



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ
КАФЕДРА ЛИТЕРАТУРЫ И МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЕ

Постмодернистские интенции в творчестве Е. И. Замятина

**Выпускная квалификационная работа по направлению
44.04.01. Педагогическое образование**
код, направление

**Направленность программы магистратуры
«Современное филологическое образование в образовательных
организациях различного типа»**

Форма обучения заочная

Проверка на объем заимствований:

93,51 % авторского текста
Работа рекоменду. к защите
рекомендована/не рекомендована
« 17 » февраля 2023 г.
зав. кафедрой литературы и МОЛ
(название кафедры)

Т.Н. Маркова Маркова Т.Н.

Выполнила:

Студентка группы ЗФ-315-275-2-1
Едревская Людмила Валерьевна
Научный руководитель:
кандидат филологических наук, доцент
Гимранова Юлия Александровна

Челябинск
2023

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЫ Е. И. ЗАМЯТИНА	8
1.1 Специфика общественно-политической, культурной и литературной жизни начала XX века	8
1.2 Философско-эстетические взгляды Е. Замятина: неореализм, синтетизм, игра.....	13
1.3 Проблема постмодернистских предпочтений в рамках художественного произведения в текстах Замятина.....	23
ГЛАВА 2. ПОСТМОДЕРНИСТСКИЕ ИНТЕНЦИИ В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ Е. И. ЗАМЯТИНА	33
2.1 Сценичность повествования в рассказе «Пещера»	33
2.2 Тотальная игра с читателем в рассказах Е. Замятина «Встреча» и «Лев»	39
2.3 Трехмерный хронотоп как ведущий прием построения рассказа «Дракон»	46
2.4 Первый в мировой литературе антиутопический роман-квест «Мы»	51
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	63
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	70
ПРИЛОЖЕНИЕ 1 Методические рекомендации к уроку по литературе для 11 класса по творчеству Е. И. Замятина	82
ПРИЛОЖЕНИЕ 2 Слайды презентации к уроку по литературе для 11 класса по творчеству Е. И. Замятина.....	96

ВВЕДЕНИЕ

Евгений Иванович Замятин – одна из значительных фигур первой половины XX века и в то же время одна из самых сложных и противоречивых. Прозаик и драматург, публицист и литературный критик, теоретик и историк литературы, редактор и переводчик – вот далеко не все профессии, в которых Замятин являлся знаковой фигурой своего времени.

Сложная историческая эпоха, граница веков, революции, гражданская война, вынужденная эмиграция – все это отражается в творческих поисках художника слова. По литературному методу Замятин относился и к реалистам, и к модернистам, был представителем Серебряного века, главным идеологом литературной группировки так называемых «попутчиков» советской литературы «Серрапионовы братья» (в объединение также входили М. Зощенко, Вс. Иванов, Н. Тихонов, Л. Лунц, В. Каверин и др.). Но многие исследователи находят в творчестве Замятина и черты только зарождавшегося в Европе в начале XX века постмодернизма: В. Колчанов «О романе Е. И. Замятина «Мы», электромагнетизме, робототехнике, нанотехнологиях и постмодернизме», Е. Алтабаева «Природа и человек в концептосфере замятинского текста», В. Евсеев «Е. И. Замятин и персонализм» и пр. А исследователь Елена Викторовна Борода в своей докторской диссертации «Художественные открытия Е. И. Замятина в контексте поисков русской литературы второй половины XX – начала XXI веков» (2011 г.) доказывает мысль о «теории ресурсности» творчества Замятина на русскую литературу 1980-2000-х годов, подчеркивая необычность реализма автора, его стратегию, научную фантастику, стили и жанры, типы героев близкие постмодернизму.

Вплоть до второй половины 80-х годов творчество Е. И. Замятина было под запретом для советского читателя (даже в период оттепели его «не

возвратили»), что подчеркивает творческую оригинальность и особое значение в истории отечественной литературы наследия писателя.

Замятинистика начала развиваться только в конце XX столетия, в настоящее время публикуется большое количество работ по произведениям прозаика, издаются коллективные монографии («Е. И. Замятин: pro et contra», г. Санкт-Петербург, 2014 г.), проводятся конференции, посвященные знаковым датам в жизни автора («Замятин в современном литературоведении», г. Тюмень, 2015 г.; «Творческое наследие Е. И. Замятина в новых научных концепциях и гипотезах. К 135-летию со дня рождения писателя», г. Тамбов, 2019 г.), защищаются кандидатские и докторские диссертации. К 2020-м годам появляется необходимость подведения промежуточных итогов в восприятии творческого наследия писателя, что *актуализирует* наше исследование.

Художественные произведения Е. И. Замятина навсегда определили место этого великого прозаика в мировом литературном процессе. Он оставил след в развитии русской и мировой литературы, а также повлиял на формирование литературоведения XX века как теоретик, изучающий творчество своих современников и развитие литературного процесса в Европе и России 20-30-х гг. Замятина смело можно отнести к тем писателям, которые обладали даром предвидения, пытались заглянуть в будущее литературного процесса и предугадать ход истории, отразив новые элементы творческого метода в своих текстах.

Не случайно вокруг художественного метода писателя возникало столько споров как при жизни прозаика, так и после его смерти. Исследователи творческого наследия Замятина до сих пор не могут прийти к единому мнению, называя его модернистом, реалистом, экспрессионистом и т.д. Сам же писатель определял манеру своего творчества как синтетическую, идеи и принципы которой он изложил в своей статье «О синтетизме»: отсутствие каких-либо рамок и границ; восприятие

объектов действительности сквозь призму, «стекла», гротескное отражение «множества миров»; особая роль читателя-зрителя [15].

Проза Замятина аллюзийна, полна библейских и историко-культурных отсылок, сочетает в себе диалогичность языка повествования, жанровые и родовые взаимопроникновения, актуализирует роль читателя так, что равнозначным руководителем творческого процесса оформления текста становится и реципиент наравне с автором.

Материалом исследования послужили рассказы «Пещера», «Лев», «Дракон», «Встреча», а также роман «Мы». Для нас было важным в выборке анализируемых произведений отобрать тексты разных временных пластов, при написании которых автор находился в неодинаковых жизненных ситуациях: период всеобщего послереволюционного подъема («Дракон» 1918 г.), период разочарования в социально-исторических изменениях жизни России («Мы» 1920 г., «Пещера» 1921 г.), период эмиграции, взгляда со стороны, отмеченного неизбывной тоской по Родине («Лев» и «Встреча» 1935 г.). Именно к 1920-м годам, по мнению исследователя Н. Ю. Воробьевой, черты постмодернизма в творческом методе Замятина становятся отчетливой и сформированной, поэтому раннее творчество прозаика, принесшее ему известность (повести «Уездное» и «На куличках»), мы не рассматриваем.

Объект исследования – проявление элементов и черт постмодернизма в произведениях Е. Замятина.

Предмет исследования – интерпретация следующих постмодернистских интенций в рассказах «Пещера», «Лев», «Дракон», «Встреча» и романе «Мы»: деканонизация, отказ от традиционного понимания личности, «я» человека, гибридизация жанров, стилей и форм, карнавализация, игра с читателем, интертекстуальность, неоднозначность трактовок, установка на незавершенность повествования, монтажность повествования, восприятие мира как хаоса, как текста и принцип нонселекции внутри произведения.

Цель исследования – исследование интенций постмодерна в творчестве Замятина.

В соответствии с поставленной целью в работе решаются следующие *задачи работы*:

1. Изучить особенности мировоззрения Е. Замятина в начале XX века.
2. Изучить проблему творческого метода Е. Замятина.
3. Выделить характерные черты литературного направления постмодернизма.
4. Рассмотреть и подвергнуть анализу произведения Замятина («Пещера», «Лев», «Дракон», «Встреча», а также роман «Мы»).
5. На материале проведенного анализа выделить постмодернистские интенции в творчестве Е. Замятина и дать им трактовку.

Гипотезой нашего исследования является утверждение, что в произведениях Е. И. Замятина присутствуют черты постмодернистских текстов, что еще раз доказывает неординарность творческих поисков писателя, его способность к предвидению и тонкое литературное чутье.

Методологической основой исследования являются биографический метод, так как изучение мировоззрения Е. Замятина, внимание к его личности необходимо при изучении творчества писателя; культурно-исторический метод, посредством которого выявляются социальные, культурные и другие особенности рубежа веков; и историко-типологический метод, с помощью которого выявляются характерные особенности постмодернизма как литературного направления. Также применен интертекстуальный и деконструктивистский анализ в рамках интерпретации черт постмодернизма внутри произведений Замятина.

В соответствии с поставленной целью и задачами *структура работы* такова: введение; первая глава «Особенности художественной системы Е. И. Замятина», раскрывающая особенности общественно-политической, культурной жизни начала XX века, особенности мировоззрения писателя,

его отношение к творческому методу; вторая глава «Постмодернистские интенции в творческом наследии Е. И. Замятина», посвященная интерпретации произведений Замятина «Пещера», «Лев», «Дракон», «Встреча», «Мы», а также выделению постмодернистских черт внутри этих текстов; заключение.

ГЛАВА 1. ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЫ

Е. И. ЗАМЯТИНА

1.1 Специфика общественно-политической, культурной и литературной жизни начала XX века

Евгений Иванович Замятин (1884-1937 гг.) начинает свой творческий путь в переломное время российской истории – на рубеже XIX-XX веков (первый свой рассказ с символичным заглавием «Один» он публикует в 1908 г.). Это время, характеризующееся кризисом во многих сферах жизни, поиском нового пути общественного развития, новой идеологии, сменой ценностных установок становится стимулом к преобразованиям, к открытию нового. С начала 1890-х до октября 1917 года кардинально меняются все стороны жизни России: экономика, политика, наука, культура, искусство. Именно на этот период выпадает время становления Замятина-писателя, в творчестве которого отразились все переломы исторического процесса.

Переворот в политической сфере жизни был колоссальным: кризис власти и самодержавия, назревающее народное недовольство, отсутствие демократических свобод, сохранение помещичьего землевладения, недостаточное материальное обеспечение рабочих – все это стало причиной революций, итогом которых – свержение монархии в 1917 году и приход к власти большевиков. В жизни самого Замятина это отразилось буквально: в марте 1916 года опытного инженера Замятина командируют в Англию на строительство ледокола «Святой Александр Невский», который по окончании сборки меняет название и становится ледоколом «Ленин».

Экономическая ситуация в России этого периода характеризуется периодами подъема и спада. В 1880-е годы завершается промышленный переворот, начинают активное развитие угольные, нефтедобывающие и нефтеперерабатывающие отрасли, а также машиностроение. Появляются первые монополистические объединения. Показателен активный прирост

городского населения, что спровоцировало формирование новых общественных классов (буржуазия и пролетариат).

Научная картина мира начала XX века также претерпевает большие изменения. Теория относительности, квантовая физика, открытия в математике приводят к тому, что ранее непоколебимая естественно-научная система испытывает кризис.

Таким образом, сознание человека начала XX столетия трансформируется: попытки найти духовные ориентиры в нестабильную эпоху с помощью переосмысления прошлого и переформулирования философских и религиозных концепций настоящего. Изменяется роль религии в жизни рядового гражданина, возникает так называемое «новое религиозное сознание»: «...совокупности различных идей и концепций религиозно-философского характера, отмеченных творческим подходом к церковной догматике и критичностью по отношению к «историческому» христианству...» [19; с. 37]. Критикуя христианское вероучение, мыслители разработали концепцию Богочеловечества и провозгласили веру в человеческие силы.

Как это не парадоксально, но именно условия социально-исторической катастрофы жизни становятся толчком к обновлению и модернизации культуры, к появлению новых художественных систем. Не случайно именно на начало XX века выпадает период своеобразного ренессанса, «серебряного века» в культурной картине России данного периода. Л. Н. Толстой так характеризовал новый этап жизни русского общества: «...конец одного мировоззрения, одной веры, одного способа общения людей и начало другого мировоззрения, другого способа общения» [76].

Происходящие изменения несомненно повлияли и на литературную жизнь. 1910-е годы ознаменованы тесным сближением литературы и философии, что выразилось в активном интересе интеллигенции к трудам Ф. Ницше, К. Маркса, а также в деятельности В.С. Соловьева,

В.В. Розанова, Н.А. Бердяева, которые вошли в истории русской литературы как писатели-философы.

Литература начала столетия отмечена идеей переосмысления будущего как целой страны, так и художественной системы, что делает превалирующим в произведениях эпохи пафос обновления жизни. Мысли о новом политическом, социальном и культурном устройстве страны, о новом герое художественных текстов (все чаще это рабочий, пролетарий) становятся ведущими в концептуальном осмыслении писателей.

Появляются и новое направление в искусстве – модернизм, которому свойственно переосмысление классики, поиск новых жанров, форм, стилей. Русский литературный модернизм представлен большим количеством литературных течений, самыми важными из которых являются символизм, акмеизм и футуризм.

Обновляется и ведущий метод в литературе – реализм. Появляются новое наименование «неореализм» («новый реализм», «новейший реализм»), который наиболее ярко проявился в прозе И. Бунина, И. Шмелева, М. Пришвина и Е. Замятина. Данному течению характерен интерес к быту, рассматривающийся сквозь призму вечных ценностей, экспрессивный, лирический язык, проникнутый символами, а также усиленный психологизм.

В процесс обновления художественных способов отображения мира и человека включаются и молодые писатели, вошедшие в литературу в начале XX века. Этот полифонический период развития литературы характеризуется стремлением к обновлению в силу социально-политических преобразований России. Так, в стране одновременно начинает существовать официальная, разрешенная литература и потаенная, альтернативная, а также литература русского зарубежья.

Безусловно, что в революционную пору литературный процесс ознаменован демократизацией литературы: писателями становятся разночинцы, пролетарии, а героями их произведений являются

представители всех сословий и профессий – ремесленники, рабочие, крестьяне, чиновники, учителя, босяки. Реалисты начала XX века выводят на страницы своих книг героев, которые не являются носителями авторского идеала. Их герой – «пёстрый» человек, родившийся в период переустройства страны, в изменчивой, противоречивой, многоголосой действительности, ищущий своё место в этом мире. При этом «...писатели отказываются от социального детерминизма, характерного для реализма XIX века, то есть личность в их понимании освобождается от фатальной власти социальных обстоятельств» [75].

Несмотря на авторский голос в художественном тексте, для реалистической литературы начала XX века характерно отсутствие прямого авторского поучения, назидания, читатель не найдёт в произведении однозначного ответа. Полемизм, берущий своё начало еще в полифоническом романе Ф.М. Достоевского, привлекает читателя к сотворчеству и сопознанию [71; с. 15].

Реализм нового столетия вбирает в себя поэтику разнонаправленных направлений и течений, среди которых можно выделить романтизм, импрессионизм, символизм, экспрессионизм. Следствием взаимовлияния реализма и модернизма становится появление неоромантизма и неореализма. Русский неоромантизм проявляется в чувстве ностальгии по уходящему, утрачиваемому старому миру и торжественном приветствии и принятии нового мира. Традиционно неоромантическими считаются ранние произведения М. Горького, лиризованная проза И.А. Бунина, драматургия А.П. Чехова. Поэтика импрессионизма проявляется в ранних рассказах И. Бунина, Б. Зайцева, экспрессионизма – в произведениях Л. Андреева, Е. Замятина.

Писатели кризисного, нестабильного времени, переосмыслили основы бытия мира и человека, размышляли над возможными путями дальнейшего развития страны и общества, именно это обуславливало активный интерес многих художников слова к мифологии и фольклору,

позволяющим погрузиться в самые основы жизни, обратиться к традиционным ценностям, вечным темам и проблемам. Особый интерес писатели проявляли к жанру сказки, мифа и притчи. А. Ремизов, Л. Андреев, М. Горький, Ф. Сологуб, И. Шмелёв создают сказки, «...в которых на языке чудесного вымысла нашли выражение сложные философские, социально-нравственные проблемы времени, извечная борьба добра и зла, света и тьмы» [75].

Предпочтение малых эпических форм, с одной стороны, и желание изобразить жизнь человека и страны многогранно, с другой, проявилось в создании большого количества циклов: как поэтических, так и циклов рассказов и очерков. Лирические циклы создают В. Брюсов, А. Блок, А. Белый, Н. Гумилёв, циклы рассказов – А.И. Куприн, В.Г. Короленко, А.Н. Толстой, М. Горький, И.А. Бунин, Е. Замятин и другие.

Таким образом, рассмотрев особенности общественно-политической, культурной и литературной жизни начала XX века, мы можем сделать вывод, что, несмотря на кризисное состояние страны, начало XX века ознаменовано стремлением к обновлению культуры и, как бы это парадоксально не звучало, её расцветом. Литература данного времени полностью откликается на социально-политические события жизни России, писатели осмысливают происходящее с помощью художественных образов, ищут возможные пути развития страны, выражают отношение к революционным событиям, пишут о человеке, его роли и предназначении. Обновление мира, духовные искания, новые философские концепции, переворот в естественно-научной картине мира воздействуют на мировоззрение писателей, которые ищут новые направления и формы. В этот период начинает свой творческий путь Евгений Иванович Замятин, мировоззрение и художественные произведения которого будут обусловлены происходящими в стране изменениями.

1.2 Философско-эстетические взгляды Е. Замятина: неореализм, синтетизм, игра

Невозможно переоценить вклад Е. И. Замятина в развитие русской, да и мировой культур. Став одним из выдающихся писателей XX столетия, благодаря, в первую очередь, активной писательской позиции: преобразование художественного стиля, создание жанра антиутопии, переложение на язык драматургии многих прозаических произведений, переводческая деятельность и пр. – Замятин запомнился современникам как учитель, наставник в создании художественной прозы. Писатель читал лекции в Доме искусств («Современная русская литература», «Психология творчества», «Сюжет и фабула», «О языке», «Инструментовка», «О ритме в прозе», «О стиле» и многие другие), обучая творчеству начинающих художников слова.

Сохранились такие воспоминания о Замятине, которые подчеркивают значение творческих исканий последнего: «Среди молодого поколения только Замятин достоин упоминания. Это очень сильный, возможно, даже могучий мастер реалистического выражения» [5] (Критик-эмигрант Д. П. Святополк-Мирский в статье «Русская литература после 1917 года» (1922)). А французский славист Ж. Катто подчеркивал в манере письма писателя «средоточие литературных потенций целой литературной эпохи» [5].

Интерес к творчеству Е. И. Замятина в современном литературоведении очень высок. С момента «возвращения» наследия писателя в Россию оно стало привлекать внимание широкого круга специалистов: философов, историков, культурологов, театроведов. Рассмотрим систему взглядов прозаика на мир и человека в нём в начале XX века и постараемся разобраться, в чем же особенность философско-эстетических исканий писателя и почему Замятин остается интересен читателю до сих пор.

Замятиноведы, характеризуя эстетическую концепцию писателя, по-разному указывают принадлежность прозаика к определенным литературным направлениям, видят в его творчестве разнообразные черты: от модернизма и неореализма до импрессионизма и сюрреализма, также отмечая свойства орнаментальной прозы, сказовой традиции и постмодернизма. Споры о художественном методе Замятина продолжаются и до сих пор. Ученые неодинаково резюмируют выводы своим изысканиям: «Бесспорно, Замятин – реалист» (Е. Мущенко) [64; с. 81] и «Это естественно: не реалист же Замятин, в самом деле. Конечно, модернист» (М. Моклица) [63; с. 46].

Мы можем сделать вывод о том, что Замятин не является реалистом в прямом значении этого слова, но и не модернистом. Вслед за И. А. Костылевой, мы предполагаем: его творческому методу характерен синтез реализма и экспрессионизма [23]. Первые произведения («Русь», «Африка», «Ель», «Наводнение»), с точки зрения исследователя, реалистичны, она даже отмечает мастерство Замятина в создании образов, взятых с натуры. Но роман «Мы», рассказы «Пещера» и «Дракон», по ее мнению, – экспрессионистские.

М. Слоним также относил Замятина к экспрессионистам: «Всего правильнее было бы назвать Замятина экспрессионистом, ведь он стремится достичь предельной четкости и резкости выражения и изображения» [70; с. 24]. Лаконичность и яркость стиля Замятина заслоняет музыкальность и красочность слова, но впечатление от мощности образа оказывает на читателя колоссальное значение, что возможно только благодаря экономии художественных средств, избавления от тропов и фигур [30]. По мнению исследователя, экспрессионизм является отличительной чертой стиля писателя. Черты реализма Слоним видит в фактической точности Замятина, которая используется только для стилизации реальности. Данное мнение является спорным в замятиноведении, поскольку на практике не вполне соотносится с художественной системой писателя.

