

Министерство образования и науки Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»
Институт филологии, культурологии и межкультурной коммуникации
Кафедра литературы и методики её преподавания

**Художественные особенности романа Е.И. Замятина «Бич Божий»:
методика анализа**

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа
допущена к защите
Зав. кафедрой

дата подпись

Руководитель ОПОП:

подпись

Исполнитель:
Трапезникова Софья Михайловна,
обучающийся группы РЛ-41

подпись

Научный руководитель:
Петров Илья Вадимович

подпись

Екатеринбург 2018

Оглавление

Введение	3
Глава первая. Своеобразие творческой индивидуальности Е.И. Замятина	9
§1. Эстетические взгляды Е.И. Замятина	9
§ 2. Скифская тема в творчестве Е. И. Замятина	17
Глава вторая. Художественное своеобразие романа Е.И. Замятина «Бич божий»	21
§1 Экспрессионистское направление в литературе	21
§2. Специфика построения хронотопа в романе	27
§3. Специфика сюжетного строения романа	37
Заключение	49
Список литературы	52

Введение

Творчество Е.И. Замятина представляет собой уникальное явление в истории русской литературы. Его поэтика складывалась в период напряженных художественных исканий, когда происходило одновременно и становлением модернистских систем, и обновление систем классических. В его повестях и романах находят отголоски и реализма, и символизма, и возникающего в то время экспрессионизма. По сути, они оказываются на пересечении разных стратегических линий, отделить одну от другой оказывается практически невозможно. Все это свойственно как его произведениям 1910-ых – 1920-ых годов, так и его роману «Бич божий», ставшему фактически завещанием великого мастера.

Наша исследовательская работа начиналась с изучения творческого метода, в котором творил свои произведения Е.И. Замятин. Согласно статьям и лекциям писателя избранный метод назывался «неореализмом», Именно в этом ключе были созданы рассказы «Дракон», «Пещера», «Наводнение»

Но поиски Е.И. Замятина нашли своё отражение и в дальнейшем. Скифская тема, предложенная М.Горьким в мае 1919 г. на заседании Секции исторических картин, очевидно, соответствовала настроениям в обществе и была удобной для политической власти, но получила право на воплощение в творчестве Е.И. Замятина в 1924 г.. «Историческая» концепция скифа, очевидно, развивалась в рамках неореализма, но предполагалась как большой роман, который так и не был представлен свету. Так появился роман Е.И. Замятина «Бич божий».

Попробуем обозначить вехи изучения творчества Е.И. Замятина в литературоведческой науке.

В 1960 -е года начинается интенсивное изучение творчества Е.И. Замятина. В Европе и США выходят труды Э. Брауна, Р. Гольда, Р.Рассела, Д. Ричардса, Н. Франца, А. Шейна, Т. Эдвардса и других, посвященные

исследованию творческого метода и элементов поэтики Е.И. Замятина. По мере возвращения произведений писателя на Родину идет активное развитие отечественного замятиноведения. Ведущей становится проблема изучения творческого метода Е.И. Замятина, которая до сих пор остается открытой в связи с прочтением теоретических работ под разными углами и несовпадением теоретических выкладок писателя с его художественными произведениями.

Существует 3 разных точки зрения на метод Е.И. Замятина: обновленный реализм XX века, модернизм, синтетизм. Но разные взгляды на метод писателя объединены одними стилевыми особенностями его прозы: «критицизм и интеллектуализм автора, устремленность к художественному синтезу, к использованию мифопоэтических средств стилизации, гротеска, орнаментальности, условных форм в сочетании с реалистическими мотивировками и бытовыми подробностями» [Евсеев: электронный ресурс].. Но данные особенности прозы исследователи наполняют противоположными смыслами в зависимости от концепции, в рамках которой исследуют творческий метод Е.И. Замятина. В теоретических работах Е.И. Замятин определяет свой метод через 2 вектора: неореализм и синтетизм. Упоминание последнего побуждает исследователей творчества писателя изучать синтез как сочетание оппозиций: реализм и модернизм, причем последнее положение трактуется крайне размыто. Очевидно, что речь идет не только о символистском направлении. И замечание о том, что реализм и модернизм должны соединиться в «новом синтезе» прочитывается многими исследователями, как создание суммы двух методов, а не становление чего-то нового.

М.А. Резун, И.М. Полякова, И.М. Попова и другие определяют метод Е.И. Замятина как реализм. Замятиновед В.Н. Евсеев в своей работе отмечает, что «Замятин кардинально обновил и трансформировал реалистическую традицию, максимально плодотворно используя контекстуальный его творческому становлению опыт модернистских

направлений. Однако, «интегрирование» разнородных элементов реализма и модернизма <...> было обусловлено индивидуальными творческими задачами <...> постижения действительности и построения художественного мира» [Евсеев: электронный ресурс], которые характеризовались как движение «от быта - к бытию». И заключает, что методом Е.И. Замятина является онтологический реализм. «Принцип онтологизации <...> понимается как всеопределяющий и структурообразующий принцип творческого метода писателя. Принцип синтеза не противоречит аналитической, познавательной константе прозы Замятина, обеспечивает ее философский модус» [Евсеев: электронный ресурс].

В работе Т.Т. Давыдовой [Давыдова: 2000: стр. 145] метод Е.И. Замятина трактуется как модернизм при опоре на принцип неомифологизма в художественных произведениях писателя. М.А. Резун, так же выделяет в творчестве писателя устремленность к мифологизации, но не относит Е.И. Замятина к модернистам [Резун: 1993: стр. 20].

Существуют работы описывающие синтез как сочетание символизма и реализма в творчестве Е.И. Замятина. Но относительно новым является исследование М.Т. Хатямовой «Концепция синтетизма Е.И. Замятина», в котором автор выдвигает гипотезу о сложении реализма и акмеизма в методе писателя. Основанием данной идеи является то, что мифопоэтическая составляющая художественного мира писателя акмеизм рассматривает как постсимволистское явление, соприкасающееся с идеями позднего акмеизма. В доказательство гипотезы исследователь приводит мысль о том, что в статьях Е.И. Замятина прослеживается акмеистская «настойчивая идея рукотворного созидания» (выражение Е. В. Ермиловой) и приводит ряд доказательств того, что «все варианты синтеза <...> имеют чисто художественную задачу - усовершенствовать: 1) литературу с помощью художественных возможностей других искусств <...>; 2) поэтику прозы <...>; 3) структуру образа <...>; 4) способы изобразительности <...>» [Хатямова: электронный ресурс] и другие. Исследователь также пишет о том, что идея

синтеза порождает эстетически близкую акмеизму теорию неореализма Е.И. Замятина, и отмечает, что основные разногласия вокруг концепции писателя связаны с тем, что лежит в основе неореализма - реализм или модернизм. Доказывая свою гипотезу, Хатямова отмечает, что неореализм имеет в своей основе модернизм, так как «1) художники, творчество которых Замятин причисляет к неореализму, это <...> модернисты: Пикассо, Серра, Гоген <...>; 2) включает всех акмеистов в неореализм; 3) в «Записных книжках», обозначая философскую базу «неореализма» Замятин признает преобладание авторского над реальностью в символизме и неореализме, в отличие от классического реализма».

Представленная выше концепция метода Е.И. Замятина предлагает еще одну точку зрения на творчество писателя. В рамках синтеза реализма и модернизма рассматривает творчество Е.И. Замятина исследователь И.А. Костылева, но в своих работах опирается на реализм и экспрессионизм. Солидарны с ней и другие исследователи.

М. Слоним изучает творчество Е.И. Замятина под призмой экспрессионизма: «Всего правильнее было бы назвать Замятина экспрессионистом, он стремился достичь предельной четкости и резкости выражения и изображения. Его стиль сжат, бросок, он жертвует музыкальностью и красотой слова в угоду силе и экономии художественных средств, но отказывается от эпитетов украшающих и прибегает только к эпитетам изобразительным» [Слоним: 1933: стр. 52]. Но в рамках данного исследования неверно выделять экспрессионизм как творческий метод, так как речь идет о стилистике. По его мнению, Е.И. Замятин был далек от акмеистов мировоззренчески, от чистого реализма и экспрессионизма его творчество отделяют многие «но». Неверно трактовать неореализм и синтетизм как единое целое, потому что в теоретических работах писатель отделял одно от другого запятой или союзом и написал отдельную статью «О синтетизме». Художественный мир Е.И. Замятина живет не по синтетическому закону искусства, а исследует закон

мироустройства, закон энтропии через искусство. Е.И. Замятин близок авангарду, так как хаос воспринимается им как реальность.

