.И. Замятина) //Известия Смоленского государственного университета. 2020. №. 2. С. 77-90.
- 6. Асташина Е.И. О некоторых особенностях метафоры в прозе ЕИ Замятина 20-х гг //Самарский научный вестник. -2015. №. 1 (10). С. 210.
- 7. Ахметова Г. А. Роман Е. Замятина «Мы» в контексте русской классики (М. Салтыков-щедрин, Ф. Достоевский) // Российский гуманитарный журнал. 2013. №1. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/roman-e-zamyatina-my-v-kontekste-

- russkoy-klassiki-m-saltykov-schedrin-f-dostoevskiy (дата обращения: 04.02.2022).
- 8. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000. С. 9-193.
- 9. Бахтин М.М. Замятин. Записи лекций по истории русской литературы (В записи Р.М. Миркиной) // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 2. М., 2000.
- 10. Бердяев Н. А. Судьба России//Русская идея //Судьба России. М. 1997. 290 с.
- 11. Борода Е. В. Отечественная фантастика как реализация эстетического ресурса русской литературы начала XX века: братья Стругацкие и Евгений Замятин. Тамбов, 2007. С. 58.
- 12. Борода Е. В. Художественные открытия Е. И. Замятина в контексте поисков русской литературы второй половины XX начала XX! веков. Тамбов, 2010. С. 24.
- 13. Воронский А.К. Евгений Замятин // Ворон-ский А.К. Литературно-критические статьи. М., 1963. С. 86.
- 14. Ганчев С. Г., Е.И. ЗАМЯТИН: ИНДИВИДУАЛЬНО-АВТОРСКИЙ ВАРИАНТ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ КОНЦЕПТА "ПРИРОДА" В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ МАЛЫХ ЖАНРОВ // НАУ. 2015. №2-7 (7). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/e-i-zamyatin-individualno-avtorskiy-variant-reprezentatsii-kontsepta-priroda-v-proizvedeniyah-malyh-zhanrov (дата обращения: 04.02.2022).
- 15. Ганущак Н.В., Миннуллина Г.Р. КАТЕГОРИЯ ВРЕМЕНИ В РОМАНЕ Е.И. ЗАМЯТИНА "МЫ" // Филологический вестник Сургутского государственного педагогического университета. 2021. №1. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kategoriya-vremeni-v-romane-e-i-zamyatina-my (дата обращения: 04.02.2022).

- 16. Гончаров П.А. Объекты и приемы сатирического осмеяния в прозе Е. Замятина конца 1910-х годов // Указ. соч. Кн. IV. С. 26-35.
- Давыдова Т.Т. Творческая эволюция Евгения Замятина в контексте русской литературы первой трети XX века. ООО Директ-Медиа, 2021. 430 с.
- 18. Давыдова Т. Т. Евгений Замятин. М.: Знания, 1991. 189 с.
- 19. Давыдова Т. Т. Русский «неореализм»: идеология, поэтика, творческая эволюция. М.: Флинта, Наука, 2005. 336 с.
- 20. Давыдова Т.Т. Антижанры в творчестве Е. Замятина // Новое о Замятине. Сборник материалов. М., 1997. С. 20-35.
- 21. Дзаурова X. С. Становление жанра "антиутопия" в русской литературе 20 века // Вестник науки и образования. 2016. №12 (24). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/stanovlenie-zhanra-antiutopiya-v-russkoy-literature-20-veka (дата обращения: 04.02.2022).
- 22. Дмитриевская Л.Н. Образ мира и образ человека: пейзаж, портрет, интерьер в романе Е. Замятина «Мы». М.: ФЛИНТА, 2016. 120 с.
- 23. Евгений Замятин и культура XX века. Исследования и публикации. / Сост.: М. Ю. Любимова; Науч. ред.: Л. С. Гейро. СПб.: РНБ, 2002. 475 с.
- 24. Жирмунский В.М. Преодолевшие символизм // Рус. мысль. М.; Пг., 1916. Кн. 2. С. 52-54.
- 25. Жукова Е. А. Традиции русской смеховой культуры в творчестве Е. И. Замятина // Вестник ТГУ. 2008. №6. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/traditsii-russkoy-smehovoy-kultury-v-tvorchestve-e-i-zamyatina (дата обращения: 04.02.2022).
- 26. Жукова Е. А. Антимир как способ воплощения смехового начала в рассказе Е. И. Замятина «о том, как исцелен был инок Еразм» // Вестник ТГУ. 2009. №7. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/antimir-kak-sposob-voploscheniya-