Важным является тот факт, что сам Замятин считал себя неореалистом. В публицистических произведениях и лекциях он методично обосновывает собственную теорию неореализма, замечая: «К этому же течению принадлежу и я» [43; с. 154]. Среди представителей этого метода Замятин объединяет довольно отличающихся между собой писателей: Андрей Белый, Федор Сологуб, Алексей Ремизов, Сергей Сергеев-Ценский, Михаил Пришвин, Алексей Толстой, Иван Шмелев, Николай Клюев, Сергей Есенин, Анна Ахматова, Николай Гумилев, Осип Мандельштам, Сергей Городецкий и пр. Прозаик резюмирует: «Они выросли, несомненно, под влиянием символистов. Они питались сладкой горечью Гиппиус, Блока. Но эта горечь не убила их для земли, для тела, как убила символистов: эта горечь была для них только предохранительной прививкой. <...> Реалисты жили в жизни; символисты имели мужество уйти от жизни; неореалисты имели мужество вернуться к жизни... Есть два способа преодолеть трагедию жизни: религия или ирония. Неореалисты избрали второй способ. Они не верят ни в Бога, ни в человека...» [43; с. 163].

Ключевым во взглядах Замятина на неореализм является вопрос онтологической значимости бытия: реальность и быт равнозначны бытию и не требуют никакого обоснования. Именно, обозначению бытия в человеческом быте, философии – в обыденной реальности, непостижимого – в ежедневном – это и есть цель истинного искусства.

В статье «О синтетизме» (1922 г.) писатель показывает отличие реализма от неореализма, видя в последнем схожие черты с символизмом: «Реалисты изображали кажущуюся, видимую простым глазом реальность; неореалисты чаще всего изображают иную, подлинную реальность, скрытую за поверхностью жизни так, как подлинное строение человеческой кожи скрыто от невооруженного глаза» [38; с. 46].

Таким образом, проведя разграничение между символистами и неореалистами, Замятин рассматривает общие черты этих представителей. Писатели-реалисты отображают обозримую, выдуманную

действительность; неореалисты же представляют другую, истинную реальность, скрытую за верхней плоскостью жизни: «как подлинное строение человеческой кожи скрыто от невооруженного глаза» [43; с. 167]. Поэтому реальность под пером неореалиста удивляет и даже шокирует гиперболическостью, непоследовательностью, двойственностью, выдуманностью.

В своем утверждении о схожести жизни города с промышленностью, лишаящей индивидуальных черт человека и превращая общество в трудовую массу, Замятин акцентирует внимание читателя на второй специфичной черте неореализма – антиурбанизм. Данное умозаключение подтверждается отдалением неореалистов от города, их тематическим обращением обращаясь в глушь России, где можно встретить надежный, сформировавшийся столетиями, традиционный быт русского человека, символику которого читатель раскроет самостоятельно.

Замятин уделяет внимание также и принципам организации и специфики языка и стиля художественных текстов писателей-неореалистов. Трудность и суэта самой жизни человека, все растущий ее темп приводит к краткости, лаконичности, немногословности и неровности в силу постоянного изменения языка текста. Неореалисты сокращают объем художественного романа до рассказа, следуя традициям А. П. Чехова.

Сегодня распространенной точкой зрения является заявление о том, что замятинское обоснование теории «неореализма» и «синтетизма» (в котором неореализм воспринимается как совокупность реализма и символизма) – это лишь возобновление «реалистического» символиста в реализме. Так, Г. Н. Боева резюмирует, что в основании эстетических взглядов Замятина лежит идея «синтетического искусства», что сам прозаик воспринимает как неореализм. Похожий взгляд на данную проблему и у исследователя Е. Г. Муценко: «Замятин формулирует свое понимание «синтетического» искусства («неореализма»), наиболее точно отвечающего современному существованию человечества» [64; с. 56]. Но следуя

высказанной точки зрения Замятина на страницах своих публицистических работ, мы делаем вывод о том, что неореализм для писателя не ограничивается сугубо синтезом реализма с символизмом, поскольку совмещает в себе также «антиурбанизм», провинциализм, краткость изложения, лаконичность языка и урбанистичность стиля.

Несмотря на широкий круг точек зрения литературоведов о творческом методе Замятина мнение о том, что именно синтез является первоосновой его эстетики, является ключевым.

Основываясь на «диалектическом пути» становления и существования истории литературы («развивалось явление, затем – его противоположность, и наконец – сочетание двух противоположных явлений» [11; с. 249]), Замятин достаточно категорично противопоставляет возможности и положение реализма и символизма, выводя из реалистической эстетики «прием импрессионизма» в качестве возможности и средства выражения фигур и настроений каким-то по преимуществу особенным впечатлением. Но прозаик при этом постулирует эстетические тезисы новейшего художественного мировидения, которое Замятин назвал «синтетическим». Такое ощущение реальности - это слияние импрессионизма и экспрессионизма: элементы первого в художественной словесности подчиняются установке «подмены жизни», но само настоящее 1920-х гг. нереально, фантазмагорично, а значит, экспрессионистично. Взгляд художника-импрессиониста нацелен на восприятие и изучение окружающего мира, что также экспрессионистично по своему характеру [43].

С такой точки зрения реалистический метод Замятина выглядит довольно архаично: «Все реалистические формы – проектирование на неподвижные, плоские координаты Эвклидова мира. В природе этих координат нет, этого ограниченного, неподвижного мира нет, он – условность, абстракция, нереальность. И потому реализм – нереален: неизмеримо ближе к реальности проектирование на мчащиеся кривые

поверхности – то, что одинаково делают новая математика и новое искусство. Реализм не примитивный, не *realia*, а *realiora* – в сдвиге, в искажении, в кривизне, необъективности» [37; с. 572]. Такое кризисное положение реализма обусловлено поворотным моментом в позитивистском мировоззрении начала XX века.

При анализе эстетических взглядов Замятина важно отличать понимания «неореализма» и «синтетизма». Синтетизм сочетает в себе важные и общие изменения в искусстве, нежели возникновение новой разновидности реализма (неореализма). Оба понятия находятся на разных уровнях художественности: неореализм – это художественное направление, способное синтезировать разнообразные потенции искусства слова; синтетизм – форма общественного и индивидуального сознания. Концепция синтеза, по Замятину, является возможностью логического преодоления антиномичности и парадоксальности мира и художественного сознания писателя. В своей лекции «Техника художественной прозы» писатель выстраивает концепцию нового языка искусства, «диалогического».

Во-первых, это диалог разнообразных культурных языков в художественном методе автора, в процессе которого можно выделить принципиально новые значения и смыслы. Во-вторых, диалогическая точка зрения – это процесс сотворчества автора и читателя-реципиента. «Творчество, воплощение, восприятие – три момента. Все три в театре разделены. В художественном слове – соединены: автор он же актер, зритель – наполовину автор» [44; с. 146]. Замятин таким образом обосновывает равенство между читателем и писателем при создании художественного текста. За реципиентом прозаик закрепляет роль «нового контекста», который способен вобрать в себя авторский текст: «...диалог автора с адресатом осознается как возможность постоянного актуализирования своего присутствия в мире и “разрастания” культуры за счет рождения новых смыслов» [78; с. 112]. Такое сотворчество приводит к новому виду диалогических связей: внешний, «произносимый», и

внутренний, «мысленный», языки. Замятин, опережая свое время, подходит к концепции философско-лингвистического диалога о знаковости мышления человека, о взаимовлиянии знака и смысла, внешнего и внутреннего разговора. В художественных текстах эта возможность отражения внутренней речи персонажей связывается с импрессионистскими приемами: «пропущенные ассоциации», «прием реминисценции» и др.

В-третьих, под диалогом подразумевается переключка различных видов искусств в языке прозаического текста. Основание данной теории зиждется на очень популярной в начале XX века идее взаимного проникновения искусств [81]. Философские взгляды Замятина достаточно близки теоретическим воззрениям акмеистов в разграничении языка искусства как диалогической системы, вытекающей из мифопоэтики художественной практики. «Искусство развивается, подчиняясь диалектическому методу. Искусство работает пирамидально: в основе новых достижений – положено использование всего, накопленного там, внизу, в основании пирамиды. Революций здесь не бывает, больше, чем где-нибудь – здесь эволюция. И нам надо знать то, что в области техники художественного слова сделано до нас. Это не значит, что вы должны идти по старым путям: вы должны вносить свое. Художественное произведение только тогда и ценно, когда оно оригинально и по содержанию, и по форме» [40; с. 174].

Исследователь Л. Геллер, выделяя особенности синтетизма Е. Замятина, определил специфику художественного метода прозаика – центонность, что, кстати, является характерной чертой поэтики поздних акмеистов. «Уникальность замятинского почерка кроется в синтезе, в синтетизме. Замятин обладает необыкновенным чутьем – он совмещает фрагменты из разных книг, различных поэтов и философских учений; улавливает и вылавливает отовсюду то, что носит в себе печать современности. Его синтетизм можно рассматривать и в этой перспективе:

как индивидуальную процедуру переплавки разных и разнородных элементов модернизма в одно целое» [14; с. 368]. Строго соответствуя принципам модернистской парадигмы искусства, произведения Замятина, по мнению Л. Геллера, предельно лаконичны и структурны.

Литературовед А. И. Ванюков постулирует, что синтетическая теория писателя многомерна и диалектична, в ней переплетены художественные течения, методы, философские взгляды современности и даже научные изыскания. Исследователь объединяет понятие синтеза с «полигенетичностью» творчества Замятина, интегрированием им новых жанров и стилей мировой литературы. Для творчества Замятина, по мнению Ванюкова, характерно объединение воплощения образа и его восприятия, именно так сам образ приходит к читателю-реципиенту, принимая свои специфические черты [15].

В одной из своих статей Замятин замечает, что синтез должен быть адекватным изоморфному и антропоморфному миропорядку средством, фигурой в искусстве: «Реализм видел мир простым глазом: символизму мелькнул сквозь поверхность мира скелет и символизм отвернулся от мира. Это тезис и антитеза; синтез подошел к миру со сложным набором стекол и ему открываются гротескные, странные множества миров: открывается, что человек это вселенная, где солнце – атом, планеты – молекулы, и рука – конечно, сияющее необъятное созвездие Руки; Открывается красота полена и трупное безобразие луны; открывается ничтожнейшее, грандиознейшее величие человека; открывается относительность всего» [38; с. 98].

Таким образом, синтетизм творческого метода Е. И. Замятина актуализирует роль читателя-реципиента, исходя из эстетического опыта разных художественных систем, направлений, течений, стилей.

Еще одним приемом, выделяющим специфику эстетической системы Замятина, является игра с читателем. Это художественный феномен, ориентирующийся также на диалогичность восприятия текста произведения читателем.

Процесс развития художественной словесности XX-XXI вв. представляет разнообразные формы и приемы «игры с читателем» на страницах произведений, наиболее активно этот феномен проявляется в модернистской литературной парадигме, проявляясь в диалогических отношениях между автором и читателем-реципиентом.

В. И. Тюпа, выделив функции читателя в повествовании А. П. Чехова, указывает на инновационный характер реципиента в текстах начала XX века: «В классических нарративах XIX века функция “свидетеля и судии” реализовалась фигурой повествователя или рассказчика. Читатель оказывался перед лицом вполне осмысленного, ментально завершеного события, ограничиваясь ролью участника только события рассказывания» [79; с. 215]. Чеховский же нарратив отличается от повествования XIX века: автор активно вводит читателя в гущу сюжетных событий. Данный эффект становится возможен благодаря возникающим ситуациям выбора или принятия какого-либо решения для дальнейшего прочтения текста (открытые финалы, например). Главным условием «игры с читателем», по мнению литературоведа, является установление полной и безоговорочной свободы мысли и действия всем сторонам «коммуникативного события рассказывания» [73]. Но, важная оговорка, такая свобода не предусматривает читательского своеволия, она наоборот, укрепляет ответственность выбора, которых характеризует способность реципиента видеть подтекст, отмечать значение деталей, анализировать манеру речи персонажей и т.д. Если же реципиент не может понять авторских интенций и «вступить в игру», то идейно-эстетическая позиция творца художественного текста останется не понята таким читателем.

«Игра с читателем» может быть представлена в нескольких направлениях. Первое – «эксперимент» с композицией художественного текста, которая может трансформироваться на разных уровнях хронотопа произведения. Второе – семантическая «игра», а именно: подмена смыслов, существующих в объективном мире, на смыслы сюрреальные, которые

могут быть представлены определением предметов объективной реальности нехарактерными им чертами и свойствами. Третье направление – «игра» на уровне звукового оформления текста: благозвучие и эмотивный фон сообщения [79].

Уточним, что «игра» автора и реципиента будет не возможна без взаимопонимания и строгого распределения ролей: нарратор дает материал для «игры» так, чтобы реципиент понял установку к своим действиям. Роль читателя в такой игре – безоговорочно согласиться, принять правила и приступить к сотворчеству художественного произведения.

Теорию об идеальных авторе и читателе, как о взаимноформирующихся и взаимосоздающихся составляющих текста фигурах высказал У. Эко. Во время действия литературной «игры» обычно слышится голос автора, и таким образом формируется идеальный читатель, который заведомо знает правила данной «игры» и строит выводы относительно сути «игры». А интеллектуальная конфигурация реципиента обусловлена типом операций интерпретации, которые его призывает выполнить авторский голос: рассмотреть, проанализировать, осознать и т.д. Тут автор – это лишь стратегия текста, которая определяет смысловые корреляты и требует, чтобы ей могли подражать, например, если голос автора говорит «предположим», то он таким образом сообщает читателю, что слово «игра» будет восприниматься, к примеру, в связи со спортивными играми и т.д. Но автор не определяет слово «игра», он просит читателя растолковать или принять тот факт, что адекватное определение возможно только в понимании «фамильного сходства» [88; с. 679].

Также игра подразумевает родовые взаимовлияния, а именно: театрализацию, сценичность и даже кинематографичность. Эпическое, написанное в прозе произведение пропитывается сценичностью и начинает жить законами драматического текста. В качестве литературоведческих понятий термины «сценичность» и «театральность» не разделены

полноценно, однако ими активно пользуется на равных условиях при анализе драм.

1.3 Проблема постмодернистских предпочтений в рамках художественного произведения в текстах Замятина

Творческое наследие Е. И. Замятина сегодня представляет исследовательский интерес «в силу многочисленных новаций, обусловленных активным поиском писателя в области художественности» [17; с. 55]. В произведениях, созданных прозаиком в начале XX века, отразились итоги его стилевых, языковых, идейно-эстетических исканий. Многие исследователи сходятся во мнении о наличии черт постмодернистской чувствительности на страницах модернистских произведений писателя (романа «Мы» и рассказов) [12; 21]. Прежде, чем преступить к анализу постмодернистских интенций в творчестве прозаика, рассмотрим основные черты данного культурного направления.

Термин «постмодернизм» (от лат. *post* – «после» и фр. *moderne* – «новейший», «современный») с научной точки зрения был впервые применен в работе немецкого писателя и философа Р. Панвица «Кризис европейской культуры» (1917 г.), но в активный обиход не вошел. Спустя 17 лет в книге «Антология испанской и латиноамериканской поэзии» исследователь Ф. де Онис возвращается к данному термину, обозначив им реакцию культуры и искусства на эпоху модерна. А. Дж. Тойнби, английский социолог и историк, спустя еще 13 лет прибегает к термину «постмодернизм» в качестве обозначения конца западного господства в культуре («Постижение истории», 1947 г.).

Но в литературоведческой науке само понятие постмодернизма впервые используется лишь в 1971 году, в работе американского ученого египетского происхождения И. Хассана «Расчленение Орфея: к постмодернистской литературе».

Активное включение в литературную жизнь понятия «постмодернизм» происходит в 1970-е гг. на основе философско-теоретической базы постструктурализма. Термин подошел для характеристики как современной общекультурной ситуации в Европе конца XX в., так и эмоционально-эстетических воззрений интеллигенции этой эпохи. Сегодня «постмодернизм» используется не только в качестве всеобъемлющей культурной категории, но и как способ отражения «духа времени» в социологии, философии, экономике, политике и искусстве.

Если мы берем за основу понимание постмодернизма как общеэстетического феномена, то характерными чертами его становятся:

- 1) определенная историко-культурная среда;
- 2) особый тип сознания;
- 3) художественная практика.

Идеологический кризис, ощущение угрозы самоуничтожения всего человечества (ядерная война), разочарование в стандартизации, усредненности и универсальности как ключевых характеристик жизни в развитом социуме – все это вызвало активное развитие обратного относительности восприятия всего и вся, а также пренебрежение какими-либо нормами, догмами и правилами. Новое мышление постмодернистского человека не структурировано и противопоставлено своей фрагментарностью ясной и выверенной системе модернизма. Мир с точки зрения нового течения хаотичен, бессмысленен и поэтому непознаваем. Отсюда появляется новая форма познания мира в рамках данного течения, получившая название в науке «постмодернистская чувствительность», внутри которой нигилистически отрицаются любые авторитеты, ценности и принципы.

Внутри такой системы может быть только ирония, пародирование, отсутствие морально-этических принципов и падение значимости наследия предков. Постмодернисты пытаются подвергнуть анализу сознание современного им человека, разорванное и хаотичное, прибегая при этом к

особенному художественному методу – смешивания различных направлений. Так перед нами предстает еще одна из сменяемых друг другом культурно-исторических эпох.

Возможно и более широкое понимание постмодернизма, при котором он воспринимается как что-то независимое от временного промежутка, как черта любой кризисной эпохи, стремящейся отвергнуть все старое, отказаться от принципов вымирающего прошлого. Такого мнения придерживается итальянский философ, писатель и литературовед У. Эко: «постмодернизм – не фиксированное хронологическое явление, а некое духовное состояние», «у любой эпохи есть собственный постмодернизм». [90]. Эта мысль поддерживается и российским исследователем Д. В. Затонским, который постулирует, что в любом периоде развития искусства можно обнаружить своих постмодернистов, изображающих кризисные явления окружающего мира. По мнению литературоведа, термин «постмодернизм» является лишь инструментом маркирования «основополагающих механизмов нашего бытия, и не сегодняшнего только, а всегдашнего» [50; с. 16]. В качестве примера постмодернистской чувствительности Затонский приводит отрывок из Ветхого Завета: «И оглянулся я на все дела мои...и вот, все суета и томление духа, и нет от них пользы под солнцем!» [там же].

Данное утверждение можно оспорить, ведь ранее такие явления имели определенную ограниченность, а для конца XX – начала XXI вв. постмодернизм отличается своей глобальностью, а постмодернистская чувствительность становится единственным способом отражения мира, новое течение становится смысловой доминантой кризисной культурно-исторической эпохи.

Так или иначе, мы находим черты постмодернизма в русской литературе эпохи модерна начала XX века. В истории развития литературы принято считать, что модернизм вполне логично перетекает в литературу постмодерна, передавая ему свои принципы, которые, в свою очередь,

отвергаются новым направлением. Постмодернизм переосмысливает все художественные системы, существовавшие до него, и предстает в истории исключительно уникальным и независимым феноменом.

Литературоведу И. Хассану принадлежит подробный анализ специфических черт художественных текстов постмодернизма в сопоставительном аспекте с модернизмом. Основываясь на исследования ученого («Концепции постмодернизма», «Постмодернистский поворот», 1987 г.), представим ее в виде таблицы (таблица 1), по которой можно сделать вывод о том, что любому аспекту модернизма в постмодернизме обязательно будет противопоставлено свое качество [48].