Наконец, Н.Л. Лейдерман связывает творчество Е.И. Замятина с возникновением новой художественной стратегией, названной им «пост реализмом». В основе этого метода лежит « сочетание детерминизма с поиском внекаузальных связей», «взаимопроникновение архетипического и типического как способ структурирования художественного образа», «амбивалентность художественной оценки», «построение образа мира как диалога между разными культурными моделями» [Лейдерман: 2005: стр. 51,52]. Такой взгляд также вытекает из понимания синтетической природы творческого метода Е.И. Замятина.

Актуальность нашего исследования заключается в определении тех принципов постижения и претворения реальности, которые лежат в основе художественного мира романа Е.И. Замятина «Бич божий»

Объектом нашей работы является роман Е.И. Замятина "Бич Божий".

Предметом исследования являются особенности художественного мира в данном произведении.

Цель выпускной квалификационной работы – проанализировать принципы создания художественного мира в романе «Бич Божий».

Для достижения данной цели необходимо выполнить следующие **задачи:**

1. Рассмотреть литературоведческие статьи, посвященные изучению методу Е.И. Замятина.
2. Сделать обзор работ по теории неореализма самого Е.И. Замятина.
3. Дать характеристику экспрессионистской художественной стратегии и попытаться определить степень ее влияния на творчество Е.И. Замятина.
4. Выделить основные черты, свойственные художественному миру романа.

5. Проанализировать сюжетно-композиционную структуру романа «Бич Божий».
6. Рассмотреть особенности стилового оформления романа на основе его цветописи.

Методологическую основу работы составил историко-типологический подход с элементами структурного анализа.

Практическая значимость работы заключается в возможности использования ее материалов в вузовском курсе преподавания литературы.

Глава первая.

Своеобразие творческой индивидуальности Е.И. Замятина

§1. Эстетические взгляды Е.И. Замятина

«Формальный признак живой литературы - <...> отречение от истины, то есть от того, что все знают и до этой минуты я знал»- пишет Е.И. Замятин. Этому принципу писатель следовал в своем творчестве, создавая постоянные творческие эксперименты. Е.И. Замятин писал об ограниченности классического реализма. При этом он не испытывал восторга от символизма. А искал новую художественную стратегию.

В своих лекциях по «Технике художественной прозы» Е.И. Замятин во вступительной части сравнивает Первую мировую войну и Русскую революцию с горой, масштаб которой можно оценить, лишь исследовав ее и отъехав затем на значительное расстояние от этой самой горы. Опираясь на данное сравнение, Е.И. Замятин делает вывод, что спустя некоторое время в мировой литературе появится подлинная художественная литература о прошедших событиях начала XX века.

По его мнению, в конце XIX века и в начале XX века во главе русской литературы стояли реалисты: Чехов, Бунин, Куприн, Горький. Но не все, что описано в литературе того периода, действительно произошло в истории. Но все это действительно могло произойти. Писатели того времени - зеркала, их задача «отразить наиболее правильно и наиболее яркий кусок земли» [Замятин: электронный ресурс]. Особое внимание следует обратить на творчество Чехова. Изображение быта и земли – вот вершина творчества Чехова. Дальнейший этап становления русской литературы предполагал развитие духа и революционного начала. Отражение данных тенденций наиболее ярко проявилось в творчестве Л. Андреева. Обратим внимание, что Е.И. Замятин обращается уже к новой фазе развития реализма. Обновление

начинается с творчества Чехова. Творчество же других уже развивается под воздействием модернистских художественных систем.

Е.И. Замятин явно пытается нащупать грани некоего синтетического явления, и он его находит. На смену реалистам приходят символисты. Они не находят ответы на свои вопросы на земле и ищут разрешения трагедии в «надземных пространствах» [Сухих: 2013: стр. 352]. Как следствие появляется религиозность. Но Бог - не человек, а высшее существо. Так в литературе вновь появляется мистика, а мистика - спутница романтики.

Е.И. Замятин здесь находит очень интересную метафору для обозначения символистского метода. Символисты избрали объектом своего творчества нечто неземное и «взяли в руки рентгеновский аппарат». Само это образное выражение вызывает двойственные ощущения – с одной стороны, символисты умеют взглянуть вглубь реальности, а с другой возникает ощущение, что они упрощают, препарируют ее, во многом минуя жизненные процессы. По сути, Е.И. Замятин не только отдает должное символистскому течению, но и критикует его. По его мнению, символисты, большее внимание уделяли внешней отделке произведений, чем постижению глубинных законов реальности.

Литература, по Е.И. Замятину, развивалась диалектическим путем, синтезируя в единую концепцию два противоположных направления. Из сочетания реализма и символизма возник неореализм. Е.И. Замятин говорит, что реалисты острее, чем символисты, ощущали драматизм человеческого существования. Концепция неореализма основана на «реалистическом типе творчества, предполагающем сохранение внешнего изобразительного пласта» [Наливайко: 1981: стр. 33], а не продолжении классического понимания реализма. Неореализм не противопоставлен модернизму или реализму. Это многогранное направление литературы, которое получило свои истоки в классическом реализме, но развивалось в собственной эстетической концепции.

Неореалисты выросли под давлением символистов. Они «были на вершине < горы> вместе с символистами и видели, что облака - туман. Но спустившись с горы - они имели мужество сказать: «Пусть туман - все – таки весело» [Сухих: 2013: стр. 356]. Здесь действительно появляется новая концепция личности. Человек в неореализме не покидает земную реальность, но он учится жить внутри нее. Поэтому все произведения неореалистов оказываются принизанными горькой иронией.

Появляется смех человека, «умеющего смеяться от нестерпимой боли и сквозь нестерпимую боль». Юмор - сила человека, имеющего мужество и силу жить. И именно в нем заключается радость реалистов и неореалистов, в то время как у символистов вы никогда не найдете его. В произведениях неореалистов мы встречаемся с поколением более сильным, чем символисты. Неореалисты видели жизнь иначе, чем реалисты. В их картинах жизнь чаще кроется в подлинной реальности, скрытой от невооруженного глаза. Поэтому в произведениях неореалистов изображение мира и людей поражает гротесковостью и фантастикой. Юмор и смех как «свойство живого, здорового человека, имеющего мужество жить» Е.И. Замятин определял как важную черту неореализма. Писатель активно использует прием гротеска в своей прозе, достигая задач, поставленных неореализмом.

Е.И. Замятин предложил метод, который согласует в себе идею классического реализма и символизма, но писатель здесь поставлен перед усложнившимся представлением о личности, действительности. Он внимательно всматривается в кошмарные метаморфозы цивилизации, которые вскрыл рентгеновский аппарат символистов.

Особое внимание в работе Е.И. Замятина уделяется теории цветовых ассоциаций. Не случайно в качестве предтеч неореализма он будет называть прежде всего художников. У неореалистов краски навязчиво яркие, а персонажи, изображенные в этих красках, более скульптурные, фактурные. В произведениях Е.И. Замятина цвет наполняет образы символическим

смыслом, психологизмом, имеет определенную смысловую нагрузку. Замятин выстраивает свои образы в определенной цветовой системе.

В теоретических работах Е.И. Замятин разработал систему образных соответствий. Писатель считал, что художественное слово «это живопись + архитектура + музыка». Как мы видим, на первое место сам Е.И. Замятин выводит именно живопись, которая отвечает за палитру произведения и создание художественных образов. «В слове - и цвет, и звук: живопись и музыка дальше идут рядом. Слышать и видеть во время работы приходится одновременно. И если есть звуковые лейтмотивы - должны быть и лейтмотивы зрительные» [Замятин: 2003: стр. 195]. «Палитра красок у художника слова не менее богата, чем у художника кисти. Жанр, пейзаж, портрет - все это так же во власти живописца» [Замятин: 1988: стр. 92]. Цветовая ассоциация, погружающая читателя в изображенную автором словесную картину, еще раз указывает на преобладание в творчестве Е.И. Замятина метода неореализма.