- smehovogo-nachala-v-rasskaze-e-i-zamyatina-o-tom-kak-istselen-byl-inok-erazm (дата обращения: 04.02.2022).
- 27. Заманская В.В. Русская литература первой трети XX века; проблема экзистенциального сознания, Екатеринбург, 1996.
- 28. Замятин Е.И. Материалы к библиографии. Ч. 1. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 1997. 56 с.
- 29. Замятин Е.И. Народный театр // Замятин Е.И. Соч.: Из литературного наследия. М., 1988. С. 456. Замятин Е.И. Избранные произведения в двух томах. Худож. лит-ра, 1990. Т. 1. 540 с.
- 30. Замятин Е. И. О моих женах, о ледоколах и о России //Замятин ЕИ Я боюсь: Лит. критика. Публицистика. Воспоминания. М.: Наследие. 1999. С. 17.
- 31. Замятин Е.И. О сегодняшнем и современном //Русский современник. 1924. №. 2. С. 263-272.
- 32. Замятин Е.И. О синтетизме //Замятин ЕИ Избранные произведения в. 1999. С. 378-388.
- 33. Замятин Е.И. Повести, рассказы. Воронеж: Центр //Чернозем. кн. изд-во. 1986. 418.
- 34. Замятин Е. И. Собрание сочинений в 4 т. Т. 1.– М.: Элит, 2010. 510 с.
- 35. Замятин Е. И. Собрание сочинений: В 5 т //М.: Русская книга. 2003. Т. 2. С. 592.
- 36. Замятин Е.И. Письма 1910–20-х гг. разным адресатам/публ. ТТ Давыдовой //Лит. учеба. 2004. С. 114-142.
- 37. Замятин Е.И. О литературе, революции, энтропии и о прочем // Замятин Е.И. Избранные произведения. М., 1990.
- 38. Замятин Е.И. Современная русская литература. Вступительная лекция //Литературная учеба. 1988. №. 5. С. 130.

- 39. Замятин Е.И. Я боюсь: Литературная критика. Публицистика. Воспоминания/Сост. и коммент. АЮ Галушкина; подгот. текста АЮ Галушкина, МЮ Любимовой; вступ. статья ВА Келдыша //М.: Наследие. 1999. С. 116.
- 40. Зотова В.С. Философское видение и анализ творчества ЕИ Замятина на примере сказок // «Орловский государственный университет имени И.С. Тургенева. 2019. С. 827.
- 41. Игуменова О. Н. Жанр «Письмо вождю» в эпистолярном наследии Е. И. Замятина // Вестник ТГУ. 2008. №9. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/zhanr-pismo-vozhdyu-v-epistolyarnom-nasledii-e-i-zamyatina (дата обращения: 01.02.2022).
- 42.Исход // Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Пер. Российского Библейского общества 1816-1876 гг. М., 2005.
- 43. Казнина О. Евгений Иванович Замятин (1884 1937) // Замятин Е.И. Мы. Повести. Рассказы. М., 2003. С. 5-25.
- 44. Кольцова Н. Творчество Е. Замятина: проблемы поэтики. Litres, 2020. 512 с.
- 45. Комлик Н.Н. Творческое наследие Е. И. Замятина в контексте традиций русской народной культуры. -Елец: Елецкий гос. пед. инт, 2000.
- 46. Костылева И .А. Е. Замятин и Б. Зайцев: две грани русского импрессионизма // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Кн. Х. Тамбов, 2000
- 47. Краснова Т.В. Пространственная организация ранней прозы Е.И. Замятина и её роль в структуре сюжета // Филологическая регионалистика. 2012. № 2. С. 6-11.
- 48. Лейдерман, Н.Л. Траектории «экспериментирующей эпохи» / Н.Л. Лейдерман // Русская литература XX века: закономерности

- исторического развития. Книга 1. Новые художественные стратегии. Отв. ред. Н.Л. Лейдерман. Екатеринбург: УрО РАН, УрО РАО, 2005.
- 49. Любимова М. Ю. Я был влюблен в революцию... //Новое о Замятине. 1997. С. 56-71.
- 50. Мануйленко Е.Н., Полякова Л.В. Проза Е.И. Замятина: к вопросу о философской парадигме художника //Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2001. Т. 23. №. 5. С. 210.
- 51. Моклица М.В. Психологический тип Е, Замятина как архетипная доминанта его художественного метода // Там же. Кн. VII. Вестник ТГПУ. 2001. Выпуск 1 (26). Серия: ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ
- 52. О.В. Богданова. Замятин Е.И. личность и творчество писателя в оценках отечественных и зарубежных исследователей: сб. ст //СПб.: РХГА. 2015. 430 с.
- 53. Оляндер Л.К. Евгений Замятин и жанр литературного портрета; Ляшенко А.В. "Лица" Е.И. Замятина: абстрактное и конкретное в литературных портретах // Указ. соч. Кн. IV. С. 71-81.
- 54. Павлова-Сильванская М. Это сладкое «Мы», это коварное «Мы» // Дружба народов. 1988, №11. С. 260.
- 55. Полякова Л.В, Евгений Замятин в контексте оценок истории русской литературы XX века как литературной эпохи. Тамбов, 2000
- 56. Полякова И. Е. Специфика лубочного жеста как основы пластического рисунка персонажей «Уездной трилогии» Е. И. Замятина («Уездное», «Алатырь», «На куличках») // Наука и современность. 2010. №6-1. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-lubochnogo-zhesta-kak-osnovy-plasticheskogo-risunka-personazhey-uezdnoy-trilogii-e-i-