Таблица 1 – Сопоставление характерных черт модернистского и постмодернистского текстов (по И. Хассану)

Основа сопоставления	Модернизм	Постмодернизм
<i>1</i>	<i>2</i>	<i>3</i>
Форма	Соединяющая, закрытая	Разъединяющая, раскрытая
Установка	Цель	Игра
Условие	Замысел	Случай
Структура	Иерархия	Анархия
Авторская позиция	Мастерство/Логос	Истощение/Молчание
Предмет искусства	Законченное произведение	Процесс/Перформанс/Хэппенинг
Читатель в тексте	Дистанция	Участие
Автор в тексте	Созидание/Соединение воедино	Разрушение/Деконструкция
Оформление	Центрирование	Разбрасывание
Семантика	Жанр/Границы	Текст/Интертекст
Идея	Семантика	Риторика
Основное средство выразительности	Метафора	Метонимия
Способ передачи информации	Отбор	Комбинация

Как уже было упомянуто выше, постмодернизм возник на основе теории постструктурализма. С точки зрения самих постструктуралистов, положил начало данной школе Ф. Ницше, поскольку именно им было предложено дополнить умственные формы познания чувственными, а также

был обоснован принцип множественности интерпретаций. Идеи философа обернулись мировой игрой, переоценкой ценностей прошлого, восприятием познания мира в качестве иррационального, художественного творчества. Все это объясняет обязательное наличие в произведениях постмодернизма глубоко эмоциональной, рефлексирующей реакцией человека на мир вокруг.

Один из ключевых принципов постструктурализма – принцип «методологического сомнения», направленный на деконструкцию положительных образов о характере человеческого познания, рационалистических объяснений фактов окружающего мира и «непререкаемую истинность» реальности. Знаковым является вклад теории постструктурализма во многие сферы научного знания: языкознание, семиотика, семасиология, культурология, философия. А направленность к размыванию границ между разнообразными областями человеческого знания (например, искусством и наукой) четко обоснована идеологами данного направления (Ж. Бодрийяр, Ж. Делез, Ф. Гваттари, Ж. Деррида, Р. Барт, Ю. Кристева, Ж. Лакан). Теоретические постулаты философского направления постструктурализма отразились и в теории постмодернизма.

В конце концов, концептуальная парадигма постмодернизма повлияла не только на художественную словесность, но и на все гуманитарные науки: психология, социология, культурология, правоведение и пр. Философия постструктурализма стала остовом для модерации искусства, литературы и культуры с новых углов обзора – этнической, сексуальной, гендерной и пр. К 1990-м гг. постмодернизм стал доминирующим направлением в культурном и литературном развитии обществ многих стран (США, европейские государства, Россия).

В произведениях ярких представителей писателей-постмодернистов (Дж. Хеллер, Ф. Дик, В. Пелевин, Т. Толстая, Л. Петрушевская, Дж. Барт, П. Зюскинд, В. Ерофеев, Дж. Фаулс, П. Коэльо и др.) представлено смешение языков и культур, реальности и вымысла, прошлого и

настоящего. В одном тексте могут быть рядом отсылки к разнородным жанрам, к различным литературным направлениям, эпохам. Но произведения постмодернизма не теряют свою целостность и идентичность, хотя и становятся навсегда утраченными понятия «свой» и «чужой».

В соответствии с целью нашего исследования (выявления постмодернистских интенций в произведениях Е. Замятина) представим систему характерных черт литературного произведения постмодернизма. Довольно алогично и проблематично заниматься структурированием и систематизацией феномена, который не признает традиционные рамки целостности и законченности эстетических систем, размывает любые догмы и правила. Но попытки в литературоведении предпринимались исследователями неоднократно.

Поскольку даже сегодня эстетика постмодернизма как литературного направления вызывает большое количество споров, мы используем наиболее разработанную концепцию голландского ученого Д. Фоккема, которая поможет проанализировать художественное произведение с его многоуровневой структурой. Следуя точки зрения исследователя черты постмодернистского произведения могут быть вписаны в «систему предпочтений», предпочтений, к которому тяготеет текст. Показательно, что данные предпочтения в соответствии с постмодернистским принципом нонселекции рассматриваются как равнозначные, что дает возможность выявить их на разных уровнях текста (синтаксическом, лексическом, композиционном, хронологическом и т.д.)

Фоккем выделяет следующие предпочтения, на распределяя их по степени проявления или яркости отражения в художественном тексте:

- 1) «мир как хаос» (постмодернистская чувствительность);
- 2) «мир как текст» и «сознание как текст»;
- 3) интертекстуальность;
- 4) «кризис авторитетов»;
- 5) эпистемологическая неуверенность;

- б) авторская маска;
- 7) двойной код произведения;
- 8) «пародийный модус повествования»;
- 9) дискретность, фрагментарность повествования;
- 10) принцип нонселекции;
- 11) «провал коммуникации» [48; с. 176].

Большим подспорьем для исследователя является словарь русского филолога И. П. Ильина «Постмодернизм: от истоков до конца столетия» (2001 г.), который содержит структурированный и подробный анализ основных терминов направления, дает библиографическое описание источников. Опираясь на работу литературоведа, уже высоко оцененную научным сообществом, рассмотрим основные направления и характерные черты постмодернизма как литературного течения и постараемся определиться с характерными чертами постмодернистского текста, которые могут проявлять в текстах других литературных направлений:

1. Деканонизация. Разрушение всех канонов повествования, что наиболее ярко выражается в разрушении хронотопа текста – смешение прошлого, настоящего и будущего, хаотичная смена места действия, абсолютное уничтожение рамок литературных жанров. Все это подразумевает многоуровневую, сложную для рядового читателя организацию произведения.

2. Отречение от традиционного понимания личности, «я» человека. Уничтожение личности, что выражается во множественности «я», представленных в тексте; удаление авторской точки зрения (авторская маска, «смерть автора»), многоплановость изображения повествователя и подчеркнутая множественность возможных суждений по проблематике произведения.

3. Гибридизация. Жанровый и стилевой синкретизм в рамках одного текста. Различные комбинации и вариации дают стимул к появлению новых гибридных форм и жанровых номинаций произведений эпохи постмодерна,

например, традиционный романский жанр может трансформироваться в роман-хронику, роман-памфлет, роман-виньетку, роман-трагедию, роман-миф, роман-житие, роман-утопия, роман-анекдот и пр. Также смешение нескольких жанров создает новый, доселе неиспользованный жанр, что полностью соответствует эстетике постструктурализма.

4. Карнавализация. Теоретические изыскания М. М. Бахтина были переосмыслены Ю. Кристевой и другими представителями постструктурализма и легли в основу восприятия карнавального сознания внутри постмодернистского текста, которому в рамках этой характеристики также свойственна тотальная ироничность, подвергающая сомнению все и вся, а также диалогичность, ведь сам карнавал – это совмещение смерти и рождения, падения и возвышения. Травестирование классических принципов, моделей и образцов приводит не только к осмеиванию постулатов прошлого, но и к рождению нового.

5. Тотальная игра. Философская концепция, которая лежит в основе понимания постмодернистской игры, была разработана нидерландским культурологом Й. Хейзингом и называется *Homo Ludens* (1937 г.), что в переводе с латинского языка означает «человек играющий». Действия людей, занятых игровой деятельностью, универсальны, поскольку данный вид контактности соответствует и животным, и человеку. Игра по Хейзингу это прежде всего «свободное действие», которым человек занимается без принуждения, по собственному желанию и в «игровом пространстве». Игра строится на оппозиции серьезного и несерьезного, а также ей свойственен строгий порядок или правила. Таким образом, с помощью теории *homo ludens* дано объяснение, как формат игры помогает достичь диалогичности художественного произведения, а также раскрыть серьезную проблематику за несерьезной / игровой установкой [82; с. 29].

Игра может быть представлена как метаязыковая игра, игра в текст, игра с текстом, игра с читателем, игра со сверткестом, театрализация

текста, что представляет собой своеобразное «двойное кодирование» художественного произведения.

6. Интертекстуальность. Произведения постмодернизма активно опираются на всю историю человеческой культуры и представляют ее переосмысление. Тексты пресыщены цитатами, аллюзиями и реминисценциями. Интертекстуальность может проявляться на разнообразных уровнях: паратекстуальность (отсылка к заглавию), метатекстуальность (отсылка к сюжету), архитектстуальность (отсылка к жанру).

7. Установка на множественность трактовок идейно-эстетической картины мира художественного текста. Постмодернистский текст не может быть интерпретирован однозначно.

8. Специальная «незавершенность» художественного текста. Такая открытость конструкции позволит разнообразно интерпретировать художественный текст.

9. Монтажность, фрагментарность и даже центонность постмодернистского текста. Это качество постмодернистских текстов позволяет наиболее ярко отразить другие черты постмодернистского текста, а именно: гибридность, интертекстуальность и установку на игру.

10. Мир как хаос. В рамках постмодернистской чувствительности окружающий мир и мир литературного произведения представляется аморфным, не поддающимся пониманию и толкованию. В нем не возможны причинно-следственные взаимосвязи в силу его дисгармоничности и «вечной возвращаемости» (по Ж. Делезу). Мир может быть показан как текст: «...для меня текст безграничен. Это абсолютная тотальность. Нет ничего вне текста: это означает, что текст не просто речевой акт. Этот стол для меня текст. То, как я воспринимаю этот стол – долингвистическое восприятие, – уже само по себе для меня текст» [50; с. 117].

11. Принцип нонселекции. Преднамеренное создание эффекта «повествовательного хаоса, фрагментированного дискурса о восприятии

мира как разорванного, отчужденного, лишённого смысла, закономерности и упорядоченности» [48; с. 35].

Не претендуя на однозначность выстроенной системы, мы убеждены, что данный список характерных черт постмодернистского текста может быть дополнен при более глубоком изучении теории постмодернизма как культурно-исторического и литературного направления философской мысли конца XX века. Но эти одиннадцать пунктов довольно самостоятельны и ярко иллюстрируют знаковые черты поэтики текста эпохи постмодерна. В своем анализе постмодернистских интенций творческого наследия Замятина мы будем опираться на выделении данных характерных черт.

ГЛАВА 2. ПОСТМОДЕРНИСТСКИЕ ИНТЕНЦИИ В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ Е. И. ЗАМЯТИНА

2.1 Сценичность повествования в рассказе «Пещера»

В цикле лекций «Техника художественной прозы», ориентированных на начинающих писателей, Е. Замятин обосновал новую идею «диалогического языка искусства»: «Творчество, воплощение, восприятие – три момента. Все три в театре разделены. В художественном слове – соединены: автор он же актер, зритель – наполовину автор» [44; с. 216]. Таким образом, прозаик аргументирует равноправие в творчестве писателя и его реципиента-читателя. Причем последнему отведена роль создателя нового контекста восприятия художественного текста: «...диалог автора с адресатом осознается как возможность постоянного актуализирования своего присутствия в мире и “разрастания” культуры за счет рождения новых смыслов» [78; с. 53]. Такое понимание положения реципиента является несомненным проявлением постмодернистских интенций писателя, а также данное уравнивание в правах автора и читателя можно назвать «игрой с читателем» в широком смысле слова, которая, в свою очередь, является одной из характерных черт произведения эпохи постмодерна.

В качестве примера обратимся к рассказу Е. Замятина «Пещера» (1921 г.), в котором игра с читателем начинается сразу с уровня номинации произведения. Именно оно открывает фантасмогоричность сюжетного повествования, актуализирует трансформацию времени и пространства внутри текста и размывает границу между реальностью и ирреальностью событийного уровня. Реципиент, воспринимая авторскую идейно-эстетическую концепцию, оказывается в расщепленном хронотопе: Петербург 1920-х гг., погруженный в тяжелые годы Гражданской войны, с одной стороны, и первобытный, пещерный мир с дикими людьми – с другой.

Главным приемом, на котором построен весь текст, является театрализация или сценичность повествования. Она вытекает из гибридизации жанра рассказа. Прозаический текст эпического рода литературы трансформируется в драматический. Единство времени (сутки, 28-29 октября) и места повествования (комната в квартире Мартин Мартиныча) четко делится на 3 акта, подчиненных композиционному делению:

- 1) завязка – знакомство с героями и погружение в проблематику;
- 2) кульминация – кража дров и принятие яда;
- 3) развязка – «двадцать девятое октября умерло» [39; с. 512].

Конфликт рассказа выделяется среди других произведений: внешний – противопоставление двух способов выживания в столь агрессивном мире (Обертышев – Мартин Мартиныч) и внутренний – герои не только смиряются со смертью, но, что самое страшное, воспринимают решение уйти из жизни в качестве избавления от мук и страданий. Гротескное восприятие смерти показано в счастливой развязке повествования: «Она сбросила одеяло, села на постели, румяная, быстрая, бессмертная – как тогда вода на закате, схватила флакончик, засмеялась...» [39; с. 507].

Также сценичность повествования раскрывается в цветовой и световой обрисовке пространства. Большая часть произведения происходит в темноте, герои освещаются чугунным божеством пещерных времен, огнем. В 10 часов вечера дают электрический свет, который, по мнению автора, «голый, жесткий, простой, холодный» [там же]. Герой страдает от такого освещения, поскольку такой свет заставляет героя вернуться в XX век, вспомнить себя настоящего, свою жизнь, главной целью которой становится поиск дров и пищи, а это смысл жизни «глиняного человека», древнего, из пещерных времен.

Весь текст проникнут игрой с цветом. Главный колер в рассказе – синий: им крашены комната из воспоминаний Маши и Мартина Мартиныча,

«синеглазые давноушедшие дни», «синяя льдина на Неве в старом Петербурге, похожая на гроб», «голубоватые чернила на письмах», «синий флакончик с ядом». Являясь цветом смерти, трупным цветом, синий гротескно воспринимается героями как светлое прошлое, радость и счастье. Сегодняшние дни окрашены для героев в оттенки красного и желтого: «стол из красного дерева», «ржаво-рыжий пещерный бог», «желтые зубы Обертышева». Данные цвета агрессивны, желчны, удушливы. За стенами пещеры/квартиры преобладает монохромная палитра: «черные дома», «белая снежная пыль», «серохоботый мамонт» – давящая, равнодушная и убивающая атмосфера Петербурга 1920-х годов.

Важнейший прием театрализации – диалогизм, также является специфичным в анализируемом рассказе. Замятин активно использует обрывистые фразы, что дает возможность читателю додумать, домыслить за героя построение фразы и ответа на нее. «Март, а ты забыл, что ведь завтра...» [39; с. 507] – реципиент понимает, что в жизни героев завтра будет какое-то важное событие из прошлого, о котором тяжело вспоминать в силу его восприятия здесь и сейчас как ирреального. «Март! Ты... ты хочешь...» [там же] – читатель понимает, что, держа в руках дозу яда, которая поможет уйти из этого мира только одному из героев, Маша задает вопрос, который можно расшифровать так: «Ты хочешь убить себя и меня?». Но такая страшная мысль не может быть произнесена, реципиент остается один на один со столь ужасающим размышлением.

Замятин часто конструирует фразы показывая только вершинные, самые напряженные моменты, что делает синтаксис предложений в рассказе емким и лаконичным, психологически наполненным. Этой же цели служат и активно используемые автором в построении фраз многоточия, тире, восклицательные и вопросительные знаки. Нарочитая незавершенность предложений вызывает реципиента на диалог, читателя – на игру.

Показательным для драматизации прозаического текста является прием обрамления повествования авторскими ремарками. Они служат

структурности сюжета произведения, выстраивают «скелет». Например, сцена, в которой Маша понимает, что Мартин Мартиныч принес яд:

«Тихонько напомнил о себе чайник, постучал крышкой. Маша обернулась:

– Скипел чай? Март, милый, дай мне – ...

Увидела. Секунда, насквозь пронизанная ясным, голым, жестоким электрическим светом: скорченный перед печкой Мартин Мартиныч; на письмах -- румяный, как вода на закате, отблеск; и там – синий флакончик» [39; с. 507].

Замятин словно создает мизансцену, обрисовывая декорации, в рассказе: «Ледники, мамонты, пустыни. Ночные, черные, чем-то похожие на дома, скалы; в скалах пещеры. И неизвестно, кто трубит ночью на каменной тропинке между скал и, вынюхивая тропинку, раздувает белую снежную пыль; может, серохоботый мамонт; может быть, ветер; а может быть – ветер и есть ледяной рев какого-то мамонтейшего мамонта» [39; 511]. С помощью ремарок, автор обосновывает поступки персонажей: «Кусок Мартина Мартиныча глиняно улыбался Маше и молот на кофейной мельнице сушеную картофельную шелуху для лепешек – и кусок Мартина Мартиныча, как с воли залетевшая в комнату птица, бестолково, слепо тукался в потолок, в стекла, в стены: “Где бы дров – где бы дров – где бы дров”» [там же].

Психологическое состояние героя активно метафоризируется, причем сама метафора принимает зачастую прямое значение. Например, взволнованный ситуацией с кражей дров, Мартин Мартиныч представляет свое сердце в образе птицы, что совпадает с описанием случайно залетевшего воробья в комнату: «Слышно в кухне: вспархивает, шуршит крыльями залетевшая птица, вправо, влево – и вдруг отчаянно, с маху в стену всей грудью...» [там же].

Внешний конфликт четко прорисовывается в пространстве рассказа, которое разделено по этажам: верх и низ, люди и животные, рай и ад,

квартира Марта и Маши и квартира соседей с говорящей фамилией Обертышевы, показывающей их поверхностность и временность: «...Дверь открыл сам Обертышев, в перетянтом веревкой пальто, давно не бритый, лицо – заросший каким-то рыжим, насквозь пропыленным бурьяном пустырь. Сквозь бурьян – желтые каменные зубы, и между камней – мгновенный ящеричный хвостик – улыбка» [39; с. 506]. Так Замятин показывает персонажей «низких» и «высоких», противоборством которых наполнена жизнь в пещерном Петербурге.

Персонажам драмы на страницах рассказа автор выделяет роли и театральные маски: Маша – типичная романтическая героиня, Обертышев – злодей, шут – Селихов.

Используя принцип реализованной метафоры в обрисовке главного героя, Замятин показывает физическую разломленность через окружающий, вещный мир: «Механический, далекий Мартин Мартиныч еще делал что-то... только тупо ноющие вмятины на глине от каких-то слов, и от углов шифоньера, стульев, письменного стола» [там же]. Интертекстуальная аллюзия к библейскому тексту (человек создан из глины по образу и подобию Божьему: «И создал Господь Бог человека из праха земного, и вдунул в лице его дыхание жизни, и стал человек душою живою» («Бытие: первая книга Моисеева»)) позволяет писателю показать образ с нескольких сторон, а также дать разнообразие семантической трактовки, которая по мнению читателя подходит в большей степени:

1.) глиняным называется только Мартин Мартиныч, что невольно позволяет нам соотнести его с Адамом, первым мужчиной на земле;

2) глиняный – мягкий, податливый – Мартин Мартиныч слаб физически и духовно, поэтому идет на преступление;

3) глиняный, значит хрупкий, который легко может треснуть и разбиться.

Интересны и имена героев, относимых автором к «высокому уровню». Мартин в переводе с латинского языка означает «подобный Марсу», богу

войны. Удвоение имени в отчестве обозначает степень выраженности этого качества, но перед читателем образ «маленького человека», скованного обстоятельствами физически, сила персонажа раскрывается в его духовном состоянии. Мартин Мартиныч не предал в себе человеческого, он готов к принесению себя в жертву: предаёт свои моральные принципы и крадет дрова ради жены, обрекает себя на муки и отдаёт яд возлюбленной. Имя Мария – с древнееврейского переводится как «любимая» и «желанная» – целиком соответствует образу жены главного героя: Мартин Мартиныч ради любви к жене готов на любое попрание своего достоинства и уничтожение собственных желаний.

Делая вывод, отметим, что в рассказе «Пещера» Е. Замятин использует несколько постмодернистских интенций:

1. Интертекстуальность (отсылка к библейскому тексту).
2. Гибридизация жанра, которая проявляется в объединении эпического и драматического рода литературы.
3. Игра с читателем, проявляющаяся в визуализации пространства и двоением хронотопа.
4. Установка на множественность трактовок фраз, действий персонажей.
5. Незавершенность как отдельных предложений в тексте, так и сюжета, ведь финал в рассказе открытый.

Ключевым приемом в рассказе мы считаем сценичность/театральность повествования, поскольку именно он расширяет жанровые возможности текста малой эпической формы, даёт возможность для художественного обобщения и оценки исторической действительности 1920-х годов. Моделирование сюжета под драматическое действие позволяет использовать жанровый потенциал драмы, обращает внимание на противоречивость жизни в эпоху революции, что в рамках оформления сценичности повествования обобщается и оценивается.