Автор не всегда упоминает цвет описанных предметов. Изображаемое работает с читательским подсознанием, на уровне которого создается та или иная деталь. Или, избегая нежелательных сопоставлений деталей, Е.И. Замятин использует оттенки цвета, его нюансы. Так, в драме «Огни св. Доминика» автор периодически использует красный цвет. Любое упоминание инквизиции ассоциируется с огнем, кровью, смертью и негативным алым цветом. Положительная оценка красного дается в другом его оттенке - пурпурном.

Цвет является средством подсознательного воздействия на читателя и зрителя. Искусство владения цветом помогает Е.И. Замятину достигнуть необходимой эмоции, которая может стать частью символа. Цвет у Е.И. Замятина создает настроение, несет смысл, наделен определенной четкой оценкой, придает изображаемому символический смысл.

Неореалисты пишут короче и отрывистее, в отличие от реалистов, принимая манеру символистов. Они экономят слова, чтобы живее предать слова.

На каждом из этапов неореализм определялся не только новыми характеристиками своего развития в историко-литературном процессе, но и приобретал особенности толкования в литературоведении.

В рамках данного исследования наше внимание сосредоточится на первом этапе толкования и определения неореализма. В этот период сформировалась концепция «неореализма-синтетизма» Е.И. Замятина, описанная им в критических и теоретических работах. Данную концепцию писатель проецировал на свое творчество, наблюдал ее в творчестве некоторых современников.

А.И. Иванов актуализирует теорию Е.И. Замятина и полагает, что «синтетизм» является основным принципом искусства XX века вообще [Иванов: 200: стр. 136]. Но не все литературоведы считают, что замятинская концепция связана с художественными направлениями. А.Л. Семенова пишет о том, что замятинский «синтетизм» - «это то, что включает в себе энергию... что способно противостоять энтропии» [Семенова: 2000: стр. 66].

Что бы понять, что же есть такое «синтетизм» и «неореализм» в рамках единой концепции обратимся к работам самого Е.И. Замятина. В рамках лекции "Современная русская литература", состоявшейся 8 октября 1918 года в Лебядкинском Народном университете, статьей «О синтетизме» (1922), «Новая русская проза» (1923) и др. писатель подробно изложил свою творческую концепцию. Е.И. Замятин поддержал свою теорию рассуждениями о том, что литература развивается диалектическим путем (тезис - антитезис - синтез): литература движется от «реализма» к "модернизму" и синтезируется в «неореализме».

Е.И. Замятин выступал против реализма в современном искусстве, но говорил о необходимости синтеза реализма и модернизма, в частности символизма. Писатели - реалисты XIX- начала XX в.в. были, по мнению Е.И.

Замятина, «великолепными зеркалами». Их творчество точно, без искажений отображало реальную жизнь. Модернизм, особенно символизм, поднимал писателя над землей и устремлял его творчество на развитие «духа». Причем, следует иметь ввиду, что Е.И. Замятин выступает в своих рассуждениях как математик. Он говорит о том, что взаимодействие двух направлений символизма и модернизма не будет просто суммой их художественных принципов. Он требует ввести в искусство интегральное мышление, противопоставляя его нищей математике. В статье «Закулисье» он вводит понятие «интегрального образа», Под этим он полагает некие глобальные метафоры, на основе которых выстраивается образ мира в произведении. Здесь он подразумевает центральные образы в рассказах «Наводнение» и «Мамай». В частности, про рассказ «Наводнение» он говорит о совмещении реального и психологического планов.

Одной из особенностей неореализма писатель назвал «действенное, активное отрицание жизни — во имя борьбы за лучшую жизнь» [Замятин: 1988: стр. 132].

Анализ следующей черты неореализма был представлен Е.И. Замятиным в статье «О синтетизме». Попытаемся дать ее анализ.

Во-первых, он мыслит явление синтетизма в математических принципах. Развитие искусства, по его мнению — это не прямая линия, а спираль, и синтетизм возникает на одном из его витков. Реализм — это тезис. Символизм это антитезис. Неореализм должен стать синтезом. Круг имен, привлекаемых Е.И. Замятиным для подтверждения своей концепции, оказывается необычайно широким — здесь и Рубенс, и Репин, и Толстой, и Золя, и Горький. Очевидно — в концепции своего творческого метода писатель отдавал приоритет прежде все изобразительному началу. Он и видит мир через призму портретов Анненкова — разорванных, разломанных, разбитых. Отдана дань и натурализму. Не случайно возникает имя Э. Золя. Есть и элементы акмеистической фразеологии. Е.И. Замятин также говорит о приходе нового Адама на старую землю.

Более сложным представляются отношения с символизмом. Символистов названо всего два – Блок и Белый. Фоном упоминается еще и Сологуб. И вроде бы Е.И. Замятин идет в построении своей модели мира вслед за ними: «... неореалисты чаще всего изображают иную, подлинную реальность, скрытую за поверхностью жизни так, как подлинное строение человеческой кожи скрыто от невооруженного глаза» [Замятин: 1988: стр.133]. Как и символизм, неореализм пытается увидеть тайну времен, постичь невыразимое. Однако все оказывается не так просто. Обратим внимание, как осмысляются в статье образы символистов. С ними постоянно связана тема смерти: «символизму мелькнул сквозь поверхность мира скелет», «метровое лицо Блока», «посеребренный, словно замороженный Сологуб». Даже содержание поэмы «Двенадцать» представлено и в таких образах: «бутылка и опрокинутый стакан, мещанские с цветочками часы; черное окно с дырою от пули и паутиной, незабудочки». Символизм, по Е.И. Замятину, открывает не преобразование мира, не путь от реальности к реальнейшему, а распад реальности, ее осколочность, как на портретах у Анненкова.

Отсюда и возникает действительно новая по сравнению с символизмом концепция реальности. Мир синтетизма – это мир разрушенный, где уничтожено и пространство, и время, где человек ввергнут в тотальный хаос: «После произведенного Эйнштейном геометрически-философского землетрясения - окончательно погибли прежнее пространство и время. Но еще до Эйнштейна землетрясение это было записано сейсмографом нового искусства, еще до Эйнштейна покачнулась аксонометрия перспективы, треснули оси X-ов, Y-ов, Z-ов - и размножились лучами. В одну секунду - не одна, а сотни секунд; и на портрете Горького - рядом с лицом повисли: секундная, колючая от штыков улица, секундный купол, секундный дремлющий Будда; на картине одновременно - Адам, сапог, поезд. И в сюжетах словесных картин - рядом, в одной плоскости: мамонты и домовые комитеты сегодняшнего Петербурга; Лот - и профессор Летаев. Произошло смещение планов в пространстве и времени». [Замятин: 1988: стр. 134].

Обратим внимание на гротескный ряд, который возникает в этом отрывке. Перемешано все и предметы быта, и высокое искусство, смещены и временные пласты. Это тотальный хаос, который может породить только одно ощущение – ощущение всепоглощающего ужаса.

Лейтмотивом через всю статью проходит тема фантастики. И это не случайно – Е.И.Замятин первым попытался заглянуть в отдаленное будущее. Однако, его фантастика – особого рода. Как пишет он сам: «Фантастика это Апокалипсис сегодня». Здесь мы также видим восприятие мира как хаоса.

В этом мире невозможно создать масштабное художественное целое. Е.И. Замятин это и сам осознает в статье «О лаконизме». Что и подтверждает его художественная практика. Большой роман в его творчестве только один. Это дает право нам говорить о том, что для данной черты характерно использование такого приема как фрагментарность.

Из предыдущей черты логично вытекает следующая особенность неореализма, отмеченная писателем. Сюжетный лаконизм: «неореалисты научились писать сжатей, короче, отрывистей, чем это было у реалистов. Научились в десяти строках сказать то, что говорилось на целой странице. Научились содержание романа втискивать в рамки повести, рассказа» [Замятин: 1988: стр. 135].