- zamyatina-uezdnoe-alatyr-na-kulichkah (дата обращения: 04.02.2022).
- 57. Попова И.М. "Чужое слово" в творчестве Е.И.Замятина (Н.В.Гоголь, М.Е.Салтыков-Щедрин, Ф М Достоевский). Тамбов, 1997.
- 58. Попова И. М. Творческое наследие Евгения замятина: взгляд из сегодня // Вестник ТГУ. 1998. №3. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/tvorcheskoe-nasledie-evgeniya-zamyatina-vzglyad-iz-segodnya (дата обращения: 04.02.2022).
- 59. Рукописное наследие Евгения Ивановича Замятина // Рукописные памятники. СПб., 1997. Вып. 3. С. 358.
- 60. Скалон Н.Р. «Сказки» Е. Замятина и проблема личности // Творческое наследие Е, Замятина: взгляд из сегодня. Кн. III. Тамбов, 1997
- 61. Слободнюк С.Л. «Идущие путями зла...» Древний гностицизм и русская литература 1880-1998 (гл. Обретенный ад: «Мы» Е.И. Замятина).
- 62. Солженицын А. И. Из Евгения Замятина // Новый мир. 1997. № 10.С. 193.
- 63. Сушилина И. К., Григорьев Н. Ю. Путешествие по художественному миру е. и. замятина //Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2019. №. 5. С. 108-111.
- 64. Резун М.А. Жанровое своеобразие повестей Е.И. Замятина 1910-х годов // Творчество Евгения Замятина; проблемы изучения и преподавания. 4.1. Тамбов, 1992
- 65. Резун М.А. Антиутопические сказки Е. Замятина // Культура и текст. Литературоведение, Ч. 2. СПб.; Барнаул, 1998.

- 66. Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Научные доклады, статьи, очерки, заметки, тезисы: В XIV кн. Тамбов, 1994-2007.
- 67. Третьяков А. В. Рассказ Е. И. Замятина «Дьячок» (1915): диалог с жанром библейского видения // МНКО. 2008. №4. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/rasskaz-e-i-zamyatina-dyachok-1915-dialog-s-zhanrom-bibleyskogo-videniya (дата обращения: 04.02.2022).
- 68. Толмачева О. В. Творчество Е. И. Замятина и современная литература // Социально-экономические явления и процессы. 2013. №10 (056). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/tvorchestvo-e-i-zamyatina-i-sovremennaya-literatura (дата обращения: 04.02.2022).
- 69. Туниманов В. А. Новое о Замятине // Русская литература. 2003. №4. С. 241-248.
- 70. Файзрахманова А.А. Трансформация утопии в сказках Е. Замятина //Сборники конференций НИЦ Социосфера. Vedecko vydavatelske centrum Sociosfera-CZ sro, 2014. №. 36. С. 135-140.
- 71. Хатямова М. А. Замятина в контексте повествовательных стратегий первой трети XX века: создание авторского мифа //Томск: Изд-во ТГПУ. -2006.-390 с.
- 72. Хатямова М.А. Концепция синтетизма Е.И. Замятина // Вестн. Томск. гос. пед. ун-та. Сер.: Гуманит. науки (Филология). Вып. 6 (50). 2006. С. 38-45.
- 73. Хатямова М.А. Модернистская поэтика орнаментального сказа в ранней прозе Е.И. Замятина // Сибирский филологический журнал. 2006а. № 3. С. 34-56.
- 74. Хатямова М.А. Экзистенциальная парадигма в творчестве Е. И. Замятина и проблема индивидуального художественного метода // Вестник ТГПУ. 2001. №1 (26). URL:

- https://cyberleninka.ru/article/n/ekzistentsialnaya-paradigma-v-tvorchestve-e-i-zamyatina-i-problema-individualnogo-hudozhestvennogo-metoda (дата обращения: 04.02.2022).
- 75. Шенцева Н.В. Художественный мир Е.И.Замятина. Йошкар-Ола, 1996
- 76. Шкловский В. Гамбургский счет: Статьи-воспоминания-эссе (1914–1933). Litres, 2017. 510 с.
- 77. Шишкина С.Г. Литературная антиутопия: к вопросу о границах жанра // Вестник гуманитарного факультета Ивановского государственного химико-технологического университета. 2007. № 2. С. 199-208.
- 78. Шмид В. Орнаментальный текст и мифическое мышление в рассказе Е. Замятина «Наводнение» //Русская литература. 1992. Т. 2. С. 56-67.
- 79. Шпаковский И. И. Мстафоризация сюжета в рассказе Евг. Замятина "Ловец человеков" // Указ. соч. Кн. VI. С. 25-27
- 80. Юдайкина Е. В. Жанр стихотворения в прозе в творчестве Е. И. Замятина // Вестник ТГУ. 2001. №3. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/zhanr-stihotvoreniya-v-proze-v-tvorchestve-e-i-zamyatina (дата обращения: 01.02.2022).