2.2 Тотальная игра с читателем в рассказах Е. Замятина «Встреча» и «Лев»

Часто в прозаических произведениях Е. Замятина читатель становится не только реципиентом, но и невольным участником драматического действия, которое реализуется либо установкой на театральное воплощение сюжета, либо на кинематографическую адаптацию. Такая игра с повествованием представляет собой одну из постмодернистских интенций.

Рассказ Е. Замятина «Встреча» (1935 г.) направлен на диалог с читателем уже с заглавия. Интригующая номинация, играя фантазией читателя, создает несколько версий сюжета еще не прочитанного произведения: встреча старых приятелей, двух влюбленных, воссоединение семьи, случайная встреча.

С первой строки читатель невольно погружается в атмосферу киноиндустрии, съемок фильма о судебном заседании где-то за границей. Сам писатель уже эмигрировал в Европу, поэтому и герои его рассказа также находятся не в советской России. Реципиент понимает, что речь идет об актерах и игре в прямом смысле слова только к середине повествования. Именно в этом моменте Замятин «взламывает» художественную реальность текста: «Мелькали в дыму солдаты, цыгане, мужики, офицеры. Священник, приводивший на суде свидетелей к присяге, обнимая цыганку, напевал шансонетку» [46]. Двоемирие раскрывается в противопоставлении мира кино, парадоксальным образом являющимся «суровым» миром, в котором возможна расплата за прошлые грехи, и миром внесценическим, сравниваемым автором со сном: «Здесь, во сне, никто не удивлялся, что нищий принял титул превосходительства как должное...» [там же].

Нарочито запутанный сюжет провоцирует постоянную смену хронотопа от прошлого реального (Россия, тюремная камера, допрос студента), к настоящему реальному (эмиграция, актерская массовка, встреча бывших соперников) и к настоящему нереальному (съемка фильма,

судебное разбирательство). Такая игра заставляет реципиента мысленно выстраивать структуру событий, ориентироваться во времени и пространстве. Прием монтажности повествования не только трансформирует жанр малого эпического произведения, делая его драматургичным, но и расщепляет сюжет на кадры, что, в свою очередь, делает производит реципиента в статус еще одного актера, участника событий сюжета «Встречи». В исследовании И. А. Мартыановой дается четкое определение кинематографичности художественного текста: «Это характеристика текста с монтажной техникой композиции, в котором различными, но прежде всего композиционно-синтаксическими средствами изображается динамическая ситуация наблюдения» [58; с. 127]. Приведем в пример из текста:

«Полковник шел и слышал сзади себя шаги, все ближе. Он изо всех сил старался идти не спеша – и чувствовал, что идет все быстрее...

В студию он вбежал, запыхавшись. Его уже ждали. Режиссер громко, при всех, сделал ему замечание, но полковник подумал только об одном: наверное, он – этот Попов – тоже слышит это...

Полковник оглянулся: Попов сидел направо, немного сзади, так что полковнику нужно было только чуть повернуться, чтобы увидеть эти немигающие, неотступные глаза... Потом, уже не поворачиваясь, он как-то затылком, шеей, правым ухом (оно горело) чувствовал на себе этот взгляд – и это связывало его, опутывало как паутина» [46]

Приведенный отрывок показывает монтажность повествования, реализующуюся с помощью:

- 1) визуализации обстановки (направо, немного сзади, все ближе);
- 2) ремарок, переданных автором с помощью скобок или тире и несущих характеристику персонажей (ухо горело, чувствовал, что идет быстрее, связывало, опутывало как паутина);
- 3) обрывочности изложения, которая показана с помощью коротких, «рваных» фраз и предложений, а также обилие многоточий.

К развязке рассказа повествование затягивается. Автору передает напряженность ситуации также приемом монтажности: переходы на крупный план, задержка кадра на каком-либо предмете. «Полковник видел теперь только эту руку, она заполняла собою весь мир. Он увидел, как вышла кисть, увидел черные часы на ремешке с наискось треснувшим стеклом. Оставалась еще секунда. Полковник втянул голову в плечи, как черепаха, и закрыл глаза.

Прошла секунда, две – выстрела не было. “Целится...” – мелькнуло в голове, и, не выдержав, полковник открыл глаза» [46]. «Вчерашний» полковник, способный склонить к предательству молодого революционера в прошлом, сегодня испуган, боязлив, труслив. Он не командует другими людьми, не решает чужие судьбы, а зарабатывает на жизнь мойкой окон и игрой в третьесортном кино.

Приему монтажности подчинена и визуализация пространства в рассказе. Реципиент погружается в мир съемочной площадки благодаря обрисовке света, звука и аромата: «зазвенел звонок», «пыльные лампы были вдобавок завешены табачным туманом», «лампы зашипели». Показательно, что раскадровка пространства рассказа организована волнообразно: динамичные кадры – внутренние монологи героя – убыстренная картина мира – флешбеки-воспоминания. Детали по замыслу Замятина помогают замедлить или расширить пространство, а также выполняют роль разграничителей чередующих хронотопов: «... прислушивался к мерному топоту солдатских ног» [там же] – звуковая деталь, которая останавливает действие, показывает протяженность во времени этого момента жизни и его напряженность; звонок («Раньше времени зазвенел звонок» [там же]) – четко разграничивает реальность от нереальности; туман – бутафорский и табачный дым на съемочной площадке служит характеристикой ненастоящего, постановочного сюжета жизни; револьвер – деталь, существующий только в воображении полковника, играет большую роль,

держит в напряжении, а в конце повествования исчезает, замененный карманными шахматами.

Кстати, шахматы являются важным лейтмотивом в рассказе «Встреча». Подмена револьвера (ощущения угрозы жизни) на настольную логическую игру открывает перед читателем третий параллельный мир (первый – реальная жизнь, второй – игра на киноплощадке): ситуация, случившаяся с героями в прошлом (полковник заставляет студента «сдать» своих соратников-революционеров), в настоящем – оборачивается по-другому, ведь теперь, кажется, полковник проигрывает партию: «– Помните, как вы в к-к-камере взяли у меня шахматы? – и сказали, что вы т-т-тоже шахматист? Я все п-п-помню! – продолжал «Попов», хитро щурясь и понемногу, медленно вынимая руку из кармана» [9]. Ожидаемый револьвер исчезает, а партия оказывается продолженной в прямом и переносном смыслах.

Таким образом, игра рассматривается в рассказе в трех ипостасях:

- 1) игра в шахматы – игроки находятся в равном положении;
- 2) игра актерская – на съемочной площадке управляет всей жизнью режиссер; имена героев нам не известны, только их амплуа: «обвиняемый Попов», «полковник», «подозреваемый» и пр.;
- 3) игра жизнями других – в прошлом полковник распоряжался жизнью студента «Попова», теперь же роли поменялись.

Причем показательно, что последний уровень понимания игры становится именно шахматным, что показывает нам взаимодействие персонажей на равных, психологически ситуацию более спокойную. Шахматы – избавление персонажа от груза прошлого, примирение со своим соперником, принятие настоящей жизни в эмиграции.

Е. Замятин искусно сменяет планы в раскадровке: общий план, крупный, средний, фиксация детали. Актуализируя роль детали, писатель реализует обозначенный им принцип неореализма: воплощение бытия через быт. Внимание читателя фиксируется на жестике персонажей

(«закурив папиросу, помахал спичкой совершенно прежним ленивым жестом – и как бывало тогда, бросил спичку еще горячей» [там же]), на описательных элементах («неожиданно тонкая шея конвойного», «прорванная перчатка», часы «с наискось треснувшим стеклом»), которые помогают изобразить разлом во времени, между прошлым в России и настоящим в изгнании).

Последняя сцена в рассказе выполнена в современной сегодня технике *slow motion* (англ. – «эффект замедления времени»): «... Я все п-п-помню! – продолжал «Попов», хитро щурясь и понемногу, медленно вынимая руку из кармана. Полковник видел теперь только эту руку, она заполняла собою весь мир. Он увидел, как вышла кисть, увидел черные часы на ремешке с наискось треснувшим стеклом» [46]. Специально растянутое действие служит для эффекта ожидания читателем трагического финала. Но разрешения конфликта в развязке не происходит, финал рассказа не завершен. В игре с читателем Замятин позволяет последнему додумать концовку, используя новеллистический пуант в комбинации с открытым финалом.

Герои Замятина играют, как в жизни: будучи далекими от актерского мастерства, они играют самих себя («в этом фильме из русской жизни бывшему жандармскому полковнику дали роль жандармского полковника» [там же]), подспудно решая самые обыденные, житейские проблемы. Сцена – лишь формула отражения действительности. Но автор не использует симулякров, его герои воспринимают игру за реальность, а жизнь за театральные подмостки. Так главный герой рассказа «Лев» (1935 г.) думает: «Счастье еще, что это – рядом с театром, и счастье, что он застал милиционерку Катю дома. Это была теперь не милиционерка – это была просто Катя. Засучив рукава, она стирала в тазу белую кофточку. На носу, на лбу у ней проступали росинки – и никогда она не была милее, чем вот такая, домашняя» [35].

Рассказ «Лев», написанный Замятиным в эмиграции, также погружает в игру с читателем с уровня заглавия и описания начала сюжета, которое выглядит парадоксально и нереально: «Все началось с происшествия совершенно фантастического: именно – великолепный царь зверей, лев, оказался вдребезги пьяным» [35]. Так реализуется главный принцип постмодернистской игры с читателем – выход за пределы здравого смысла и логики. Реципиент допускает абсурдную ситуацию как реальную, что становится своеобразным принятием со стороны читателя правил авторской игры. После этого происходит трансформация пространства: «Если бы здесь, на мостовой, был люк, как на театральной сцене, Жеребьякин провалился бы в люк – и это было бы спасение» [там же]. Замятин не упускает возможность показать и более значимую, историческую трансформацию в рассказе: «В розовом стекле каналов дремлют опрокинутые деревья, окна, колонны, Петербург. И вдруг от какого-то легчайшего ветерка Петербург исчезает; вместо него – Ленинград» [там же].

Автор снова прибегает к драматизации прозаического текста и активно использует в повествовании описание декораций, авторские ремарки, краткие реплики героев. Читатель не просто находится в состоянии прочтения текста, он наблюдает за сменой сцен: «И пока Петя Жеребьякин бежит куда-то сквозь осенний петербургский дождь, мы можем переселиться на время в ту июньскую ночь, в которую родился его секрет» [там же].

Игра с читателем разворачивается и в контексте обыгрывания имен персонажей: перед читателями, вопреки ожиданию предстает не «царь зверей», а студент-статист Лев. Ремарки подчеркивают в пьяном актере животное начало («он спотыкался на все четыре лапы и валился на бок», «одетый в львиную шкуру»). Приведем пример игры с омонимичными наименованиями героев путем чередования имени собственного и нарицательного: «Лев обучался в Ленинградском университете» и «лев подложил такую свинью» [там же]. Так автор совершенно девальвирует

границу между Львом-человеком и львом-животным. В тексте встречается также перифраз – «красный директор», цвет как представление партийного начала («В кабинете у “красного директора” театра шло SOS-ное заседание» [35]). И снова мы наблюдаем стирание границ: «“Красный директор” (он сейчас на самом деле был красный – от злости) накинулся на него» [там же]. Предметно-наглядное описание передает психологическое состояние персонажа. Метафора разрастается и становится символическим образом.

Ироническая анимализация в рассказе «Лев» достигает своего апогея, когда в одном человеке совмещаются черты трех животных (медведь – лев – жеребенок). Петя Жерябкин, который заменяет пьяного царя зверей в постановке, описывается автором как «гораздо больше похожий на медведя», «неуклюжий». При этом, обладая фамилией Жерябкин, главный герой показан наивным, боязливым («он глянул вниз – и запнулся»), как только что родившийся жеребенок. Но выступает он «в львиной шкуре». Также в тексте автор играет с фольклором, модифицируя пословицы. Исконное «назвался груздем – полезай в кузов» трансформируется в «назвался львом – полезай в шкуру».

Еще одной формой проявления игры с читателем является нарративная игра. «Виденье» трансформируется в точку зрения рассказчика, который присутствует в повествовании постоянно и даже «вклинивается» в развитие сюжета: «секрет был известен только Пете Жеребякину – и, разумеется, автору этого рассказа» [35]. Два сознания не просто сосуществуют, а спорят друг с другом, сталкиваются: «Петя Жеребякин понял, что лучше ему уйти и не возвращаться сюда больше: его дело – конченное... Нет, не кончено! Бывают еще чудеса на свете!» [там же]

Таким образом, в рассказах «Лев» и «Встреча», написанных в один год, Замятин прибегает к следующим постмодернистским интенциям:

1. Установка на игру с читателем. Игра и заглавием, именами персонажей, репликами героев, нарративная игра.
2. Монтажность организации повествования.

3. Гибридизация жанра. Активное использование драматургических приемов внутри малого эпического произведения.

4. Фарсовость повествования как проявление карнавализации.

5. Незавершенность. Открытые финалы.

2.3 Трехмерный хронотоп как ведущий прием построения рассказа «Дракон»

При анализе других рассказов мы отмечали стремление автора начинать игру с читателем с номинации художественного текста. Рассказ «Дракон» (1918 г.) не является исключением. Круг ожидания реципиента после прочтения заглавия таков: сказочное, фантастическое повествование о волшебных, мифологических зверях и героях, возможно, рыцарях и прекрасных дамах. Е. Замятин сознательно обманывает установки восприятия читателя, ведь в рассказе представляется отнюдь не сказка, а ужасная действительность послереволюционной России.

С точки зрения анализа постмодернистских интенций, рассказ «Дракон» притягивает внимание своим трехмерным хронотопом. Перед нами предстают противопоставленные миры: «бредовый, туманный», реальный, мир ирреальный и «Царствие Небесное» [34], куда отправляются убитые, но оно употребляется саркастически, поскольку вера в рай безвозвратно потеряна людьми: «Довел: без пересадки – в Царствие Небесное. Штыком» [там же]. А сам солдат иронично называется в рассказе «проводником в Царствие Небесное». Уже в приведенной цитате выстраивается образ действительности – это поездка на каком-либо транспорте (жизнь в постоянной езде по железной дороге будет показана с постмодернистской точки зрения в рассказе В. Пелевина «Желтая стрела» (1993 г.)). В эстетической картине мира Замятина в рассказе «Дракон» – это проезд на трамвае.

Парадоксально, но именно окружающая реальная действительность показана автором как «бредовый», «туманный», «несущийся» мир, в

котором живут «драконо-люди», пролетарии, солдаты, рабочие [34]. Такая обрисовка мира отражает неприятие автором исторического пространства – послереволюционного Петербурга. Ярким художественным признаком этой действительности является трамвай, как интерпретация проносящейся мимо человеческой жизни, это показано с помощью трехкратного повтора фразы «скрежетал зубами и неся в неизвестное, вон из человеческого мира трамвай». Показательным является то, что трамвай несется прочь из туманного мира, скорее всего в Царствие Небесное, но проводником является не ангел, а солдат со штыком. Трамвай в рассказе выполняет и интертекстуально-символическую роль. Три его появления связаны с христианской мифологией: это число символизирует три начала (Бог Отец, Бог Сын и Бог Дух Святой).

Второе локальное пространство в тексте – гуманный, человеческий мир, находящийся внутри каждого человека. Даже у драконо-людей он есть. В этом мире нет скрежещущих по рельсам трамваев, нет агрессивных драконов, есть только человек, сочувствующий, добрый, понимающий, сопереживающий любому живому существу. Так солдат-дракон жалеет «воробьеньша». Замятин очень пронзительно рисует человека реальности 1917-1918 гг., в нем нет гуманности к ближнему, в нем преобладает звериная сущность. Причем автор прибегает не к образу дикого зверя, а к мифологическому, сказочному дракон, поскольку в ирреальном мире герой может быть только ненастоящим, вымышленным.

В славянской мифологии дракон, бог Ящер, символизирует подземный, нижний мир, мир предков. Дракона Змея Горыныча может одолеть только былинный богатырь. Революционный дракон выглядит не ужасающе, а довольно печально: «Картуз налезал на нос и, конечно, проглотил бы голову дракона, если б не уши: на оттопыренных ушах картуз засел. Шинель болталась до полу; рукава свисали; носки сапог загибались кверху – пустые» [там же]. Ужасен этот образ не описанием внешним, а тем,

что внутри у этого еще молодого мальчишки с торчащими ушами, ведь он так легко относится к цене человеческой жизни.

Главной описательной чертой мира реальности является туман. Все окружающие предметы нечеткие, мутные. Это относится и к духовным ценностям мира, которые представляются автору искаженными, ошибочными.

Текст рассказа выстроен с применением драматургических приемов. Композиция рассказа такова:

- 1) экспозиция – описание Петербурга;
- 2) завязка – обрисовка в туманном пространстве «драконо-человека»;
- 3) кульминация – спасение воробьяныша;
- 4) развязка – возвращение дракона из человеческого в туманный мир.

Драматургичен и конфликт рассказа: замерзшая душа дракона стоит перед выбором о необходимости спасения живого существа. Предвосхищая финал, скажем, что это испытание не выдержано, поскольку «щелочки в человеческий мир захлопнулись картузом» [34], и дракон снова продолжает нести вахту в туманном мире. Место действия – трамвайная остановка – не меняется, но переносится из одного мира в другой на мгновение.

Время действия рассказа представлено лишь несколькими минутами, в которой разворачивается «маленькая драма» жизни большой страны. Внутреннее времяисчисление можно представить поминутно. Автор показывает три раза проезжающий мимо остановки трамвай, что указывает примерно на 40-45 минут, если учитывать среднестатистическое расписание движения электротранспорта. Остановка, в свою очередь, является границей между миром реальности и миром Царствия Небесного, ведь при помощи штыка Проводник-дракон легко может осуществить переход. Сам солдат также выполняет роль границы, но уже между миром туманным и человеческим. Рот дракона – «дыра в тумане» – своеобразная остановочная площадка.

Драматургичность проявляется в использовании авторских ремарок в повествовании, например, экспозиционная часть, подготавливающая читателя к восприятию текста, также вводит правила игры, по которым нужно действовать, чтобы вникнуть в идейно-эстетическую картину писателя.

Образ Петербурга 1917-1918 гг. передан как больное живое существо – «город горел и бредил». Этот метонимический перенос выдвигает трактовку города как единого живого организма. Замятин дает и конкретные описательные фрагменты Петербурга: «желтые и красные колонны, шпили и седые решетки» [34]. Желтый цвет – традиционное восприятие болезненности северной столицы России, отсылающий реципиента к интертексту Достоевского, характеризует нищету и трущобы. Красный как цвет революции также присутствует в описании. Цвет седины, дает ощущение одиночества, скуки, старости. Над обезличенным, массовым Петербургом стоит «горячее, небывалое, ледяное солнце» [там же] – оксюморон можно трактовать с разных сторон: в городе затяжная зима, сердца людей заморожены жестокостью.

Метафоричность повествования в рассказе «Дракон» необходима для создания драматургически выверенных визуальных образов. Одежда дракона, явно с чужого плеча, живет своей жизнью: «картуз налезал на нос», мог «проглотить голову», но «засел на оттопыренных ушах», а «пустая шинель присела к полу». Даже в описании внешнее проявление одерживает победу над внутренним содержанием. Одежда необходима герою для определения социально-политических взглядов и получения права распоряжаться чужими жизнями.

Еще одна отсылка к христианскому вероучению проявляется в символе голубя «над загоревшимся домом». Голубь – символ мира, христианский образ птицы, представляет Святой Дух. Однако у Замятина птица летает над огнем в тумане, и неизвестно, сможет ли она выбраться к светлому будущему.

Еще один символ, образ «воробьиныша», которого пожалел и отогрел в красных лапах дракон. Если следовать славянской мифологии, то воробей – символ ловкости и проворства (здесь показательна этимология самого слова), но в заледенелом Петербурге это подвижное существо не в силах пошевелиться, находясь на грани жизни и смерти.

Синтаксис рассказа также ориентирован на игру с читателем. Конструкции искусственно усложнены, тяжело воспринимаются при прочтении. Диалоги обрывисты, резки. Например,

«Это было уже в соскочившем, несущемся мире, и здесь изрыгаемый драконом лютый туман был видим и слышим:

– ...Веду его: морда интеллигентная – просто глядеть противно. И еще разговаривает, стервь, а? Разговаривает!

– Ну, и что же – довел?

– Довел: без пересадки – в Царствие Небесное. Штыком.

Дыра в тумане заросла: был только пустой картуз, пустые сапоги, пустая шинель. Скрежетал и несся вон из мира трамвай» [34].