Обратимся вновь к статье "О лаконизме", где Е.И. Замятин пишет о том, что неореалистическая литература это литература конкретики: «нет ни одной второстепенной черты, ни одного слова, какое можно зачеркнуть: только суть, экстракт, синтез, открывающийся глазу в сотую секунды, когда собраны в фокусе, спрессованы, заострены все чувства» [Замятин: 1990: стр. 416]. Именно поэтому в текстах отсутствуют портретные и пейзажные зарисовки, описательный образ подается «между слов». «Неореалисты не рассказывают, а показывают, так что и к произведениям их больше подходило бы название не рассказы, а показы» [Замятин: 1988: стр. 135].

Конечно же, живое творчество писателя несводимо к его эстетическим декларациям. Здесь будут даже не важны отдельные дефиниции. Понятия

«неореализма», «модернизма», «символизма» и «реализма» в трактовке Е.И. Замятина выглядят крайне расплывчатыми. Отметим неоднозначность каждого из этих понятий в статьях Е.И. Замятина. Он пытается показать всю сложность и глубину реализма, и вместе с тем, требует его обновления. Отдавая должное символизму, он явно говорит о его недостаточности. Попытаемся все же сформулировать основы модели мира, декларируемые писателем. Е.И. Замятин неоднократно провозглашает в своих произведениях синтез фантастики и быта, модернизма и реализма. Он явно приближается к гротескному построению образов, в которых заостряются трагические грани реальности. Образы, создаваемые Е.И. Замятиным, оказываются двуплановыми - они имеют и реальную основу, но вместе с тем, значат нечто большее. Этот принцип был выдвинут впервые символизмом, но Е.И. Замятин находит здесь свой поворот. За реальностью открывается ощущение тотального распада и смерти. С этим связано и ощущение горькой иронии, неверия в окружающий мир и попытка противостоять ему.

Однако сам образ реальности принципиально метафоризируется. Не случайно выдвигается здесь идея «интегрального образа», который организует все пространство в единое целое. Отсюда и переосмысление изобразительного плана, каждый элемент которого оказывается предельно семантически нагруженным.

§ 2. Скифская тема в творчестве Е. И. Замятина

Замысел романа «Бич Божий» возник у Е.И. Замятина в 1917-1919 гг.. В 1917 году зарождается общественно-литературное движение «Скифство», к которому примыкал писатель. В мае 1919 года на заседании Секции исторических картин М. Горький предложит тему «Гунны - прием Атиллой римских послов». Тема гуннов-варваров, эпоха падения Римской Империи были интересны Е.И. Замятину, так как он видел параллели между историей V века и историей, творящейся на его глазах. Создание текста романа писатель начал в середине 1920-х гг., о чем свидетельствуют письма А.

Ярмолинскому: «Запад и восток. Западная культура, поднявшаяся до таких вершин, где она уже попадает в безвоздушное пространство, и новая, буйная, дикая сила, идущая с Востока, через наши скифские степи. Вот тема, которая меня сейчас занимает: тема наша, сегодняшняя, и тема, которую я слышу в очень как будто далекой от нас эпохе <...>[Замятин: 1990: стр. 518-519]».

Первый период создания романа - с осени 1924 г. по весну 1925 года. В письме от 11 марта 1925 года Е.И. Замятин сообщал, что намерен продолжать работу над большой повестью, начатой еще осенью. Этой работе писатель посвятил 12 лет, которые окончились его смертью в 1937 году. Известные читателю главы были написаны во Франции в 1932-1936 гг. и впервые опубликованы под заголовком «Бич Божий» в Париже в 1939 г.

Помимо опубликованного текста доступны черновая запись романа «Бич Божий» и 2 плана: первый план романа от 1926 года и второй план романа «Скифы». Важной для изучения истории создания неоконченного романа является трагедия «Атилла», законченная в 1928 году и опубликованная в 1950 году в Нью-Йорке в «Новом журнале». В «Лекциях о технике художественной прозы» Е.И. Замятин предлагал свою концепцию создания текста. Писатель считал, что четкий план произведения ограничивает работу подсознания, работу следует начинать с портрета центральных персонажей, особенностей характера, следует наметить основные линии сюжета, развитие интриги. По окончании предварительной работы можно начинать трудиться над словом и ритмом. Исследователь И.Е. Ерыкалова полагает, что «на определенном этапе работы над «большой повестью» о событиях V в., которую он начал осенью 1924 г., Е.И. Замятин почувствовал потребность сделать набросок всего сюжета, определить развитие действия. Таким наброском и стала прозаическая запись «трагедия в 5 актах», сделанная 30 мая 1925 г.» [Богданова: 2015: стр. 260]. Сюжет, которым заканчивается черновой вариант «Бич Божий», продолжается в трагедии «Атилла». В эссе «Закулисы» Е.И. Замятин пишет о том, что на создание трагедии «потребовалось около двух лет» [Замятин: электронный

ресурс]. Но «продолжение» романа не выйдет на сцену, в 1929 году на постановку пьесы налагается запрет.

Новый план текста имеет подробное описание каждой главы. В письме от 12 апреля Е.И. Замятин сообщает А. Ярмолинскому: «Нового написал мало: несколько рассказов. Сейчас влезаю в роман — вот, может быть, к следующей весне буду говорить с Вами о переводе» [Замятин: электронный ресурс]. Черновой план романа, озаглавленный писателем «Бич Божий», это 14 глав, которые написаны в хронологическом порядке. Но Е.И. Замятин не создает историческое полотно, а пишет канву сюжета и выстраивает характеры центральных действующих лиц. Опубликованный в 1939 году текст романа соответствует наброскам первой и второй главы черновика. Следующие двенадцать глав в разной степени отражены в написанных позднее двух планах. Исследователи истории создания романа при анализе текстов романа и текстов планов установили, что первые главы опубликованного текста соответствуют первым пяти главам первого плана и первым трем главам второго плана. «По-видимому, черновая рукопись была написана ранее составления обоих планов. В ней еще отсутствует композиционный прием, согласно которому действие эпопеи о скифах начинается в Риме: «Европа перед грозой», «Триумф Ульдина. Юный заложник», «Атилла в Риме»¹², — и затем переносится в скифские степи, где прошло детство Атиллы» [Ерыкалова: 2015: стр. 275]. Исследователь Чарушин уточняет, что также «в парижском архиве Е.И. Замятина хранятся подготовительные материалы к роману, из которых следует, что задуманное им историческое повествование «Скифы» должно было состоять из четырех частей: I. Империя и он. II. Дневник Историка Приска. III. Бич Божий. IV. Судьба. Вевнец» [Чарушин: электронный ресурс]. Архив располагается в Париже, так как в 1931 году Е.И. Замятин эмигрировал во Францию, где провел последние годы жизни.

Замятиноведы считают, что «парижский этап творчества писателя был тяжелым и наименее плодотворным» [Ерыкалова: 2015: стр. 280]. «Все

работы его зарубежного периода носят характер временный, вторичный: сценарии, инсценировки, эссе, очерки. Ощущение такое, будто писатель стремится как-то прожить, протянуть время до того момента, когда он сможет вернуться в Россию» [Веселова: электронный ресурс].

Французский исследователь творчества Е.И. Замятина Л. Геллер пишет о положении писателя в эмиграции: «Общеизвестно, что Замятину трудно жилось в эмиграции. Ему не удавалось хорошо пристроить свои вещи, не удавалось завоевать прочное положение в западном литературном мире. Но почему? Виновата ли в том его болезнь? Не исключено, что в какой-то мере она была психосоматическим симптомом. Так или иначе, она могла тормозить его творчество, но не мешать ему. Не была ли в эмиграции болезнь, вернее, болезни, следствием, а не причиной его положения?» [Веселова: электронный ресурс]. Геллер обращается к письму, написанному Е.И. Замятиным Крымову, в котором прочит вернуть его двухтомник. Писатель готов использовать свои сочинения для переработки в сценарии и пьесы. Так же он поступает и с текстом «Бича Божьего», создавая сначала синопсис, а затем сценарий. Значит - задает вопрос Геллер - Е.И. Замятин больше не может писать новые произведения? Исследователи склонны считать, что Е.И. Замятин был способен преодолеть творческий кризис, в котором находился с момента первых отказов публикаций его произведений. Но 10 марта 1937 года Е. И. Замятин умирает в эмиграции.