Бросается в глаза пунктуация рассказа: обилие тире, восклицательных знаков, многоточий. Об убийстве в прямом смысле слова автор не говорит, впрочем, как и герой-дракон, но читатель, принявший правила игры, понимает, о чем идет повествование.

Важны в понимании рассказа детали, которые обрамляют сложную хронологическую организацию текста. Замятин часто в своих текстах использует ловко спрятанные от реципиента моменты, которые могут помочь раскрыть смысл всего произведения. Так, туман, изрыгаемый драконо-людьми, является их словами. Впрочем, слова дракона никому не слышны, значит, туман, исходящий от каждого человека, заполняя собой пространство города, делает его «туманным», «бредовым». Люди обмениваются фразами, но услышат ли их? Этот вопрос остается без ответа, что рождает установку на множественность трактовок.

Еще одной показательной деталью служат «красные драконьи лапы», вырастающие из глубины шинели. Красные – кровавые или замерзшие? Или красные как символ пришедшей новой власти? На эти вопросы автор тоже дает право ответа читателю. Винтовка как предмет способный переправить в мир загробный теряет свои функции во время проявления доброты: спасая воробья дракон роняет винтовку на землю. Но «в предписанный судьбою момент, в предписанной точке пространства серый воробьеныш дрыгнул, еще дрыгнул – и спорхнул с красных драконьих лап в неизвестное» [34]. В приведенной цитате отражается фатализм авторской трактовки социально-исторической картины мира. «Революция – всюду, во всем; она бесконечна, последней революции – нет, нет последнего числа. Революция социальная – только одно из бесчисленных чисел: закон революции не социальный, а неизмеримо больше – космический, универсальный закон (Universum) – такой же, как закон сохранения энергии, вырождения энергии (энтропии). Когда-нибудь установлена будет точная формула закона революции. И в этой формуле – числовые величины: нации, классы, молекулы, звезды – и книги» [37; с. 574].

Замятин использует в рассказе «Дракон» следующие постмодернистские интенции:

1. Интертекстуальность (библейский текст).
2. Установку на множественность трактовок.
3. Гибридизацию жанра (элементы драматизации).
4. Игра с читателем.
5. Незавершенность повествования.
6. Принцип нонселекции.

2.4 Первый в мировой литературе антиутопический роман-квест «Мы»

Роман «Мы» Е. И. Замятина – уникальный текст, представляющий инвариант романа-антиутопии в мировой литературе. С точки зрения

литературоведа О. Михайлова, именно в этом произведении «мир точных чисел и геометрических линий вторгался в «хаос» и «сон» творчества, помогая сюжетостроительству, кристаллизации характеров» [61].

Впервые публика познакомилась с романом в 1924 г. (роман вышел в Нью-Йорке на английском языке), затем на чешском языке – в 1927 г. в Праге, на французском – в 1929. На языке оригинала лишь в 1959 г. (в Нью-Йорке), и в Россию произведение вернулось только в 1988 г. Публикация состоялась в журнале «Знамя» № 4-5.

В основании повествования романа – модель тоталитарного государства будущего, человек в котором превращается в номер, лишенный прав и свобод и обязанный следовать определенным правилам. Уже сама форма построения романа соотносится с игровой ситуацией: персонажи обязаны жить по определенным моделям, придерживаться правил, которые диктуются «вождем» Единого Государства.

Установка на сценичность повествования проявляется в четком распределении ролей в Едином Государств: Д-503 – строитель ИНТЕГРАЛА, R-13 – поэт, I-330 – музейный работник, O-90 – женщина, которая не может иметь детей и пр. Если герой отходит в сторону от своих обязанностей в зависимости от своего номера, то теряет любой шанс на победу разума над чувствами. Театральность прописанных показательных казней на празднике правосудия, музейные постановки с игрой на фортепиано в аудитории, а также активное использование автором ремарок внутри текста – все это работает на усиление сценичности повествования Замятина.

Запрограммированные «номеры» Единого государства существуют в соответствии с алгоритмами. Например: «Почему красиво? Почему танец красив? Ответ: потому что это несвободное движение...» [36; с. 15]. Алгоритм «сексуального дня»: «В 21 я опустил шторы – и в ту же минуту вошла немного запыхавшаяся О. Протянула мне свой розовый ротик – и розовый билетик. Я оторвал талон и не мог оторваться от розового рта до

самого последнего момента – 22.15» [там же]. Перед читателем обрисовывается точное распределение ролей, конкретное исполнение действия за строго обозначенное время, все прописано с математической точностью.

Хронотопическая организация романа разделена на две части в силу развития моделей будущего: за Зеленой стеной (жизнь древних, дикая, нерациональная, без технических новинок, без общей цели, без правил) и внутри нее (рациональная, по правилам, все подчинено единой цели построения интеграла). Антитетичность двух миров реализована за счет противопоставления природного и механистичного начал жизни, живого и искусственного, зеленого и серого: «Вот уже видны издали мутно-зеленые пятна – там, за Стеною»; «Из необозримого зеленого океана за Стеной катился на меня дикий вал из корней, цветов, сучьев, листьев...»; «непреложные прямые улицы, брызжущее лучами стекло мостовых, божественные параллелепипеды прозрачных жилищ, квадратную гармонию серо-голубых шеренг...» [36; с. 34]. Время же (примерно это XXXII век) связывает два противопоставленных локуса. Сама система летоисчисления загадочна и непонятна читателю, автор оставляет этот момент на суждение реципиента. Выражение «дикие времена» употребляет в условном обозначении не времени, а принципов и основ жизни за пределами Единого государства.

Структура романа организована таким образом, что можно приравнять роман к игре-квесту. Само повествование от первого лица, с установкой на честность дневниковых записей, знакомит нас с главным персонажем романа или игроком, от лица которого реципиент воспринимает хронотоп художественного произведения. Поскольку все в романе показано от лица Д-503, то у читателя нет другого взгляда на события, он не может выйти за пределы сознания героя. Реальность Единого государства открывается читателю, и с первых строк автор прописывает правила игры – есть «ИНТЕГРАЛ», Благодетель, Единое Государство, нет

свободы воли и чувств: «Я просто списываю – слово в слово – то, что сегодня напечатано в Государственной Газете: “Через 120 дней заканчивается постройка ИНТЕГРАЛА”...» [36; с. 15].

Показательно, что Замятин рассчитывает на эрудированного читателя, поскольку, чтобы ориентироваться в реальности тоталитарного государства будущего, нужно быть образованным, математически подкованным. В тексте используются научные термины: «алгоритмы», «интегралы», «бином Ньютона».

Отличительной чертой романа-квеста является то, что его можно не только читать, но и играть в него, ведь он построен по законам и логике компьютерной игры [1]. Здесь следует уточнить, что, конечно же, такое сравнение весьма условно. Текст написан задолго до создания компьютеров, но намеки и установки сходные с компьютерными играми четко улавливаются. Аргументирует наш тезис.

Квест (англ. quest), или приключенческая игра (англ. adventure game) – один из основных жанров компьютерных игр, представляющий собой интерактивную историю с главным героем, управляемым игроком. Основные черты квеста: повествование от лица главного героя/игрока, исследование новой реальности, решение задач и головоломок с целью установления истины [16]. Писатели постмодернисты часто прибегают к созданию игрового модуля повествования. Например, М. Павич «Последняя любовь в Константинополе», В. Пелевин «Принц Госплана», Б. Акунин «Квест» и др.

Сюжет романа «Мы» имеет жесткую структуру, поскольку состоит из 40 дневниковых записей Д-503. Все эпизоды можно систематизировать по динамичности описываемых событий. В «активных» главах действуют законы сценической организации пространства: например, эпизод игры на рояле в аудитории: «Улыбка – укус, сюда – вниз. Села, заиграла» и далее – Как обычно, стройными рядами, по четыре, через широкие двери все выходили из аудитории» [36; с. 117]. «Статичные» главы – это

головоломки и задачи, которые решает игрок. Они наполнены мыслями о жизнеустройстве Единого Государства, рассуждениями: «Какой-то из древних мудрецов, разумеется, случайно, сказал умную вещь: «Любовь и голод владеют миром». Ergo: чтобы овладеть миром – человек должен овладеть владыками мира» [36; с. 123]. В таких эпизодах реципиент по замыслу автора разгадывает головоломки, думает над высказываниями, решает задачи и математические ребусы.

Авторское определение жанра – фантастический, авантюрный роман – далеко от квеста или игры. Но содержит игровые элементы: приключения, перипетии сюжета, загадки. Также авторской номинации свойственны испытания веры героя, его чувств и рассудка. Зачастую идея персонажа подвергается проверке с помощью диалога. В процессе обсуждения, которое может происходить даже в форме внутреннего диалога, герой выдает свою точку зрения. Также черта жанра авантюрного романа проявляется в тексте Замятина с помощью субъектно-речевой структуры: сюжет излагается от лица героя, в форме рукописи («повторяю: я пишу, ничего не утаивая»). Внутри же произведения создается еще один текст, поскольку дневниковые записи пишутся Д-503 с установкой написания поэмы во славу Единого Государства: «...Я попытаюсь записать то, что вижу, что думаю... Но ведь это будет производная от нашей жизни, от математически совершенной жизни Единого Государства, а если так, то разве не будет... поэмой?» [36; с. 21].

Перед читателем предстает текст в тексте, произведение с постмодернистской двойной кодировкой. Соединение прозаического романа, совмещающего в черты лирических дневниковых записей, а также патетического изложения чуда государства будущего, которое со временем окажется, скорее всего, панегириком нового мира. Лирические отступления, своеобразные ремарки главного героя создают ощущение интерактивности повествовательной интенции.

«Интерактивность (от англ. «interactivity») – неклассический тип взаимодействия реципиента с артефактом, получивший развитие в 80-90 гг. XX в. под воздействием виртуальной реальности в искусстве, сетевых способов передачи художественной информации [16]. Это своеобразный принцип обратной связи, поскольку она может заменить трактовку смысла произведения.

Конечно, данный вид связи предполагает двустороннюю передачу: от персонажа к реципиенту и обратно. И если первый вид связи реализуется достаточно явно (от персонажа на читателя-реципиента), то второй тип (от читателя к персонажу) – реализуется не в полной мере. Постоянный монолог Д-503 предполагает ответы с противоположной стороны, герой нацелен на диалогичность своих высказываний, но ответа он получить не может. Автор же в данной ситуации выступает в качестве организатора: он задает четкие границы интерактивности: в начале повествования Д-503 явно ограничен в своих знаниях об окружающем мире, да и возможности его борьбы сведены к абсолютному нулю, однако в далее по тексту вместе он начинает формулировать умозаключения в ходе наблюдения за действительностью, а также планировать свою деятельность по собственным желаниям.

Таким образом, можно сделать вывод, что интерактивность помогает воплотить законы виртуализации пространства и компьютеризации повествования. И роман, и игра находят точки соприкосновения в нескольких категориях:

- 1) сеттинг или среда, где сам хронотоп и процесс действия персонажа;
- 2) геймплей или игровой процесс, то есть само прочтение и интерпретация художественного произведения.

Важными для трактовки смысловой нагрузки романа являются детализация и метафоризации образов. Персонажи отличаются друг от друга точной прорисовкой, яркой и запоминающейся читателю: у Д-503 «лохматые руки», О-90 – «милая», «розовая», I-330 – «тонкая, резкая, упрямо-гибкая, как хлыст», «укус-улыбка», «глаза...как шторы», «икс на

лице». Руки Д-503 кажутся инородным элементом в этом идеальном мире Единого Государства, они словно отсылают нас к Древним временам (к началу XX века), в них что-то животное, живое. «Глаза – зеркало души» (Марк Тулий Цицерон); «окна внутри (головы): глаза» – но глаза I-330 «зашторены», мысли ее скрыты от посторонних: «Что там у ней за шторами? Зачем она сегодня позвонила и зачем все это?» [36; с. 124]. Когда же она открывается перед Д-503 («Ну, вот мои глаза»), ее мысли словно вихрь вырываются наружу: «...я определенно почувствовал себя пойманным, посаженным в эту дикую клетку, почувствовал себя захваченным в дикий вихрь древней жизни» [там же]. Также «X» в выражениях лиц персонажей: «... в улыбке у ней был ... раздражающий икс»; «острые рожки икса». «Икс» – неизвестный элемент уравнения, нечто неразгаданное, непонятное и герою, и читателю.

Иногда деталь вытесняет собой весь облик героя, например, из громадной фигуры Благодетеля выделяются руки: «неподвижная, как из металла, фигура того, кого мы именуем Благодетелем. Лица отсюда, снизу, не разобрать: видно только, что оно ограничено строгими, величественными квадратными очертаниями. Но зато руки... Так иногда бывает на фотографических снимках: слишком близко, на первом плане поставленные руки – выходят огромными, приковывают взор – заслоняют собою все. Эти тяжкие, пока еще спокойно лежащие на коленях руки – ясно: они – каменные, и колени – еле выдерживают их вес...» [там же].

Обратимся к «Толковому словарю» под редакцией Т. Ф. Ефремовой, в котором слову «каменный» дается несколько значений:

- 1) соотн. с сущ. камень, связанный с ним;
- 2) свойственный камню, характерный для него;
- 3) перен. твердый, непоколебимый, неподвижный, застывший;
- 4) перен. жестокий, бесчувственный;
- 5) сделанный, построенный, состоящий из камня или кирпича;
- 6) перен. ничего не выражающий [33; с. 615].

Сознание «номеров» безвольно находится под контролем жестокого и бесчувственного Благодетеля, поэтому они воспринимают его как идола, сделанного из камня, твердого и непоколебимого. По ходу повествования руки правителя Единого Государства будут названы также «чугунными». Так Замятин использует сразу несколько семантических полей для характеристики второстепенного персонажа только с помощью одной детали, что ориентирует читателя на многозначность трактовок в тексте.

Следует упомянуть, что в образе Благодетеля сочетаются религиозный и историко-культурный контексты. Он предстает в образе спасителя всего человечества (от чего?), замены Христа. Это аллюзия к образу Антихриста, стремящегося осчастливить людей вопреки христианскому пониманию счастья. В романе Благодетель все иррациональное обосновал как рациональное, «привел к общему знаменателю»: счастье, любовь, физиологические потребности, равенство. Библейские понятия, наложенные на догматику Единого Государства, теряют свою ценность, становятся абсурдными (так, донос на предателей Государства является божественным жертвоприношением). Даже оппозиционная организация «Мефи» интертекстуально отсылает нас к Мефистофелю, противнику Господа (в романе – Благодетеля), вечному искусителю, носителю раздора и хаоса среди людей, что отражено в европейском фольклоре и литературе. Заговорщики отрицают равновесие и устойчивость, энтропия мысли им не нужна, они требуют революции, бунта, всплеска энергии.

Историко-культурный контекст отражается в еще одной интертекстуальной отсылке, к мифу Ф. М. Достоевского о «хрустальном дворце», который трансформируется в стеклянный «рай» Единого Государства, где сосуществуют Благодетель, Бюро Хранителей, аудиториумы и др.

Д-503 как строитель Интеграла уверен, что духовно-нравственные принципы общества должны регулироваться системой научной этики,

основанной на вычитании, сложении, делении, умножении. В основе существования общества, по его убеждению, лежит опозитизированное им математическое правило «дважды два – четыре»: «Истина – одна, и истинный путь – один; и эта истина – дважды два, и этот истинный путь – четыре» [36; с. 16]. Эта точка зрения замятинского героя вызывает в памяти безымянного автора записок из повести Ф. М. Достоевского «Записки из подполья», отрицающего математические законы, по образцу которых формулируются законы развития общества: «Господи боже, да какое мне дело до законов природы и арифметики, когда мне почему-нибудь эти законы и дважды два четыре не нравятся?» [27; с. 38]. Герой Достоевского не верит в законы упорядочивания, он считает, что в «хрустальном дворце» человек будет лишен свободы. И эксперимент в романе Замятина подтверждает мысли, высказанные в записках из подполья.

Роман Замятина наполнен интертекстом. При создании текста автор опирался на более раннюю повесть, написанную в Англии «Островитяне». Быт «номеров» напоминает совершенную, расписанную по графику жизнь викария Дьюли: «расписание часов приема пищи; расписание дней покаяния (два раза в неделю); расписание пользования свежим воздухом; расписание занятия благотворительностью; и, наконец, в числе прочих – одно расписание, из скромности не озаглавленное и специально касавшееся миссис Дьюли, где были выписаны субботы каждой третьей недели» [42].

Также в произведении Замятина наблюдается интертекстуальное преломление советской действительности. Аллюзии на саму модель Единого Государства, Единой Науки, Институт Государственных поэтов и писателей и пр. Всё это является выражением мудрейшей линии Единого Государства, под наблюдением опытного глаза Хранителей и тяжелой руки Благодетеля. Изображенная жизнь «номеров» также связана с развитием научно-технического прогресса. Благодаря технологиям повседневная жизнь человека становится более комфортной, но при этом и более прозрачной, открытой для отслеживания и манипулирования.

Еще одна общая черта с игровым пространством реализуется в эволюции сознания героя. Посещение Древнего Дома – это своеобразный level-up (уровень выше) Д-503, доказательство того, что он преодолел первый этап квеста и переходит на новый уровень. Такая эволюция сопровождается двумя видами чувств в романе: отрицание и принятие. Первое открытие (level-up) герой принял за болезнь: «... что за абсурд? Ясно: я болен. Раньше я никогда не видел снов» [36; с. 148]. Второй уровень – разрыв треугольника «Д-О-Р» и появление у Д-503 души; опять же проходит, как болезнь, но с меньшей долей отрицания. Д принимает свое «обновление»: «... кругом что-то корявое, лохматое... Что же, значит, эта нелепая «душа» – так же реальна, как моя юнифа, как мои сапоги – хотя я их и не вижу сейчас? И если сапоги не болезнь – почему же «душа» болезнь?» [36; с. 211].

Следующий этап – появление смелости. После допроса у Благодетеля Д-503 освобождается от слабостей. Правитель больше не «каменный» и не «чугунный»: «...я засмеялся – поднял глаза. Передо мною сидел лысый, сократовски-лысый человек, и на лысине – мелкие капельки пота. Как все просто. Как все величественно-банально и до смешного просто» [там же]. Но несмотря на решенные головоломки, раскрытые тайны и пройденные квесты, Д-503 не доходит до финальной схватки. Он проигрывает: обновленное сознание героя не выдерживает чувств и, если использовать компьютерную лексику, «форматирует данные», перезагружается: «...мы были привязаны к столам и подвергнуты Великой Операции. На другой день я, Д-503, явился к Благодетелю и рассказал ему все, что мне было известно о врагах счастья. Почему раньше это могло мне казаться трудным? Непонятно. Единственное объяснение: прежняя моя болезнь (душа)» [там же].

Подведем итоги: фантастический, авантюрный роман «Мы» Е. Замятина синтезирует в себе три рода литературы: в повествование крупной эпической формы вплетаются лирические (даже исповедальные)

мысли главного героя благодаря дневниковым записям и установки на лиро-эпический жанр поэмы, а также драматургичность за счет театрализации художественной реальности Единого Государства (с помощью четкого распределения ролей между персонажами, авторскими ремарками).

Игра с читателем происходит на смысловом уровне (игра с полисемией). Кроме этого пространство романа трансформируется в виртуальное за счет установки к интерактивности описываемых перипетий сюжета. Можно даже сказать, что перед нами квест с определенными головоломками, решая которые герой эволюционирует и открывает все новые и новые уровни восприятия окружающей реальности. Постоянное «общение» читателя-реципиента и главного персонажа романа делает текст еще более диалогичным и рождающим все большее количество трактовок семантики происходящих событий. Структурированность записей делает текст фрагментарным, разорванным, а открытый финал произведения подчеркивает незавершенность. Также игра с читателем реализуется с помощью большого количества интертекстуальных отсылок (к реалиям послереволюционной жизни советского государства, к «Запискам из подполья» Ф. М. Достоевского, к повести Замятина «Островитяне», к библейским текстам, к образу Мефистофеля).

Таким образом, Замятин прибегает к следующим постмодернистским интенциям на страница своего произведения:

1. Тотальная игра с читателем.
2. Восприятие в художественном пространстве мира как хаоса.
3. Интертекстуальность.
4. Установка на незавершенность.
5. Многомерность прочтения и неоднозначность трактовок.
6. Ироническое восприятие и, как следствие, отраженная в тексте пародия окружающей действительности.
7. Гибридизация жанра.
8. Деканонизация.

9. Фрагментарность.
10. Принцип нонселекции.
11. Расщепление авторского «я».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Творческое наследие Е. И. Замятина не оставляет исследователям шанса для четкой характеристики его литературного метода письма. Единого мнения на этот счет среди литературоведов нет до сих пор. Его называют реалистом [64], модернистом [63], экспрессионистом [52; 70]. Сам же автор причислял себя к неореалистам [43], однако позже назвал свой метод синтетическим, или синтетизмом.

Синтетичность письма Замятина выражается в таких характерных чертах, как диалогичность повествования, что показывает не только связь автора и читателя-реципиента при создании художественного произведения, но и предполагает литературный синтез родов и жанров, переключку различных видов искусств в одном тексте.

Также синтетизм подразумевает наличие игры с читателем, которая может быть реализована разнообразными способами: от игры с лексикой и синтаксисом, фразового построения текста до яркой театрализации, сценичности и кинематографичности обрисовки хронотопа.

Находясь на разных уровнях художественного произведения (фонетическом, семантическом, композиционном, нарративном и пр.), игра становится важнейшим способом контакта между читателем и писателем. А также предполагает родовые и жанровые взаимопроникновения и трансформации внутри одного произведения.

Во всех проанализированных нами текстах Замятин реализует установку построения хронотопической организации эпического текста по законам драматического. Основное место и время действия – здесь и сейчас, на сцене, причем внесценическая реальность (обрисовка внутреннего мира персонажа, его воспоминаний, прошлого, его мечтаний) также организована по законам сцены.

Художественные произведения Замятина, его синтетичное письмо, идейно-эстетическая картина жизни, выраженная в текстах, навсегда

определили место этого великого художника в истории развития мировой литературы. Он внес свой вклад не только в развитие художественного слова, но и запомнился как теоретик литературы и даже драматург начала XX в.

Замятин предвидел развитие литературного процесса, часто пытался заглянуть в будущее, оставить свои разработки грядущего литературного метода. Его проза аллюзийна, полна библейских и историко-культурных отсылок, сочетает в себе диалогичность языка повествования, жанровые и родовые взаимопроникновения, актуализирует роль читателя. Все это черты постмодернистские, которые уже начали проявляться в 1920-е годы в творчестве Замятина.

В соответствии с поставленными в нашем исследовании задачами работа базируется на интерпретации художественной системы писателя; выявлении постмодернистских интенций в синтетизме Замятина как художественном методе прозаика; изучении характерных предпочтений постмодерна в литературных произведениях и реализации выявленных интенций в конкретных текстах («Пещера», «Лев», «Дракон», «Встреча», а также роман «Мы»).

Нами были изучены следующие исследования литературоведов, занимающихся проблемой определения художественной модели творчества Замятина: Е. Г. Мущенко «В художественном мире А. Платонова и Е. Замятина. Лекции для учителя-словесника»; М. В. Моклица «К вопросу о модернизме Е. Замятина»; И. А. Костылева «Традиции и новаторство в творчестве Е. Замятина (синтез реализма и экспрессионизма)»; М. Л. Слоним «Портреты советских писателей», И. А. Мартынова «К вопросу о модернизме Е. Замятина», М. А. Хатямова «Эстетические поиски Е. И. Замятина: концепция «диалогического языка»» и «Фольклорная стилизация в малой прозе Е. И. Замятина», Л. И. Стрелец «Игра с читателем в «театральных» рассказах Е. Замятина».

Также в качестве опоры при исследовании характерных черт постмодернистских текстов нами были использованы следующие работы: Е. А. Гончарова, И. П. Шишкина «Интерпретация текста», Р. Ингарден «Исследования по эстетике», Н. В. Киреева «Постмодернизм в зарубежной литературе: учебный комплекс для студентов-филологов», Ю. Кристева «Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму», Г. Э. Лессинг «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии», Й. Хейзинг «Homo Ludens; статьи по истории культуры», У. Эко «Имя розы», И. П. Ильин «Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа», Д. Фоккем «Приближаясь к проблеме постмодернизма» и т.д.

Исходя из изучения вышеперечисленных исследований, мы пришли к выводу, что синтетическая манера писателя, актуализирующая роль диалогического языка, предполагает наличие постмодернистских интенций в произведениях писателя. Это была гипотеза нашей работы, которая в ходе последовательной интерпретации прозаического наследия автора (четырёх рассказов и одного романа) была доказана в практической части исследования.

Тяга Замятина к обновлению художественной манеры письма обусловлено историко-культурным стремлением искусства XX века к обновлению в целом, а также склонностью модернистских течений и произведений искусства к эстетической перестройке художественной действительности в частности. Для литературного процесса начала XX века такое стремление, приводившее к яркому визуальному и даже звуковому впечатлению, к искусственности, масочности и сценичности, к диалогической направленности к читателю и к намеренной незавершенности произведения, было новым и необычным.

Особое внимание мы уделили анализу реализации феномена игры с читателем на страницах рассказов прозаика. Так, в рассказе «Пещера» игра с читателем реализуется за счет следующих приемов: игра с заглавием,

театрализация, специфический конфликт, игра с цветом и светом, т.е. визуализация пространства, диалогизм, авторские ремарки, внутренние монологи героев, метафоризация физических и психических состояний персонажей, разделение пространства, игра с именами героев, детализация, интертекстуальность. Расширение жанрового потенциала малой эпической формы и драматургичность прозы служат гибридизации жанра.

Рассказ «Встреча» из прозаического трансформируется в драматический, кинематографический с помощью стилистических приемов театрализации и сценичности. Финал не завершен, остается открытым для читателя-соавтора. Игра с заголовком, прием монтажности, ситуация неразграничения двух миров, визуализация художественного пространства, лейтмотив шахматной игры, который предполагает семантическую «игру с читателем», монтажность и фрагментарность повествования – вот стилиевые доминанты этого текста.

Короткое прозаическое произведение «Дракон» обладает главным постмодернистским приемом – сложной хронотопической организацией, а именно: трехмерным хронотопом, наравне с которым представлена и игра с заголовком, мифологизация, драматургичность, жанровая трансформация, метафоризация, игра с деталями. Жанровые границы рассказа также расширяются.

В рассказе «Лев» мы встречаем следующие приемы: игра с именами героев, анимализация, нарративная стратегия «игры с читателем», которая осуществляется за счет перифразов, абсурдизма, «вклинивания» авторского «я» в повествование и театрализации художественного пространства.

Роман «Мы» является своеобразной квинэссенцией постмодернистских интенций Замятина. Кажется, что приемы, отработанные в малых жанрах, реализуется с большей силой в большом эпическом жанре. Театральность и сценичность, проявляющиеся в четком распределении ролей между персонажами, строгим хронотопическим разделением произведения (разделение пространства на две части: за

Стеной и внутри; строгий временной распорядок дня персонажей, алгоритмическая фиксированность); родовые взаимопроникновения реализуются в драмагургичности (авторские ремарки и внутренние монологи героев) и лиричности повествования (форма ведения «записей» Д-503 – поэма). Сюжет романа компьютеризируется и виртуализируется, возникает непрерывная интерактивность (диалог персонажа и читателя, обмен информацией для достижения определенной цели) и фиксированная точность времени и действия. Автор выстраивает нарративную стратегию в романе таким образом, чтобы читатель мог быть участником событий, то есть снова реализуется тезис игры с читателем. Большое количество интертекстуальных отсылок в романе также является проявлением постмодернистских интенций.

Таким образом, в прозаическом наследии Замятина (на примере проанализированных нами рассказов «Дракон» (1918 г.), «Пещера» (1921 г.), «Лев» (1935 г.), «Встреча» (1935 г.) и романа «Мы» (1920 г.)) были найдены четкие постмодернистские интенции писателя, которые системно можно представить в виде одиннадцати пунктов. Рассмотрим их повторно и сделаем выводы после проведенного исследования.

1. Деканонизация. Замятин разрушает традиционные каноны повествования, разрушает хронотоп, расщепляя его на несколько частей, которые могут находиться в одной временной плоскости или различной, на одном уровне реальности или соотноситься с фантастическим временем и пространством. Произведениям прозаика свойственна хаотичная смена событий, сюжетного пространства, а также уничтожение жанровых и стилевых рамок произведений. Замятин активно совмещает жанровые доминанты разнообразных родовых разновидностей литературных текстов. Все это заставляет читателя находиться в постоянном напряжении, поскольку раскрытие многоуровневой семантической, хронотопической или композиционной системы довольно непростая задача, тем более в рамках короткого рассказа.

2. Замятин часто удаляет авторское «я» из наррации художественного текста. Рассказчик может примерять маску главного героя, а может быть представлен одним из второстепенных героев, иногда же он является демиургом, творящим над персонажами любые перипетии сюжета. Такая авторская маска являет собой воплощение постмодернистского принципа «смерти автора». Подчеркнутые открытые финалы и диалогичность повествования отражают установку автора на множественность возможных суждений по проблематике произведения.

3. Жанровый и стилевой синкретизм – это постоянная черта произведений Замятина. Автору начала XX века свойственно активное использование черт драматического произведения внутри эпического. Так создаются трансформации существующих жанров. Хотя сам Замятин не дает новых жанровых номинаций своим произведениям, читатель легко улавливает интенцию писателя к гибридизации.

4. Внутри произведений Замятина мы находим проявления авторской иронии, подвергающей сомнению основы реальности. Автор нацелен на переосмысление канонов прошлого и выведение новых постулатов. Так проявляется карнавализация как один из принципов постмодернистского текста.

5. Тотальная игра с читателем – это излюбленный прием Замятина. Писатель прибегает к лексической, семантической, нарративной, интертекстуальной играм, а также активно использует прием театрализации, сценичности повествования. Так проявляется своеобразное двойное кодирование художественного текста, что является характерной чертой эпохи постмодерна.

6. Интертекстуальность. Тексты Замятина часто используют интертекстуальные отсылки. Они присутствуют в цитатах, аллюзиях, паратекстуальности (отсылка к заглавию), метатекстуальности (отсылка к сюжету), архитектстуальности (отсылка к жанру).

7. Установка на множественность трактовок идейно-эстетической картины мира художественного текста становится возможной благодаря специфичному языку писателя – обрывочному, фрагментарному, что заставляет читателя додумывать текст.

8. Специальная «незавершенность» художественного текста, позволяющая разнообразно интерпретировать произведение, реализуется писателем благодаря открытым финалам: во всех, рассмотренных нами произведениях Замятин прибегает к этому приему.

9. Монтажность и фрагментарность повествования, что сближает текст с раскадровкой сценария, используется писателем во всех проанализированных нами текстах.

10. Восприятие мира как хаоса реализуется автором во многих хронотопах, поскольку ощущение надломленности существования человеческого рода, конца истории пропитывает идейно-эстетическую картину Замятина в прозаических произведениях.

11. Иногда автор прибегает к принципу нонселекции, поскольку в своих произведениях Замятин прячет головоломки и загадки для эрудированного читателя, который вместе с главным героем сможет найти все ответы на возникающие вопросы. Преднамеренное создание эффекта повествовательного хаоса таким образом рождает более глубокую семантику, доступную не всем реципиентам.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Акунин Б. Квест / Б. Акунин. – Москва : АСТ, 2015. – 640 с. – ISBN 978-5-17-088033-1.
2. Алтабаева Е. В. Замятинский текст как объект лингвокультурологии / Е. В. Алтабаева // Филологическая регионолистика. – 2009. – № 1-2. – С. 74–78.
3. Аристотель. Об искусстве поэзии /Аристотель // пер. с древнегреч. В. Г. Аппельрота. – Москва : Гослитиздат, 1957. – 183 с.
4. Ахметова Г. А. Роман Е. Замятина «Мы» в контексте русской классики / Г. А. Ахметова // Российский гуманитарный журнал. – 2013. – Т. 2, № 1. – С. 57–64.
5. Баевский В. История русской литературы XX века / В. Баевский. – Москва : Языки славянской культуры, 2003. – URL : <https://books.google.com.tr/books?id=3lhtDwAAQBAJ&pg%20PA115&dq=%D1%80%D0%B0%D0%BF/> (дата обращения: 23.03.2022). – Режим доступа: электронный ресурс.
6. Барт Р. Третий смысл / Р. Барт // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX в. / под ред. и с предисл. Л. Г. Андреева. – Москва : Прогресс, 1986. – С. 387–422. – ISBN 978-5-458-32625-4.
7. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура) / М. М. Бахтин. – Москва : Русские словари; Языки славянских культур, 2010. – 541 с.
8. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – Москва : Художественная литература, 1975. – С.234–407.
9. Белецкий А. И. Избранные труды по теории литературы / А. И. Белецкий. – Москва : Просвещение, 1956. – 478 с.

10. Библер В. С. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры / В. С. Библер. – Москва : Прогресс, 1991. – 176 с. – ISBN 5-01-003633-9.

11. Богданова О. В. Е. И. Замятин : Pro et contra. Личность и творчество Евгения Замятина в оценке отечественных и зарубежных исследователей / О. В. Богданова, М. Ю. Любимова. – Санкт-Петербург : НП «МОПО» Апостольский город – Невская перспектива, 2014. – 976 с. – ISBN 978-5-93112-011-13.

12. Борода Е. В. Художественные открытия Е. И. Замятина в контексте поисков русской литературы второй половины XX – начала XXI века : дис. ... докт. филол. наук : 10.01.01 / Борода Елена Викторовна ; Тамбовский государственный университет. – Тамбов, 2011. – 338 с.

13. Буало Н. Поэтическое искусство / Н. Буало // Литературные манифесты западноевропейских классицистов / собр. текстов, вступит. статья и общ. ред. Н. П. Козловой. – Москва : Издательство МГУ, 1980. – С. 433–434.

14. Бычков В. В. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / В. В. Бычков. – Москва : Росспэн, 2003. – 606 с. – ISBN 5-8243-0420-3.

15. Ванюков А. И. О синтетизме Евгения Замятина / А. И. Ванюков // Творческое наследие Е. И. Замятина: Взгляд из сегодня. В 11 кн. Кн. 2 / отв. ред. Л. В. Полякова. – Тамбов : ТГУ, 1994. – 269 с. – ISBN 5-94809-084-1.

16. Википедия: свободная энциклопедия [сайт] // Adams E. Fundamentals of Game Design. 2 ed. – URL : https://ru.wikipedia.org/wiki/Квест#cite_note-fundamentals-1 (дата обращения: 20.03.2022). – Режим доступа: электронный ресурс.

17. Воробьева С. Ю. Постмодернистские интенции в творчестве Е. И. Замятина середины 1920-х годов / С. Ю. Воробьева // Вестник ВолГУ. – Серия 8. Вып. 3. – 2003-2004. – С. 54–61

18. Воронский В. В. Литературно-критические статьи / подготовка текста и примеч. И. Черноуцана, О. Семеновского. – Москва : Гослитиздат, 1956. – 479 с.

19. Воскресенская М. А. Специфика религиозного мирозерцания российской культурной элиты конца XIX – начала XX века / М. А. Воскресенская // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. – 2008. – № 78. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-religioznogo-mirosozertsaniya-rossiyskoj-kulturnoy-elity-kontsa-xix-nachala-xx-veka> (дата обращения: 21.03.2022). – Режим доступа: электронный ресурс.

20. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века / Б. М. Гаспаров. – Москва : Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1994. – 304 с. – ISBN 5-02-017721-0.

21. Геллер Л. М. Колесо хаоса. Замятин и постмодернизм. К постановке вопроса / Л. М. Геллер // Творческое наследие Евгения Замятина : взгляд из сегодня : научные доклады, статьи, очерки, заметки, тезисы / отв. ред. и сост. Л. В. Полякова. – Тамбов : Издательство ТГУ, 2000. – С. 72–83.

22. Геллер Л. М. Евгений Замятин: уникальность творческого почерка / Л. Геллер // Кредо : научно-популярный и литературно-художественный журнал. – 1995. – № 10–11. – 96 с.

23. Голубков М. М. Русская литература XX века. После раскола : учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по направлению «Филология», специальностям «Филология» и «Литературоведение» / М. М. Голубков. – Москва : Аспект Пресс, 2001. – 267 с. – ISBN 5-7567-0155-9.

24. Гончарова Е. А. Интерпретация художественного текста : учебное пособие / Е. А. Гончарова, А. И. Домашнев, И. П. Шишкина ; РГПУ им. А. И. Герцена. – Москва : Акционерное общество «Издательство «Просвещение», 1983. – 190 с.

25. Давыдова Т. Т. Русский неореализм : идеология, поэтика, творческая эволюция / Т. Т. Давыдова. – Москва : Флинта, 2011. – 336 с. – ISBN 978-5-89349-663-5.

26. Даренский В. Ю. Антиномическая диалектика П. А. Флоренского как «логика веры» / В. Ю. Даренский // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. – 2018. – URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/antinomicheskaya-dialektika-p-a-florenskogo-kak-logika-very/> (дата обращения: 23.03.2022). – Режим доступа: электронный ресурс.

27. Достоевский Ф. М. Записки из подполья / Ф. М. Достоевский. – Москва : Азбука-классика, 2003. – 315 с. – ISBN 5-352-00977-7.

28. Е. И. Замятин: pro et contra, антология / сост. О. В. Богданова, М. Ю. Любимовой, вступ. статья Е. Б. Скороспеловой. – Санкт-Петербург : РХГА, 2014. – 974 с. – ISBN 978-5-88812-636-3.

29. Евгений Замятин и культура XX века. Исследования и публикации / сост. : М. Ю. Любимова. – Санкт-Петербург : Российская национальная библиотека, 2002. – 476 с. – ISBN 5-8192-0152-3.

30. Евсеев В. Н. Е. И. Замятин и персонализм / В. Евсеев // Литературоведение на современном этапе: теория. История литературы. Творческие индивидуальности. К 130-летию со дня рождения Е. И. Замятина / отв. ред. и сост. Л. В. Полякова. – Тамбов : Издательство : Тамбовский гос. ун-т им. Г. Р. Державина, 2014. – С. 69–74. – ISBN: 978-5-89016-973-0.

31. Евсеев В. Н. Творчество Е. И. Замятина и М. И. Цветаевой в контексте персонализма русской философии первой трети XX века / В. Н. Евсеев, С. Ж. Макашева. – Тюмень : Издательство Тюменского гос. ун-та, 2012. – 291 с. – ISBN 978-5-400-00716-3.

32. Есин А. Б. Время и пространство / А. Б. Есин // Введение в литературоведение. – Москва : Флинта : Наука, 1999 – С. 47–62. – ISBN 978-5-89349-454-9.

33. Ефремова Т. Ф. Современный толковый словарь русского языка. В 3 т. Т. 1. А–Л / Т. Ф. Ефремова. – Москва : АСТ, 2006. – 1115 с. – ISBN 5-17-029521-9.

34. Замятин Е. И. Дракон / Е. И. Замятин // Евгений Замятин. Малое собрание сочинений / сост. И. Кучма. – Санкт-Петербург : Азбука, 2014. – С. 501–502. – ISBN 978-5-389-06785-1.

35. Замятин Е. И. Лев / Е. И. Замятин // Замятин Е. И. : Собрание сочинений. – URL: http://az.lib.ru/z/zamjatin_e_i/text_0110.shtml (дата обращения: 14.03.2022). – Режим доступа: электронный ресурс.

36. Замятин Е. И. Мы / Е. И. Замятин // сер. оф. Е. Ферез. – Москва : АСТ, 2020. – 224 с. – (Эксклюзив: Русская классика). – ISBN 978-5-17-110724-6.

37. Замятин Е. И. О литературе, революции, энтропии и прочем / Е. И. Замятин // Евгений Замятин. Малое собрание сочинений / сост. И. Кучма. – Санкт-Петербург : Азбука, 2014. – С. 569–576. – ISBN 978-5-389-06785-1.

38. Замятин Е. И. О синтетизме / Е. И. Замятин // Евгений Замятин. Избранное / сост. С. Федякин. – Москва : ОГИ, 2009. – С. 95–102. – ISBN 978-5-94282-584-3.

39. Замятин Е. И. Пещера / Е. И. Замятин // Евгений Замятин. Малое собрание сочинений / сост. И. Кучма. – Санкт-Петербург : Азбука, 2014. – С. 503–512. – ISBN 978-5-389-06785-1.