Таким образом, обращение Е.И. Замятина к временам крушения Римской империи было оправданным. В событиях раннего средневековья он видел отражение современной ему эпохи, когда рушились страны и менялись границы. Очевидно, скифская тема привлекла его мотивами стихийности, хаоса, преображением мира. Однако, здесь возникают и определенные проблемы. Как известно, роман остался неоконченным. Однако, чем это было обусловлено? И нашла ли в нем свое воплощение художественная концепция Е.И. Замятина в полной мере? Ответ на эти вопросы мы и попытаемся дать ниже.

Глава вторая. Художественное своеобразие романа Е.И. Замятина «Бич божий»

§1 Экспрессионистское направление в литературе

Как мы видели из обзора критической литературы, многие исследователи связывают творчество Е.И. Замятина с экспрессионистским направлением. Попытаемся разобраться в сути этой проблемы.

Модернизм - обобщающее обозначение всех течений и направлений искусства XX века, отрекающихся от традиций, выводящих на первый план творческого метода эксперимент. Исследователи модернизма отмечают интерес представителей направления к созданию новых творческих форм, противопоставленных гармоничным рамкам классического искусства. Первые модернисты - это представители конца XIX века. Их мироощущение складывалось на фоне кризиса европейской культуры, поэтому основной задачей их творчества была духовная революция. На волне этого мироощущения и возникает экспрессионизм.

Экспрессионизм (от лат. *expressio* - выражение), направление, развивавшееся в европейском искусстве и литературе в середине 1900 - 20-х гг. Возникший как отклик на острейший социальный кризис первой четверти XX века [«Популярная художественная энциклопедия»: 1986: стр. 192] экспрессионизм стал «выражением протеста против уродств современной буржуазной цивилизации» [Белокурова: 2005: стр. 210]. Основным отличием произведений экспрессионизма от искусства авангардических течений, которые были современны ему, стал социально-критический пафос. Для данного направления характерна субъективная интерпретация, поглощающая всю реальность, обладающая миром истинных ощущений, как и в импрессионизме. Не случайно эти две тенденции рассматриваются как грани одного целого. Как и импрессионизм, экспрессионизм тяготеет к

абстрактности, обостренной эмоциональности, однако легкость впечатлений уступает мистике, гротеску и трагизму.

Исходя из того, что экспрессионизм развивался на фоне социально-политических конфликтов, искусство экспрессионизма было ориентировано на социум. Данное направление было выражением того времени, когда шла деформация мира, искусства, ценностей. Экспрессионизм «явился откликом на острейшие противоречия эпохи империализма и был выражением индивидуалистического протеста против отчётливо проявившегося тотального отчуждения. Технический прогресс экспрессионизм воспринял как бич, ужас, историческое наваждение, опасность» [Луначарский: 194: стр. 295]. Такое понимание, заявленное еще в советскую эпоху, справедливо и в наши дни.

Ключевая особенность экспрессионизма состояла в том, что в изображаемом объекте заострялись важные грани образа, результатом этого являлось специфическое экспрессионистское искажение. Изображаемая им «система ужесточается до предела, чем демонстрирует свою абсурдность» [Белокурова: 2005: стр. 213]. И в центре художественной системы экспрессионизма появляется сердце человека, истощенное ничтожеством современного мира. Преображение же этой действительности было возможно лишь тогда, когда начнется преобразование человеческого сознания. Таким образом, уравнивалось в правах внутреннее и внешнее: потрясения героя представлялись как потрясения окружающей его действительности.

Экспрессионизм не изучал трудности жизни, но многие творения экспрессионизма являлись философскими воззваниями. Именно поэтому экспрессионистами была максимально упрощена форма произведений. Подобная передача заставляла по-новому подойти к проблеме. Сосредоточить внимание на важном был призван эмоциональный эффект от цвета, что побудило экспрессионистов иначе подойти к проблеме цвета и рисунка вообще. Влияние на безотчетное было невозможно без знаний Теории подсознательного и работ З. Фрейда. Творчество Ф. Достоевского,

как истинного писателя-психолога, стало предметом вдохновения для писателей-экспрессионистов. Опора на тексты мастеров помогла достигнуть основной цели, к которой стремились экспрессионисты - передать читателю свои собственные ощущения и эмоции в их реальном масштабе.

А. В. Дранов определил принцип художественного миростроительства экспрессионизма, который состоит в «динамизации художественного бытия с целью его дестабилизации путем гротескного переструктурирования составных элементов» [Дранов: 1980:стр. 18]. Экспрессионизм - это «метод неустойчивого равновесия, как метод сдвинутого двоемирия» [Дранов: 1980:стр. 25]. Художник выводит картину мира из равновесия, чтобы через определенные «случайности» проследить закономерности. Таким образом, действительность для экспрессионизма является парадоксом, сущность которого проявляется через повседневность.

И в этом противоречивом мире появляется новый тип героя, порожденный экспрессионизмом. Это личность, живущая эмоциональным порывом, разрываемая страстями окружающего мира. «Цельной личности, выдвинутой реалистическим искусством, экспрессионизм противопоставляет смятенную хаосом мира индивидуальность, не способную на гармонию отношений» [Злыгостев: электронный ресурс].

Тип такого героя экспрессионизма распространен в творчестве Л. Андреева и ярко представлен в рассказе "Красный смех". Его деперсонализированный герой-носитель конкретной идеи, выразить которую с помощью мысли нельзя, способом выражения становятся чувства. Все произведение - есть нервный монолог героя. Реальная жизнь, сон, видения, галлюцинации, из которых состоит пульсирующее сознание героя, создают состояние раздробленности, что создает ощущение хаоса в душе героя.

Данные особенности определили стилистические черты, принадлежащие произведениям экспрессионизма. Они отличаются крайним динамизмом, который выражается не только в повествовании, но и в языковом наполнении, в синтаксисе.

Согласно концепции экспрессионизма, человек живет во враждебном мире, из которого нет выхода. В своих произведениях экспрессионисты говорят о том, что они хотят быть человеком в этом мире, но этот мир враждебен личности. Экспрессионизму присуще противоречие между внешним динамизмом и представлением о неизменной сущности мира. Экспрессионизм - это выражение боли, причиненной несовершенством мира. Человек, согласно концепции экспрессионизма, существо эмоциональное, натуральное, противопоставленное городу, в котором он должен жить.

Еще в начале XX века в Германии сформировалось движение против академических традиций в живописи. В 1905 году в Дрездене группа студентов архитекторов "Мост" заявили о протесте против классики и начали свои художественные эксперименты, что привело к появлению экспрессионизма. Во главу изображения они определили выражение субъективных представлений автора о мире и жизни вообще. Выражение себя, максимально обнаженного внутреннего мира, часто болезненно противоречивого, противостоящего искаженной действительности - основополагающие черты экспрессионизма, которые отличают его от других направлений модернизма.

Экспрессионизм, будучи частью авангардистских течений, является уникальным направлением. У истоков экспрессионизма в литературе стоят Г. Тракталь (Австрия) и Э. Штадлер (Германия). В их лирике жизнь изображалась как движение, сочетающее в себе силу современной цивилизации (футуризм), силу приближающихся исторических переломов и переломов внутри личности. Протест становится нормальной реакцией на безумный и жестокий мир. Так, мир объявлялся бессмысленностью, за которой экспрессионисты видели истинный характер вещей. В своих произведениях они не пытались изобразить естественные и конкретные черты действительности, напротив, целью изображения была лишь абстрактная сущность действительности.

Метод экспрессионистов эволюционировал, и в конце 20-х гг. на территории всей Европы направление пришло к социалистическому реализму. Экспрессионизм влиял на литературу Скандинавских стран, Венгрии, Румынии, Польши.

Сотрясавшая всю Россию начала XX века гуманитарная и социальная катастрофы были материалом, который стал основой для русского экспрессионизма. Но только в 1990-е гг. начали появляться работы, в которых внимание привлекается к экспрессионистской тенденции в русской литературе советской эпохи.