40. Замятин Е. И. Психология творчества / Е. И. Замятин // Евгений Замятин. Избранное / сост. С. Федякин. – Москва : ОГИ, 2009. – С. 172–177. – ISBN 978-5-94282-584-3.

41. Замятин Е. И. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 3. Лица / Е. И. Замятин // сост. С. С. Никоненко, А. Н. Тюрина. – Москва : Русская книга, 2004. – 608 с. – ISBN 5-268-00570-7.

42. Замятин Е.И. Островитяне / Е. И. Замятин // Замятин Е. И. : Собрание сочинений. – URL: http://az.lib.ru/z/zamjatin_e_i/text_0025.shtml/ (дата обращения: 06.04.2022). – Режим доступа: электронный ресурс.

43. Замятин Е. И. Современная русская литература. Вступительная лекция / Е. И. Замятин // Евгений Замятин. Избранное / сост. С. Федякин. – Москва : ОГИ, 2009. – С. 154–171. – ISBN 978-5-94282-584-3.

44. Замятин Е. И. Техника художественной прозы / Е. И. Замятин. – Москва : Рипол Классик, 2018. – 232 с. – ISBN 978-5-386-10668-3.

45. Замятин Е. И. Я боюсь / Е. И. Замятин // Евгений Замятин. Малое собрание сочинений / сост. И. Кучма. – Санкт-Петербург : Азбука, 2014. – С. 538–542. – ISBN 978-5-389-06785-1.

46. Замятин Е. И. Встреча / Е. И. Замятин // Замятин Е. И. : Собрание сочинений. – URL: http://az.lib.ru/z/zamjatin_e_i/text_0110.shtml (дата обращения: 03.04.2022). – Режим доступа: электронный ресурс.

47. Зинин С. А. Программа курса «Литература». 10-11 классы. Базовый уровень / авт.-сост. С. А. Зинин, В. А. Чалмаев. – Москва : ООО «Русское слово – учебник», 2018. – 48 с. – (ФГОС. Инновационная школа). – ISBN 978-5-533-00609-5.

48. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия. Эволюция научного мифа / И. П. Ильин. – Москва : Интрада, 1998. – 256 с. – ISBN 5-87604-038-X.

49. Ингарден Р. Исследования по эстетике / Р. Ингарден / пер. с польского А. Ермилова и Б. Федорова. – Москва : Издательство иностранной литературы, 1962. – 572 с.

50. Киреева Н. В. Постмодернизм в зарубежной литературе : учебный комплекс для студентов-филологов / Н. В. Киреева. – Москва : Флинта : Наука, 2004. – 216 с. – ISBN 5-89349-613-2.

51. Колчанов В. В. О Евгении Замятине, физике, нанотехнологиях, киборгах и постмодернизме / В.В. Колчанов // Социально-экономические явления и процессы. – 2011. – № 11 (033). – С. 280–284.

52. Костылева И. А. Традиции и новаторство в творчестве Е. Замятина (синтез реализма и экспрессионизма) / И. А. Костылева // Творческое наследие Е. И. Замятина: взгляд из сегодня / отв. ред. Л. В. Полякова. – Тамбов : ТГУ, 1994. – С. 296– 304. – ISBN 5-94809-084-1.

53. Кристева Ю. Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / Ю. Кристева / пер. с фр. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – Москва : Издательская группа «Прогресс», 2000. – 536 с. – ISBN 5-01-004663-6.

54. Лессинг Г.-Э. Гамбургская драматургия / Г.-Э. Лессинг / под общ. ред. Мих. Лифшица. – Москва : 1936. – URL : <https://makekaresus.ru/biblioteka-2/1/3306-lessing-g-e/28313-lessing-g-e-gamburgskaya-dramaturgiya-1936> (дата обращения: 23.03.2022). – Режим доступа: электронный ресурс.

55. Лессинг Г.-Э. Лаокоон, или о Границах живописи и поэзии / Г.-Э. Лессинг / под общ. ред. Г. М. Фридендера. – Москва : Гослитиздат, 1957. – 519 с.

56. Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения / Д. С. Лихачев // Вопросы литературы. – 1968. – № 8. – С. 75–83.

57. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура / А. Ф. Лосев. – Москва : Политиздат, 1991. – 525 с. – ISBN 5-250-01293-0.

58. Мартьянова И. А. Киновек русского текста : парадокс литературной кинематографичности / И. А. Мартьянова. – Санкт-Петербург : Сага, 2001. – 224 с – ISBN 5-9016009-04-2.

59. Мартьянова С. А. Образ человека в литературе: от типа к индивидуальности и личности / С. А. Мартьянова. – Владимир : Издательство ВГПУ, 1997. – 120 с. – ISBN 5-87846-136-6.

60. Мартьянова С. А. Поведение персонажа / С. А. Мартьянова // Введение в литературоведение / под. ред. Л. В. Чернец, В. Е. Хализева, С. Н. Бройтмана. – Москва : Издательство «Высшая школа», 1999. – С. 261–279. – ISBN 5-06-003357-0.

61. Михайлов О. Н. Гроссмейстер литературы (Евгений Замятин) / О. Н. Михайлов. – Москва : Молодая гвардия, 1990. – URL : http://www.russofile.ru/articles/article_62.php/ (дата обращения: 23.03.2022). – Режим доступа: электронный ресурс.

62. Михайлов О.Н. Литература русского зарубежья / О. Н. Михайлов. – Москва : Просвещение, 1995. – 429 с. – ISBN 5-09-003958-5.

63. Моклица М. В. К вопросу о модернизме Е. Замятина / М. В. Моклица // Творческое наследие Е. И. Замятина: Взгляд из сегодня. В 11 кн. Кн. 1 / отв. ред. Л. В. Полякова. – Тамбов: ТГУ, 1994. – С. 296. – ISBN 5-94809-084-1.

64. Мущенко Е. Г. В художественном мире А. Платонова и Е. Замятина. Лекции для учителя-словесника / Е. Г. Мущенко. – Воронеж : Логос, Траст, 1994. – 84 с. – ISBN 5-87930-026-9.

65. Николукин А. Н. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николукина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – Москва : НПК «Интелвак», 2001. – 799 с. – ISBN 5-93264-026-X.

66. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка : ок. 100000 слов, терминов и фразеологических выражений / С. И. Ожегов ; под ред. проф. Л. И. Скворцова. – 26-е изд., испр. и доп. – Москва : ООО «Издательство Оникс», 2010. – 736 с. – ISBN 978-5-488-02514-1.

67. Роднянская И. В. Художественное время и художественное пространство / И. В. Роднянская // Литературный энциклопедический словарь. – Москва : Сов. энциклопедия, 1987. – 750 с.

68. Ромм М. И. Избранные произведения. В 3 т. Т. 1. Теория. Критика. Публицистика / М. И. Ромм. – Москва : Искусство, 1980. – 575 с.

69. Скалон Н. Р. Дуальные оппозиции в романе Е. Замятина / Н. Р. Скалон // Художественная литература, критика и публицистика в системе духовной культуры. Сборник статей. Вып. 5. – Тюмень, 2001. – URL :

<http://frgf.utmn.ru/last/No17/text14.htm> (дата обращения 01.04.2022). – Режим доступа: электронный ресурс.

70. Слоним М. Л. Портреты советских писателей. / М. Л. Слоним. – Paris : Парабола, 1933. – 170 с.

71. Смирнова Л. А. Русская литература конца XIX – начала XX века / Л. А. Смирнова. – Москва : Просвещение, 1993. – 381 с. – ISBN 5-09-004004-4.

72. Спивак Р. С. Русская литература конца XIX – начала XX века. Художник и литературный процесс / Р. С. Спивак. – Пермь, 2011. – URL : http://window.edu.ru/catalog/pdf2txt/377/77377/58466?p_page=1/ (дата обращения: 23.03.2022). – Режим доступа: электронный ресурс.

73. Стрелец Л. И. Игра с читателем в «театральных» рассказах Е. Замятина / Л. И. Стрелец // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2019. – Вып. 1. – URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/igra-s-chitatelem-v-teatralnyh-rasskazah-e-zamyatina> (дата обращения: 14.03.2022). – Режим доступа: электронный ресурс.

74. Творческое наследие Е. И. Замятина в новых научных концепциях и гипотезах. К 135-летию со дня рождения писателя : коллективная монография / науч. ред. Л. В. Полякова, Н. Ю. Желтова ; предисл. Л. В. Полякова. – Тамбов : Принт-Сервис, 2019. – 412 с. – ISBN 978-5-6042125-5-4.

75. Титкова Н. Е. Обновление принципов реализма в русской прозе конца XIX – начала XX веков / Н. Е. Титкова // Современное педагогическое образование. – 2019. – №11. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obnovlenie-printsipov-realizma-v-russkoj-proze-kontsa-xix-nachala-xx-vekov> (дата обращения: 20.03.2022). – Режим доступа: электронный ресурс.

76. Толстой Л. Н. Конец века / Л. Н. Толстой // Л. Н. Толстой : [сайт]. – URL : <http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/publicistika/konec-veka.htm> (дата обращения: 21.03.22). – Режим доступа: электронный ресурс.

77. Туниманов В. А. Новое о Замятине / В. А. Туниманов // Русская литература. – 2003. – № 4. – URL : https://www.researchgate.net/publication/270408458_E_Zamyatin's_Novel_We_in_Russian_Classics_M_Saltykov-Shchedrin_F_Dostoevsky/ (дата обращения: 23.03.2022). – Режим доступа: электронный ресурс.

78. Тырышкина Е. В. Русская литература 1890-х – начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду / Е. В. Тырышкина. – Новосибирск : Изд. НГПУ, 2002. – 150 с. – ISBN 5-85921-301-8.

79. Тюпа В. И. Дискурсные формации : очерки по компаративной риторике / В. И. Тюпа. – Москва : Языки славянской культуры, 2010. – 320 с. – ISBN 978-5-9551-0447-8.

80. Хатямова М. А. Фольклорная стилизация в малой прозе Е. И. Замятина / М. А. Хатямова // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2006. – Вып. 8. – URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/folklornaya-stilizatsiya-v-maloy-proze-e-i-zamyatina/viewer> (дата обращения 03.04.2022).

81. Хатямова М. А. Эстетические поиски Е. И. Замятина : концепция «диалогического языка» / М. А. Хатямова // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. В 13 кн. Кн. 12. / под ред. Л. В. Поляковой. – Тамбов : Изд. ТГУ им. Г. Р. Державина, 2004. – С. 199–212 – ISBN 5-89016-150-4.

82. Хёйзинг Й. Homo ludens. Человек играющий / Й. Хёйзинг / пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова. – Санкт-Петербург : Издательство Ивана Лимбаха, 2011. – 416 с. – ISBN 978-5-89059-168-5.

83. Чернец Л. В. Мир произведения /Л. В. Чернец // Введение в литературоведение. – Москва : Высшая школа, 1999. – С. 191–202. – ISBN : 5-06-003357-0.

84. Чернец Л. В. Персонаж / Л. В. Чернец // Введение в литературоведение. – Москва : Высшая школа, 1999 – С. 245–252. – ISBN : 5-06-003357-0.

85. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 3 Письма. Октябрь 1888 – декабрь 1889 / редкол.: Н. Ф. Бельчиков [и др.]. – Москва : Наука, 1974. – С. 273–275.

86. Чиалашвили-Гордеева Е. Ш. Интертекстуальность как способ запуска ассоциативного механизма читателя (на материале текста романа-антиутопии Е. Замятина «Мы») / Е. Ш. Чиалашвили-Гордеева // Проблемы современной науки и образования. – 2020. – № 8 (153). – С. 33–41.

87. Шмид В. Орнаментальный текст и мифическое мышление в рассказе Е. Замятина «Наводнение» / В. Шмид // Е. И. Замятин: pro et contra, антология / сост. О. В. Богданова, М. Ю. Любимова. – Санкт-Петербург : НП «МОПО» Апостольский город – Невская перспектива, 2014. – С. 670–690. – ISBN 978-5-93112-011-13.

88. Щирова И. А. Многомерность текста: понимание и интерпретация / И. А. Щирова. – Санкт-Петербург : Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2018. – 438 с. – ISBN 978-5-8064-2567-7.

89. Эко У. Имя розы / У. Эко / пер. с итал. Е. Костюкович. – Санкт-Петербург : Симпозиум, 2005. – 96 с. – ISBN 5-89091-209-7.

90. Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна. Философия эпохи постмодерна / У. Эко / пер. с итал. Е. Костюкович // Электронная библиотека Гумер : [сайт]. – Москва : Просвещение, 1997. – URL : https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Eko/Inn_Povt.php/ (дата обращения: 23.03.2022). – Режим доступа: электронный ресурс.

Примерные рабочие программы по изучению литературы в школе

91. Коровина В. Я. Литература. Примерные рабочие программы : предметная линия учебников под ред. В. Я. Коровиной. 5–11 классы : учебное пособие для общеобразовательных организаций / В. Я. Коровина

[и др.]. – 5-е изд. – Москва : Просвещение, 2019. – 351 с. – ISBN 978-5-09-064232-3.

92. Курдюмова Т. Ф. Литература : 5–11 кл. : программа для общеобразоват. учреждений / под ред. Т. Ф. Курдюмовой. – 4-е изд., стер. – Москва : Дрофа, 2006. – 95 с. – ISBN 5-358-00934-5.

93. Маранцман В. Г. Программа литературного образования. 10–11 классы / В. Г. Маранцман [и др.]. – 3-е изд. – Москва : Просвещение, 2007. – 176 с. – ISBN 978-5-09-016304-0.

94. Меркин Г. С. Программа по литературе для 5–11 классов общеобразовательной школы. – 2-е изд. – Москва : Русское слово, 2005. – 198 с. – ISBN 5-94853-349-2.

95. Сухих И. Н. Литература. 11 класс : примерная рабочая программа. – Москва : Издательский центр «Академия», 2011. – 157 с. – ISBN 5-756984-438-6.

96. Чертов В. Ф. Литература 5–11 классы : рабочие программы : предметная линия учебников под редакцией В. Ф. Чертова : пособие для учителей общеобразовательных учреждений / В. Ф. Чертов [и др.]. – Москва : Просвещение, 2011. – 127 с. – ISBN 978-5-09-019416-7.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Методические рекомендации к уроку по литературе для 11 класса по творчеству Е. И. Замятина

Нами были рассмотрены программы по литературе следующих авторов: В. Я. Коровиной, Т. Ф. Курдюмовой, Г. С. Меркина, С. А. Зинина, В. Ф. Чертова, В. Г. Маранцмана – и на основании этого создана сводная таблица «Изучение творчества Е. И. Замятина в школе» (таблица 2), в которой показано, какие произведения М. Горького и в каком классе изучаются в рамках урочной и внеурочной деятельности по литературе.

Таблица 2 – Изучение творчества Е. И. Замятина в школе

Класс	Программа по литературе (10-11 классы)					
	под ред. В.Я. Коровиной	под ред. Т.Ф. Курдюмовой	под ред. Г.С. Меркина	под ред. В.Ф. Чертова	под ред. В.Г. Маранцмана	под ред. И.Н. Сухих
1	2	3	4	5	6	7
11	–	–	«Литература советского времени. Роман “Мы”. Жанр антиутопии» (2 часа)	«Русская реалистическая проза первой половины XX века. Роман Замятина “Мы”. Особенности жанра и языка» (1 час)	«Роман-антиутопия Замятина “Мы”» (2 часа)	«Советский век: две русские литературы или одна? (3 часа) (рассказ «Дракон» и роман «Мы»)»

На основании рассмотренных нами программ мы можем сделать вывод, что в школьном курсе литературы при изучении творчества Евгения Ивановича Замятина акцент сделан на рассмотрении романа-антиутопии «Мы».

Программы под редакцией В. Я. Коровиной и Т. Ф. Курдюмовой не рассматривают творчество писателя. В программе под редакцией

В. Ф. Чертова дается обзорное рассмотрение романа, но акцентируется внимание на характеристике жанра антиутопии и языке художественного произведения. Система уроков по роману «Мы» в программах под редакцией Г. С. Меркина, И. Н. Сухих и В. Г. Маранцмана составляет два часа; внимание при изучении сконцентрировано на форме повествования, жанровой характеристике и системе образов. Единственная программа, которая рекомендует к изучению короткое прозаическое произведение Е. Замятина («Дракон»), – это программа под редакцией И. Н. Сухих. Показательно, что в рекомендациях к изучению методист дает отсылку к ключевому приему в этом рассказе – игре с читателем.

Рассмотрев некоторые программы, мы можем сделать вывод, что знакомство обучающихся с личностью и творчеством Евгения Замятина проходит очень скоро, обзорно, в контексте рассмотрения творчества других писателей начала XX века (А. Платонова, И. Бабеля и пр.). Последовательного изучения идейных позиций автора, сложности и противоречивости его жизненного и творческого пути не наблюдается. Кроме того, предметом изучения в школьном курсе становятся особенности стиля и жанровое своеобразие романа Замятина.

Исходя из этого, основная цель, которая стоит перед учителем: избегая крайних, односторонних оценок личности и творчества Е. Замятина, проследить с позиций историко-культурного и мировоззренческого аспекта романное наследие писателя, проанализировав с точки зрения художественного мастерства писателя стилевые доминанты романа «Мы».

При изучении романа Е. И. Замятина необходимо акцентировать внимание обучающихся на следующих моментах:

- историко-культурных особенностях начала XX века, когда был написан данный текст;
- соотношении фантастического и реалистического,
- интертекстуальности Замятина, использовании писателем философских идей своего времени, а также библейских текстов;

– своеобразии героев антиутопии, их истоках («маленький человек», «бунтарь», «лишний человек»);

– концепции государственного строя и взглядов на будущее в творчестве Замятина.

Понять природу замятинского романа, его семантику, идеи, лежащие в основе, позволит раскрытие постмодернистского приема «игры с читателем».

Мы предлагаем технологическую карту урока в 11 классе по изучению романа «Мы».

Тема урока: «Игра с читателем в романе Е. И. Замятина “Мы”».

Тип урока: урок открытия нового знания.

Планируемые результаты:

Личностные: развивать нравственные качества обучающихся (чуткость, доброту, сострадание); формировать личность, обладающую активной гражданской позицией, чувством собственного достоинства.

Метапредметные: развивать умение анализировать, сравнивать, делать выводы, строить устный монологический ответ, взаимодействовать с другими обучающимися в процессе совместной работы.

Предметные: познакомить с особенностями синтетизма как литературного направления в творчестве Е. Замятина, чертами романа-антиутопии; дать определение «игра с читателем»; совершенствовать навык аналитической работы с текстом; формировать навык сопоставительного анализа.

Методы и формы обучения: беседа, комментированное чтение; заполнение схемы и таблицы.

Основные понятия: синтетизм, антиутопия, игра с читателем.