Так, в исследовании Н.Л. Лейдермана и М.Н. Липовецкого отмечается, что в прозе первых лет после октябрьской революции признанными лидерами экспрессионистского течения стали Е.И. Замятин и Б. Пильняк.

Действительно, в ряде произведений Е.И. Замятина мы наблюдаем элементы экспрессионизма. Так, в «Нечестивых рассказах», используя гротеск, Е.И. Замятин заостряет читательское внимание на образе расплодившегося женского монастыря, включая в текст иронию - дискредитирует прекрасное в мире («Мир: куст сирени - вечный, огромный, необъятный. В этом мире я: желто-розовый червь *Rhopalosoma* с рогом на хвосте»).

В прозе Б. Пильняка и Е.И. Замятина начала 20-х гг. наметились две линии развития русского экспрессионизма. «Первую линию можно назвать карнавальной, а вторую - маскарадной» [Бахтин: 1979: стр. 345]. Эти линии сосуществовали в прозе Е.И. Замятина. Карнавальная линия ориентируется на фольклорную традицию, «корнями уходящую в архаическую поэтику национального мира» [Лейдерман: 2007: стр.15]. Маскарадная линия ориентируется на традицию, «более характерную для европейского экспрессионизма - рационалистическую условность, экспериментальность ситуаций, "массочность" персонажей» [Лейдерман: 2007: стр. 16]. В своих исследованиях Н.Л. Лейдерман определил границы каждой из линий. Первая линия берет свое начало в "Исповеди хулигана" (1920) Сергея Есенина

(маска хулигана, эпатирование разнузданностью и моральным распадом, демонстративное сочетание в образе "чистого" и "нечистого" начал) [Сухов: 1997: стр. 43], завершение нашла в "Погорельщине" (1927) Николая Клюева (страшные картины озверения, пришедшего на смену прежнему деревенскому ладу). Ко второй линии принадлежат рассказы и повести Сигизмунда Кржижановского и антиутопии Михаила Булгакова [Скороспелова: 1979: стр. 49].

Русский экспрессионизм 20-х гг. использовал формы предшественников, обогатив их. Особенно много открытий было в прозе. Ведущим принципом моделирования художественного мира стала гротескно-гиперболистическая деформация, иррациональность, которая доходит до абсурда. Эта черта чаще обнаруживалась в укладе современной жизни и ее нормах. Так, у Е.И. Замятина изображена картина одичания жителей замерзшего города и их превращение в драконо-людей («Пещера» и «Дракон»).

Прозаики разработали разветвленную поэтику, раскрывающую фантагасморический характер окружающей среды. Здесь, очевидно, нужно вспомнить о принципе «абсолютной метафоры», выдвигаемом Н.В. Пестовой как «конститутивным признаке экспрессионистского мировидения и стиля»: «Метафора становится способом мышления о предмете; оставаясь фигурой переноса, она касается не изображаемого объекта, а изображающего субъекта, т.е. построена не по принципу объективного сходства/несходства объекта и образа, а на основе отношения поэта к объекту. Она, действительно, словно «плавает», ничего ни с чем не соединяя» [Пестова 2008: стр. 22]. Очевидно, по мысли исследовательницы, экспрессионистский мир оказывается своеобразным выразителем внутреннего состояния человека, которое, как мы отмечали, знаменует собой лишь ужас и страх при столкновении с окружающим миром. Этот мир есть хаос. Не случайно в определении метафоры использовано понятие «плавает»

Н. Л. Лейдерман ставит так же вопрос о статусе экспрессионизма в русской литературе. Он говорит о том, что эта тенденция выросла в целое *литературное направление* с особым типом построения мирообраза [Лейдерман 2007: стр. 121]. Он определяет модель мира в экспрессионизме как - внутренне мотивированный антимир, который является виртуальным. Однако, есть и существенная оговорка «внутри экспрессионизма образовалась своя стилевая доминанта - гротеск в его разных регистрах». [Лейдерман 2007: стр. 121]

Ученые определяют гротеск как прием, способ создания художественного образа определенного типа. Другим направлением гротеска является определение его как эстетической категории. В третьем направлении гротеска внимание акцентируется не на гротеске самом по себе, а на описании черт гротескного мира в искусстве [Козлова: электронный ресурс].

Таким образом, мы можем отметить существенную близость эстетической доктрины экспрессионизма той теории неореализма, которая была заявлена в статьях Е.И. Замятина. Их сближает восприятие мира как хаоса, чувства ужаса перед надвигающейся энтропией, попытка постижения мира в его деформированном, гротескном состоянии, усложненность стилевой системы. Возможная близость просматривается и в метафоризации художественного мира. Однако ни один художник не укладывается в рамки какого-либо направления. Важно увидеть и его своеобразие.

§2. Специфика построения хронотопа в романе

Произведения литературы не существуют в пространственно-временной изоляции, и время, и пространство являются неотъемлемой частью художественного мира. Хронотопом является универсальная пространственно-временная модель, которая становится частью любого жанра.

Исследователь И.П. Никитина выдвигает идею того, что хронотоп не является универсальным, быть общим - свойство художественного пространства: « Есть основания предполагать, что понятие художественного пространства универсально. <...> Все искусства делятся в зависимости от их отношения ко времени и пространству на временные (музыка), пространственные (живопись, скульптура) и пространственно- временные (литература и театр), изображающие пространственно-чувственные явления в их становлении и развитии. В случае временных и пространственных искусств понятие хронотопа, связывающее воедино время и пространство, если и применимо, то в весьма ограниченной мере <...>. Понятие хронотопа представляет собой попытку описать художественное пространство именно произведения художественной литературы» [Никитина: 2003: стр. 37].

20-30 годы в творчестве Е.И. Замятина были неким зеркалом политической ситуации в стране. В этот период Е.И. Замятин трактует революционные события неоднозначно и противоречиво. Революцией заканчивается и начинается определенный исторический пласт, цикл. Революция является очистительной стихией, которая творится человеком, но принадлежит только лишь природе. Из такого понимания революционных событий рождается замятинская «мифологизированная циклическая концепция истории, основанная на повторяемости событий, сущность которых одинакова» [Давыдова: электронный ресурс]: уничтожить созданное человечеством материально-культурное пространство и его ценности.

Миф - один из центральных феноменов в истории культуры и древнейший способ концепирования окружающей действительности и человеческой сущности [Мелетинский: электронный ресурс]. В мифических произведениях комическое уходит на задний план, центральное место занимает драматическое устройство жизни, которое у Е.И. Замятина является трагическим. В замятинской неореалистической прозе «происходила своего рода «деисторизация» образов повседневности - размывались черты

исторического времени и места. Это приводило к чистой мифологизации, когда пласт Вечного вытеснял, заглушал собою пласт современного, актуального. <...>»[Лейдерман: 2010: стр. 770]. Миф и мифологическое становятся основой пространства, в рамках которого писатель создает свой миф - историю об Атилле. Исследователь Хатямова пишет: Е.И. Замятин «творит свой миф о цикличности истории, а конкретные мифологемы в антитезах «Запад / Восток», «рациональное»/ «эмоциональное», «культура»/ «природа» получают в «биче Божьем» исторические коннотации» [Хатямова: электронный ресурс]. Е.И. Замятин пишет свой миф о повторяемости событий истории, ему, как и Блоку, была близка параллель падения Древнего Рима и революционного настроения XX в..

Вне времени соединяется пространство революции. Изображая стык циклического в разные эпохи, Е.И. Замятин умело воспользовался этим циклическим и применил относительно своего романа циклическую модель: все начинается и заканчивается в одной точке- точке надрыва. В основе циклической модели «представление о том, что все возвращается на круги своя. Пространство и время там есть, но они условны, особенно время, поскольку герой все равно придет туда, откуда ушел, и ничего не изменится» [Николаев: электронный ресурс]. Циклическую модель подразумевает мифологический шифр, которым умело пользуется Е. И. Замятин.

Мифологическое мышление автора воплощается в мифологической структуре произведения. Исследователь Хатямова пишет: «События детства Атиллы и его трехлетнего пребывания заложником в Риме вставлены в двойную раму: 1) дважды, в начале и в конце, воспроизведена сцена чествования Улда – вождя хуннов и временного союзника римлян; 2) приезд в Рим (в начале) и отъезд (в конце) обоих героев. Циклическая концепция истории «оформляет» в циклическом хронотопе произведения» [Хатямова: электронный ресурс].

Границами повествовательной рамы, которая зависит от структурной рамы, очерчены и «текст героя», и «текст автора». Роман завершается первой

записью из книги Тарквиния Приска о хуннах, об Атилле. Таким образом, в двойную раму попадает и композиция романа - рассказ в рассказе.

Но мифологическому влиянию у Е.И. Замятина подвержено не только пространство. В романе (1 и 2 главах) время заката Римской империи соприкасается на обобщенно-мифологическом уровне со временем заката Российской империи. С одной стороны «бич божий» содержит пласт мифологического - размытые черты исторического времени и места, в экспозиции мы наблюдаем смешение времен и пространств. Вечное вытесняет пласт конкретного, синтезирует в себе актуальные события настоящего. Синтез, соединение времен, возможен благодаря тождественному мироощущению эпох, наполнившему воздух во времена падения Рима и гибели Российской Империи - это ощущение «взрыв», «стихия», «катастрофа»:

«Беспокойство было всюду в Европе, оно было в самом воздухе, им дышали.

Все ждали войны, восстаний, катастроф. Никто не хотел вкладывать денег в новые предприятия. Фабрики закрывались. Толпы безработных шли по улицам и требовали хлеба. Хлеб становился все дороже, а деньги с каждым днем падали в цене. Вечное, бессмертное золото вдруг стало больным, люди потеряли в него веру. Это было последнее, ничего прочного в жизни больше не осталось».

Рассмотрим зачин романа. Обратим внимание на своеобразие синтаксиса и лексики. Первый абзац составляет всего лишь одно предложение. Е.И. Замятин намерено размывает географические границы происходящего. Он говорит не Римская империя, а Европа. Тем самым совмещаются как бы два плана – историческое словно опрокидывается в современность. И лексический строй как бы поддерживает это ощущение. «Закрываются фабрики», «дорожают хлеб». Перед нами точно репортаж времен первой мировой войны, образ которой отозвался в произведениях экспрессионистов. Можно увидеть здесь также шпенглеровскую тему

«Заката Европы». Отсюда возникает и тема болезни, прямо соотносимая с декадентским упадком.

А дальше образ начинает мифологизироваться

«Прочной перестала быть самая земля под ногами. Она была как женщина, которая уже чувствует, что ее распухший живот скоро изрыгнет в мир новые существа-- и она в страхе мечется, ее бросает в холод и жар.

Была зима, когда птицы замерзали на лету и со стуком падали на крыши, на мостовую. Потом настало такое лето, что деревья цвели три раза, а люди умирали от лихорадочного жара земли. В июльский день, когда земля лежала с черными, пересохшими, растрескавшимися губами, по ее телу прошла судорога. Земля выла круглым, огромным голосом. Птицы с криком носились над деревьями и боялись на них сесть. Молча падали на дали стены, церкви, дома. Люди бежали из городов как животные и стадами жили под открытым небом. Время исчезло. Никто не мог сказать, сколько часов или дней это длилось».

Здесь мы встречаемся с той метафоризацией художественного мира, которую мы отмечали раньше. Однако, метафора у Е.И. Замятина явно отсылает к мифологическим представлениям о Земле как о страдающей женщине. Это очень древний, архаический образ. Но Е.И. Замятин этот образ разворачивает, материализует в конкретных ассоциациях, в череде микрометафор. Здесь уже возникает излюбленный писателем образ землетрясения, с которым мы сталкивались в его статье "О синтетзме". Отсюда и взгляд направлен как бы сверху - повествователь объемлет всю землю как некое целое. Нет различия на страны и империи. Царит лишь тотальный хаос. Возникает образ тотального апокалипсиса. Причем подключаются и слуховые, и зрительные, и обонятельные, и осязательные характеристики.

«Вся покрытая холодным потом, земля наконец затихла. Все бросились в церкви. Сквозь трещины в сводах зияло раскаленное небо. Пламя свечей пригибалось от человеческих испарений, от тяжести выбрасываемых вслух

человеческих грехов. Бледные священники кричали с амвонов, что через три дня мир разлетится в куски, как положенный на уголья каштан».

А дальше мифологема страдающей земли переносится уже на человека. Этот образ убивающей, беспощадной к своим созданиям природы перетекает в сравнение людей с животными, а когда-то плодородной земли - с нынешними бесплодными женщинами. Духовное падение также раскрывает силу стихии, описанной Е.И. Замятиным, и разворачивает поэтику исчезающего времени, безнравственного времени, которое создали сами люди, которое поддержала природа своей катастрофической убивающей силой:

«Как богач перед смертью торопится все раздать, так женщины, не жалея, раздавали себя направо и налево. Но они теперь не хотели больше рожать детей, груди им стали не нужны, они пили лекарства, чтобы стать безгрудыми».

Н.Л. Лейдерман, исследуя произведения Е.И. Замятина, делает вывод об использовании вневременного и конкретного, говоря что «мифологическое, то есть вечное, архетипическое писатель обнаруживает внутри повседневного, обыденного, земного» [Лейдерман: 2010: стр. 770]. Е.И. Замятин осуществил творческую идею, которую продекларировал в рамках неореалистической концепции в 1918 году: «Они заставляют читателя приходить к обобщающим выводам, к символам, изображая совершенно реальные частности» [Замятин: 1929: стр. 360]. «Релятивизированные мифологемы уже не выступают в качестве аналогий к пласту современной повседневности <...>, а вступают в диалогические отношения, порождающие новые эстетические смыслы» [Лейдерман: 2010: стр. 773].

К замятинской эпохе нас отсылает несколько знаков. Экспозиция наполнена образами, которые путают, подменяют в сознании читателя времена и соприкасаются с замятинской современностью.

И затем уже в повествовании Приска о жизни в великом Риме мы видим отсылки на пошлую современность:

«Он не мог пробраться в читальный зал, его подхватила шуршащая шелком и шепотом, возбужденная, жарко дышащая толпа», «модные проститутки и светские женщины, лысые юноши и молодящиеся старички, пахнувший конюшней цирковой атлет и надушенный женскими духами епископ».

Принцип построения образа мира здесь оказывается примерно схожим с тем, что отмечали во вступлении к роману. Здесь почти гротескное смешение времен, которое действительно напоминает маскарад, образ которого затрагивал, говоря об экспрессионизме Н.Л. Лейдерман. Наступление хаоса появляется в связи с образом потока, реки, неоднократно встречающегося в романе. Затем в текст вводится сравнительный оборот, в котором упоминается миф о Ное: «Приск решил в последний раз окупнуться в этот Рим, чтобы увезти его с собой для своей книги, как Ной увез в своем ковчеге образцы всяких тварей.», что еще раз обращает написанное во вневременное, мифическое. И это дает нам основание видеть в этом отрывке образы современности. Глаза Приска и глаза автора это зеркало, в котором отражается вечное и современное.

Катастрофическая эпоха начала XX века понималась Е.И. Замятиным как «ежедневная газета» об апокалипсисе [Замятин: электронный ресурс]. В русской национальной трагедии писатель видел катастрофу всемирно-исторического масштаба. «Революция - всюду, во всем, она бесконечна. <...> закон революции не социальный, а неизмеримо больше - космический, универсальный закон» [Замятин: электронный ресурс]. И социальный раскол, по Е.И. Замятину, обусловлен расколом духовным. Гибель ценностей ведет к гибели человека и жизни, к энтропии и смерти, к катастрофе. В размышлениях над судьбой Российской Империи и Римской Цивилизации, Е.И. Замятин измеряет настоящее прошлым, пытается «построить уравнения движения <...> цивилизации» [Замятин: электронный ресурс]. Неблагополучие этого спрессованного в уравнении времени поддерживает мотив стихии, порожденный взрывами.