Место урока в системе изучения темы: второй урок по изучению творчества Е. И. Замятина. На первом уроке планируется более подробное изучение особенностей жанра антиутопии

Продолжение таблицы 3

1	2	3
<p>Целевая установка</p>	<p>именно этот шедевр и послужил отправной точкой развития жанра «антиутопия».</p> <p>– Мы еще не знакомились с этим жанром, но все же давайте попробуем определиться, что такое антиутопия?</p> <p>Антиутопия – пародия на жанр утопии, либо на утопическую идею. Авторы антиутопии предлагают читателю разобраться, как расплачивается простой обыватель за всеобщее счастье. Основной конфликт А. – герой восстает против власти [65].</p> <p>Антиутопия – очень уникальный, довольно молодой жанр, произведения этого жанра интересно и читать, и исследовать. Так давайте вместе с вами сегодня окунемся в атмосферу Единого Государства и определим, как проявляется художественное своеобразие романа «Мы» и как реализуется феномен игры с читателем.</p> <p>Тема нашего урока – Игра с читателем в романе Е.И. Замятина «Мы»</p> <p>По ходу урока мы будем заполнять схему (рисунок 1) приемами и способами игры с читателем. Схемы у вас на партах, если возникнут вопросы по заполнению, поднимите руку, и я объясню, что нужно делать.</p>	
<p>III. Информационный блок</p>	<p>Работаем мы с 6 главой романа. (Слайды презентации представлены в Приложении 2)</p> <div data-bbox="564 1375 1126 1877" data-label="Diagram"> </div> <p>Рисунок 1 – Схема для заполнения</p> <p>– Для начала нам нужно определиться, что такое игра с читателем, как вы думаете?</p>	<p>Познавательные УУД: структурирование знаний.</p> <p>Коммуникативные УУД: отвечают на вопросы.</p> <p>Регулятивные УУД: оценка деятельности.</p>

Продолжение таблицы 3

1	2	3
	<p>Что предполагает любая игра? (это диалог между автором и читателем; игра предполагает наличие игроков, в нашем случае – автор и читатель, наличие правил и определенных приемов).</p> <p>– Действительно, игра с читателем – это диалог между автором и читателем, где автор задает правила игры, а читатель их безоговорочно принимает. Тактика игры складывается из тех выводов, которые делает читатель на основе конкретного произведения.</p> <p>– Вы упомянули, что игра предполагает определенные приемы для взаимодействия с читателем, о каких приемах идет речь в случае литературной игры? (говорящие имена, игра с заголовком, особая композиция, многозначность, игра со звукописью и т.д.).</p> <p>– Прошу заметить, что сегодня мы знакомимся с необычным автором. Возьмем, к примеру, А.С. Пушкина. Каков был его художественный метод? (романтизм и реализм). Да. А вот творчество Замятина мы не можем уложить в четкие рамки. В его произведениях есть и черты реализма, и символизма, и экспрессионизма, некоторые ученые отмечают черты импрессионизма. Единого мнения нет, сам же Замятин называл свой метод синтетическим, т.е. синтетизм [38].</p>	
<p>IV. Аналитический блок</p>	<p>Давайте попробуем дать определение понятия «синтез». Синтез – это процесс соединения или объединения ранее разрозненных вещей или понятий в целое или набор.</p> <p>– Как вы думаете, что мог синтезировать в своем творчестве автор? (жанры, роды литературы, приемы).</p> <p>– Действительно так. И синтез родов, жанров и стилистических приемов также является игрой с читателем. Т.е. автор намеренно синтезирует в произведении, например, прозу и драму или прозу и лирику, а может и все три рода литературы. Художник так играет с читателем, чтобы тот смог</p>	<p>Личностные УУД: нравственно-этическая оценка устраиваемого содержания.</p> <p>Познавательные УУД: смысловое чтение, построение речевых высказываний, формулирование выводов.</p> <p>Коммуникативные УУД: отвечают на вопросы, взаимодействуют в группе, паре</p>

Продолжение таблицы 3

1	2	3
	<p>расширить условные границы произведения, а затем и смыслы, заложенные в него.</p> <p>– Так давайте же на примере 6 главы романа «Мы» определим: по каким правилам с нами играет писатель и какие приемы он для этого использует. Не забывайте заполнять схему по ходу урока, в конце мы с вами обсудим ваши результаты.</p> <p>Открываем 6 главу. Начинаем читать 1 абзац («Повторяю: я вменил себе в обязанность писать, ничего не угаивая...») [36].</p> <p>– Кто такой этот «я» и о чем он пишет? (Д-503 – талантливый ученый, математик, строитель космического корабля. Он, частица Единого Государства, абсолютно уверен в правомерности того, что в этом Государстве происходит, служит идее Благодетеля – идее тирании. Более всего он мечтает о скорейшем завершении строительства «Интеграла» и полете к другим планетам. Пишет поэму по заказу ЕГ, чтобы прославить подвиги Благодетеля).</p> <p>Итак, внутри романа существует живущее своей жизнью отдельное произведение, вспоминаем о синтезе, какого рода сочетание перед нами? (жанровое и родовое, поэма + роман, эпос + лирика).</p> <p>– Какие признаки лирического произведения мы можем указать? (исповедальность, лирические мысли и переживания главного героя) «...на площади Куба через два дня состоится праздник Правосудия. Стало быть, опять какой-то из номеров нарушил ход великой Государственной Машины, опять случилось что-то непредвиденное, непредвычислимое» – почему одного из номеров казнят? Ведь преступников обычно арестовывают и отправляют в тюрьму. (в Едином Государстве у каждого номера своя роль, выходить за рамки нельзя, их жизнь расписана по секундам, за каждым шагом следят) [36].</p> <p>– А где еще мы можем встретить такое четкое распределение ролей? (в театре) Какая роль отведена Д-503, мы уже определили, но раз он один из «винтиков» Государственной Машины, значит и жизнь его расписана по минутам?</p>	

Продолжение таблицы 3

1	2	3
	<p>Что мы узнаем о его распорядке дня в 6 главе? (да, его день как алгоритм, каждая минута и каждое действие отслеживается с математической точностью:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. «И кроме того – нечто случилось со мной. Правда, это было в течение Личного Часа, т. е. в течение времени, специально отведенного для непредвиденных обстоятельств, но все же...»; 2. «Около 16 (точнее, без десяти 16) я был дома»; 3. «Ровно в 17 я был на лекции. И тут почему-то вдруг понял, что сказал старухе неправду: I была там теперь не одна. Может быть, именно это – что я невольно обманул старуху – так мучило меня и мешало слушать. Да, не одна: вот в чем дело»; 4. После 21 ½ – у меня был свободный час. Можно было бы уже сегодня пойти в Бюро Хранителей и сделать заявление. Но я после этой глупой истории так устал. И потом – законный срок для заявлений двое суток. Успею завтра: еще целых 24 часа» [36]. <p>– Так значит роман вбирает в себя еще и драматические приемы? Давайте найдем доказательства (внутренние монологи Д-503: «Гм... Вероятно, моя спутница – тут частый гость. Мне хочется что-то с себя стряхнуть – мешает: вероятно, все тот же неотвязный зрительный образ: облако на гладкой синей майолике»; «I-330!.. Эта I меня раздражает, отталкивает – почти пугает. Но именно потому-то я и сказал: да»; ремарки автора: «Там – стукнула дверь шкафа, шуршал шелк, я с трудом удерживался, чтобы не пойти туда и – точно не помню: вероятно, хотелось наговорить ей очень резких вещей» [36]).</p> <p>– Запишем наши находки в схему.</p> <p>– Замятин – великолепный художник, он не мог ограничиться только родовым и жанровым принципом. Давайте обратим наше внимание на пространство произведения, точнее на хронотоп. Для начала, вспомним, что включает в себя хронотоп произведения.</p>	

Продолжение таблицы 3

1	2	3
	<p>– Хронотоп – взаимосвязь временных и пространственных отношений в произведении [65].</p> <p>– Каким образом разделено пространство в романе? Обратимся к тексту 6 главы. (пространство разделено на 2 «мира»: за Зеленой стеной и внутри нее. Внутри ЕГ – все серое, механизированное, искусственное, сделанное из стекла «Наше теперешнее – прекрасное, прозрачное, вечное – стекло было только в виде жалких хрупких квадратиков-окон»; за Зеленой Стеной: природа, зелень, деревья – все живое. «Вот уже видны издали мутно-зеленые пятна – там, за Стеною»; «...мы у Древнего Дома. Все это странное, хрупкое, слепое сооружение одето кругом в стеклянную скорлупу: иначе оно, конечно, давно бы уже рухнуло») [36].</p> <p>– Как мы уже поняли, эти два топоса противопоставлены друг другу, но что их может объединять? (время действия – 28 век, главные действующие лица: Д-503 и I-330).</p> <p>– Действительно, в одном временном промежутке существуют два таких разных мира, как будто в театре играют два спектакля одновременно, или сцены сменяются как кадры фильма. Опять перед нами театр/фильм – хронотоп в романе театральный, раздвоенный.</p> <p>– По вашему мнению, как синтез родов и жанров помогает автору играть с нами? (границы произведения расширяются за счет сочетания 3 родов литературы, следовательно, мы начинаем активно вчитываться в текст и искать зацепки для улавливания смысла произведения, мы начинаем вдумываться, смотреть на происходящее в книге шире).</p> <p>– Перейдем к основным образам в 6 главе романа.</p> <p>– Какие ключевые образы мы можем выделить в этой «Записи»?</p> <p>Давайте найдем в тексте характеристики этих персонажей, посмотрим, с помощью каких деталей автор раскрывает для нас их внешность и характер.</p>	

Продолжение таблицы 3

1	2	3										
	<p>На детализации и метафорах лежит большая смысловая нагрузка в романе, т.е. автор может играть с нами и с помощью ярких деталей. Начнем с образа I-330. С помощью каких деталей автор характеризует персонажа? (таблица 4)</p> <p>Таблица 4 – Характеристика персонажей</p> <table border="1" data-bbox="564 517 1123 1503"> <thead> <tr> <th data-bbox="564 517 683 553">Герой</th> <th data-bbox="683 517 1123 553">Характеристика</th> </tr> <tr> <th data-bbox="564 553 683 584">1</th> <th data-bbox="683 553 1123 584">2</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td data-bbox="564 584 683 645">Д-503</td> <td data-bbox="683 584 1123 645">«В этот момент – я видел только ее глаза» [36].</td> </tr> <tr> <td data-bbox="564 645 683 1227">I-330</td> <td data-bbox="683 645 1123 1227">Частый гость в Древнем Доме; «глаза опущены – как шторы» [там же]; «что у ней там, за шторами?» [там же]; «укус-улыбка, белые острые зубы» [там же]; «в улыбке у ней был все время этот раздражающий икс» [там же]; «(глаза) два жутко-темные окна, и внутри такая неведомая, чужая жизнь. Я видел только огонь – пылает там какой-то свой «камин» – и какие-то фигуры, похожие...» [там же]; «смех: звонкую, крутую, гибко-упругую, как хлыст, кривую этого смеха» [там же].</td> </tr> <tr> <td data-bbox="564 1227 683 1503">старуха</td> <td data-bbox="683 1227 1123 1503">«Вся сморщенная – и особенно рот: одни складки, сборки, губы уже ушли внутрь, рот как-то зарос – и было совсем невероятно, чтобы она заговорила. И все же – заговорила» [там же]; «морщины засияли» [там же]. «Старухин рот снова зарос» [там же].</td> </tr> </tbody> </table> <p>– Какой смысл заложен в указанных деталях? (глаза I-330 «зашторены», мысли ее скрыты от посторонних; «Икс» – неизвестный элемент уравнения, нечто неразгаданное, непонятное и герою, и читателю; улыбка и зубы – несуразные, не такие, как у всех, неровные, выделяющиеся) [там же].</p> <p>– Как автор «рисует» старуху из Древнего Дома? (таблица 2; все детали указывают на ее древность, заросший рот, губы, которые почти не видны, стертые, уши во внутрь).</p>	Герой	Характеристика	1	2	Д-503	«В этот момент – я видел только ее глаза» [36].	I-330	Частый гость в Древнем Доме; «глаза опущены – как шторы» [там же]; «что у ней там, за шторами?» [там же]; «укус-улыбка, белые острые зубы» [там же]; «в улыбке у ней был все время этот раздражающий икс» [там же]; «(глаза) два жутко-темные окна, и внутри такая неведомая, чужая жизнь. Я видел только огонь – пылает там какой-то свой «камин» – и какие-то фигуры, похожие...» [там же]; «смех: звонкую, крутую, гибко-упругую, как хлыст, кривую этого смеха» [там же].	старуха	«Вся сморщенная – и особенно рот: одни складки, сборки, губы уже ушли внутрь, рот как-то зарос – и было совсем невероятно, чтобы она заговорила. И все же – заговорила» [там же]; «морщины засияли» [там же]. «Старухин рот снова зарос» [там же].	
Герой	Характеристика											
1	2											
Д-503	«В этот момент – я видел только ее глаза» [36].											
I-330	Частый гость в Древнем Доме; «глаза опущены – как шторы» [там же]; «что у ней там, за шторами?» [там же]; «укус-улыбка, белые острые зубы» [там же]; «в улыбке у ней был все время этот раздражающий икс» [там же]; «(глаза) два жутко-темные окна, и внутри такая неведомая, чужая жизнь. Я видел только огонь – пылает там какой-то свой «камин» – и какие-то фигуры, похожие...» [там же]; «смех: звонкую, крутую, гибко-упругую, как хлыст, кривую этого смеха» [там же].											
старуха	«Вся сморщенная – и особенно рот: одни складки, сборки, губы уже ушли внутрь, рот как-то зарос – и было совсем невероятно, чтобы она заговорила. И все же – заговорила» [там же]; «морщины засияли» [там же]. «Старухин рот снова зарос» [там же].											


Продолжение таблицы 3

1	2	3
	<p>– Какую роль играют детали в характеристике персонажей? (мы запоминаем персонажей благодаря отличительным особенностям, с помощью деталей и метафор мы глубже проникаем вглубь героя, узнаем мотивы его поведения).</p> <p>– Таким образом, перед нами еще один элемент игры, как он реализуется? (читатель замечает ключевые детали и метафоры образов, начинает «разгадывать» персонажа, тем самым вступая в диалог и с автором, и с самим героем, причем разгадка деталей и метафоры действует только в рамках данного текста, согласно правилам, заданным автором в начале произведения). Обратимся к нашей схеме, заполним еще одно окошко.</p> <p>– Давайте отвлечемся от 6 главы на минуту. Посмотрите на слайд (рисунок 2):</p> <p>Рисунок 2 – Сюжет романа-квеста</p> <p>– Как вы думаете, на что похож сюжет романа? Какие у вас возникают ассоциации? (на слайде представлена игра по сюжету романа, значит роман соотносим с квестом, компьютерной игрой). Верно, давайте докажем на примерах, что перед нами не простой роман, а некий квест. Можете опираться на слайд и текст романа:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Читатель с первых строк погружается в события романа и знакомится с персонажем Д-503, вместе с ним он проходит испытания-квесты и пытается дойти до финала. 2. Д-503 и читатель – единый организм, один игрок, внутри которого сосуществуют 2 сознания – читателя и персонажа, они постоянно общаются между собой, чтобы успешно пройти «игру» 3. Интерактивность – это принцип организации системы, при котором цель 	

Продолжение таблицы 3

1	2	3
	<p>достигается информационным обменом элементов этой системы.</p> <p>4. Каждая Запись – новый эпизод, например, «Запись 6-я» – эпизод посещения локации «Древний Дом», после ее прохождения Д-503 повышает уровень, становится на ступень ближе к становлению человеком (а не бездушной машины)</p> <p>5. Некоторые повышения уровней воспринимаются как болезнь, потому что герой не осознает, что с ним происходит: «... что за абсурд? Ясно: я болен. Раньше я никогда не видел снов».</p> <p>6. Записи-эпизоды можно разделить на два вида: эпизод-справка, где Д503 усваивает новые правила и сообщает о них читателю, и эпизоды-действия, где Д-503 посещает разные локации и проходит испытания-квесты.</p> <p>7. В финале нужно пройти итоговое испытание, как встреча с Боссом, но Д-503 не может пройти это испытания, т.к. (условно) у него не хватает на это энергии (НР), поэтому в финале ему удаляют фантазию, и он становится «автоматом, машиной».</p> <p>– Какой мы можем сделать вывод, исходя из того, что вы только что указали? (автор организует игру с читателем не только с помощью синтеза родов, жанров, детализации и метафоризации, но и с помощью включения интерактивных, виртуальных элементов, т.е. за счет введения в роман механизмов компьютерной игры).</p> <p>Даю вам минуту, чтобы заполнить до конца ваши схемы.</p> <p>– Итак, как вы думаете, в чем заключается художественное своеобразие романа-антиутопии «Мы» Замятина? (Перед нами фантастический авантюрный роман, который синтезирует в себе все три рода литературы: органично в повествование вплетаются лирические, исповедальные переживания и мысли главного героя; также синтезируются жанры: роман – поэма – пьеса. Художественная реальность театрализуется с помощью четкого распределения ролей между персонажами, авторскими ремарками, внутренними</p>	

Продолжение таблицы 3

1	2	3
	<p>монологами героев. Помимо этого, пространство романа компьютеризируется и становится виртуальным за счет интерактивности («общение» между персонажем и игроком-читателем), соотнесенности с компьютерной игрой (аватар, квесты, повышение уровня, финальное испытание).</p> <p>Итоговая схема выглядит следующим образом (рисунок 3):</p>  <pre> graph TD A[Игра с читателем] --- B[интерактивность] A --- C[компьютеризация] A --- D[метафора] A --- E[деталь] A --- F[синтез родов] A --- G[синтез жанров] A --- H[хронотоп] </pre> <p>Рисунок 3 – Заполненная схема</p>	
<p>V. Рефлексия</p>	<p>Сегодня мы познакомились с уникальным произведением, судьба которого сложилась довольно трагично: Близорукие рецензенты увидели в этой вещи не больше, чем политический памфлет. Это, конечно, неверно: этот роман – сигнал об опасности, угрожающей человеку, человечеству от гипертрофированной власти машин и власти государства – все равно какого, – упоминал Замятин в одном из интервью 1932 года.</p> <p>Не только Замятиным руководил в XX веке страх за судьбу человечества. За первенцем антиутопий – романом «Мы» – последовали «Прекрасный новый мир» (1932 г.) О. Хаксли, «Скотный двор» (1945 г.) и «1984» (1949 г.) Д. Оруэлла, «451 градус по Фаренгейту» (1953 г.) Р. Брэдбери. Так же как роман Замятина, эти произведения звучат как трагедийно-сатирическое пророчество о будущем.</p>	<p>Коммуникативные УУД: построение монологического высказывания. Регулятивные УУД: оценка деятельности</p>

Продолжение таблицы 3

<i>1</i>	<i>2</i>	<i>3</i>
VI. Домашнее задание	Ваше домашнее задание (одно на выбор) 1) определить приемы игры с читателем на примере любой главы романа (можно нескольких). Оформить выводы в виде схемы с указанием приема и цитатой из текста в качестве примера. 2) эссе на тему: «“Я” и “мы” в романе Замятина». 3) создать квест на основе романа (или его отдельных глав) в любом удобном для вас формате	

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Слайды презентации к уроку по литературе для 11 класса по творчеству

Е. И. Замятина

Рисунок 1

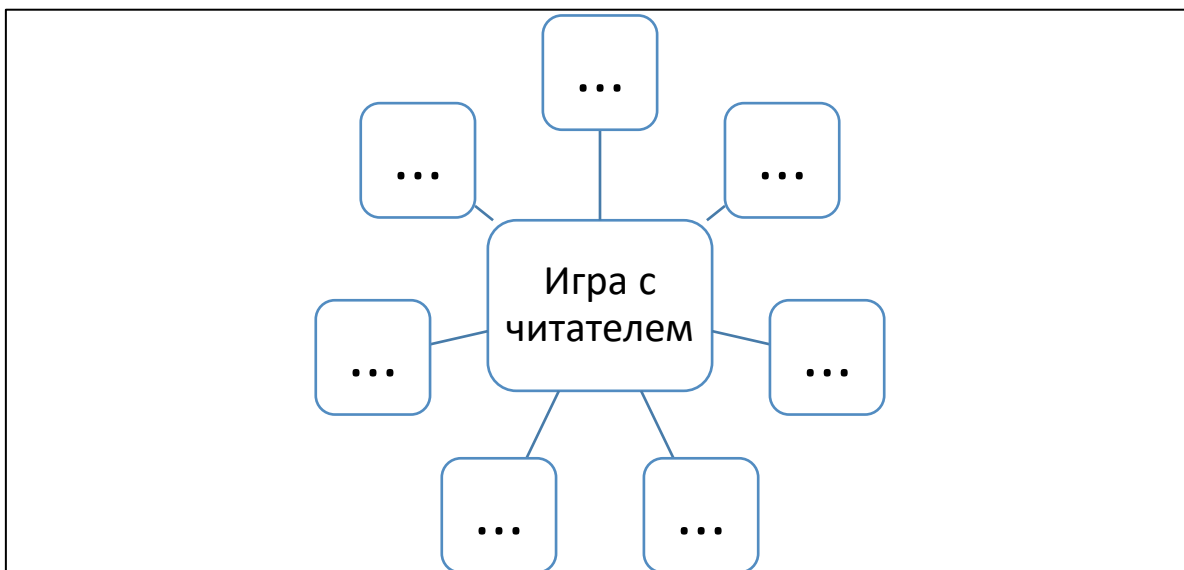


Рисунок 1 – Схема для заполнения

Рисунок 2



Рисунок 2 – Сюжет романа-квеста

Рисунок 3



Рисунок 3 – Заполненная схема