В тексте романа мотив стихии лежит в основе хронотопа и раскрывается многозначно: это космогонические, природные, социальные, духовные, эмоциональные явления. «Стихия» становится «хаосом», в котором происходит слияние явлений, составляющих её. А такое коренное изменение жизни как революция не может не осознаваться как «хаос», «но это смерть - для зачатия новой жизни» [Замятин: электронный ресурс]. И в романе Е.И. Замятина эта «новая жизнь» рождается из вневременного, из многоуровневого времени появляется конкретная жизнь Рима, конкретная историческая личность.

Не случайно, он использует в качестве названия метафорическое прозвище Атиллы, данное ему папой Львом много позже изображаемых событий, но, очевидно, по мысли писателя, составляющего его сокровенную суть. Его имя осталось в истории как название страшного, ничего и никого не щадящего стихийного бедствия. Мотив стихии, грядущей на спокойный, ничего не подозревающий и все же бесчувственный мир, заложен уже в названии романа. В образе Атиллы открывается связь энтропии и энергии как «стихия», порожденная взрывом.

Согласно замятинской концепции, описанной в теоретических работах, это было и есть подсознательное стремление из дисгармонии путем взрыва и обнуления создать что-то гармоничное. Поэтому как в реальном мире двух эпох, так и в художественном пространстве все стремилось к апогею. Художественная реальность была выведена из данного состояния появлением хуннов. Е.И. Замятин рисует картину этой беспощадной вспышки, продолжая мотив стихии:

« Но теперь это было уже не море, а люди.<...> они убивают у себя на улицах волков - и сами как волки. <...> они катились вниз - на юг, на запад - все быстрее, как огромный кипень с горы».

Образ людей всегда у Е.И. Замятина будет сопровождаться образом какой-то «текучей» массы: море, лава, вода. Соответственно, люди - стихия безвольная, безразумная, но убивающая своей силой:

«Люди текли». «Они текли, они заливали все, как лава». «<...> толпа качнулась и, прорвав цепь гвардейцев, хлынула к триумфальному помосту, к ораторской трибуне. Это были два маленьких острова, было ясно, что они сейчас будут затоплены».

Экспозиция наполнена образами, которые путают, подменяют в сознании читателя времена, создают ощущение вакханалии и хаоса, и эта беспорядочная картина объясняет рождение такой личности как Бич Божий. Из «последних времен» на свет выходит гротескная фигура человека - зверя Атиллы.

Из космогонии, двух разных миров, двух разных культур, двух разных вер рождается одна личность - Атилла. Дикий мир скифов, где жизнь - это освоение новых территорий, мирная кочевка с места на место, война с чужими племенами за новые территории. И Римская цивилизация, жизнь и процветание которой сосредоточились в городе-полисе. Римский император - власть, которая подчинила себе полмира, и вождь Хуннов - власть, которого должна подчинить себе полмира и Рим. Христианская империя и языческая община. Два разных мира, две разных культуры, две разных веры сталкиваются внутри одного человека, кровь которого кипит в венах во имя родины и тело которого находится в абсолютно чужой и омерзительной цивилизации, потому что родина так решила. Железный стержень героя формируется на фоне внешней борьбы миров и внутренней борьбы сознаний, сформированных этими мирами.

Тлеющий и гниющий много лет Рим погиб от руки и воли одной сильной личности - Атиллы, как погибла Российская Империя спустя XV столетий. Е.И. Замятин писал роман, когда исторический переворот в его родной стране был уже завершен, что позволяло ему оценить ситуацию, увидеть ее в многоцветии и многообразии, а жизнь за границей позволила разглядеть картину забвения извне и сравнить крушение одной родной великой державы с крахом другой чужой цивилизации. Понять, ощутить это

чувство падения, чтобы ярко и сочно изобразить этот ужас, передать эту оппозицию старого и нового мира.

В «Биче Божьем» Е.И. Замятин создает пласт Вечного, который пронизан взрывным и стихийным в сочетании с мифом и законами физики, что становится основой хронотопа.

Взгляд Е.И. Замятина на историю, общество, мироздание и героев читается через изобразительно-выразительные средства. Как истинный художник Е.И. Замятин умело пользуется красками. Его палитра яркая, точная, без оттенков и примесей.

Романное повествование сконцентрировано на концепции губящего времени, ощущение этого ужаса постоянно усиливается насыщенным цветом как на уровне одного образа, так и в образе персонажей, предметов, цивилизаций. Впервые цветовая символика возникает при описании колебаний земли и вводится в текст с помощью мотивов исчезновения и разрушения времени, оглушающего вопля. Здесь появляется черный цвет как часть образов, предвещающих смерть:

«...земля лежала с черными, пересохшими, растрескавшимися губами...», «...она держала на руках завернутого в лохмотья ребенка с почерневшим лицом», «...она, как роженица, судорожно напрягла черное чрево», «...черная апрельская ночь», «...на красной небе зубцы замка св. Ангела были угольно-черные», «...в мраморе чернели трещины».

В оппозицию черному цвету ставится золото. Мотив золота это не столько тема богатства, это утрата духовного в людях. Золотым цветом в произведении окрашены - «деньги», «материал», «фальшь императорского двора»:

«...сзади трофеев, заблестела золотом триумфальная колесница, «плеть с золотой рукоятью», «...там стояли большие золотые солдаты», «там были золотые звезды».

В параллель золоту становится красный цвет, который переплетается с черным. Если золото - аналог мира, который разрушен, то красный -

апокалипсис вообще. Красным песком очерчен круг, маркирующий последний осколок упорядоченного существования. Метафоры, связанные с кровью и огнем, писатель превращает в лейтмотивы. Красно-черным окрашены долгожданные перемены и в тот же момент тревога имеет эту же гамму:

«У них были такие же бороды, черные, рыжие, и такие же оскаленные белые зубы» - описание скифов разрушителей старого мира, сотворивших свободу рабам», «...только вырезанными во мраке красными отверстиями окон», «...громкий красный Атилла зажмурил глаза», «...красные, тяжелые веки», «...увидел в красном сумраке белизну », «на большом дворе был обозначенный красным песком круг».

Атрибутом скифского мира является белый цвет. Белый - «это жизнь до начала творения». Появление хунов в Риме дает точку отсчета для времени, которое в начале романа исчезло:

«...деревья стояли круглые и белые», «белые ладони всплескивали над головами», «...и волосы, зимне-белые», «в черной стене был белый четырехугольный глаз».

Лейтмотивом Атиллы так же становится белый цвет - белая рубашка, «кожа на лице у него была по-девичьи белая»

Ключевую роль в романе играет голубой цвет. В водяных часах Басса время течет «...чуть заметной голубой нитью, отсчитывающей дни и годы», «...голубые мешочки - "Небесное лекарство"», «время текло в них <часам> тоненькой голубой струйкой», «...тоненькой голубой струйкой текло время». Таким образом, голубой - это цвет времени, которое разрушено и восстановлено в романе.

Желтый цвет сочетает в себе греховность и животную стихию:

«Лица были желтые, мертвые и только как уголья горели глаза», «под желтым лбом темнели пещеры», «огромная желтая плешь внутри города».

§3. Специфика сюжетного строения романа

Основная особенность мировоззрения Е.И. Замятина - бытийная оппозиция «энтропия - энергия»- находит соответствие в поэтике его произведений, в частности в романе «Бич Божий», здесь представлены различные виды конфликта между динамикой и застоем. Е.И. Замятин исследует энтропию мысли в своей статье «О литературе, революции, энтропии и прочем». Это материал является переосмыслением бытия сквозь призму термодинамики. Как и в физике, Е.И. Замятин видит в бытие и его рефлексии-литературе существование законов термодинамики, которые устанавливают существование энтропии, как функции состояния термодинамической системы. Любой процесс в природе, при котором у системы изменяется количество внутренней энергии, не обратим. Энтропия является величиной, изменение которой говорит о степени беспорядочного рассеивания энергии во внешнюю среду. Любая внешняя среда имеет сопротивление, которое создает необратимые потери энергии-энтропию. В статье Е.И. Замятин писал о двух универсальных законах бытия - сохранении энергии, с одной стороны и процессах энтропии- с другой. Переосмысляя законы физики, писатель делает заключение: бытийная энтропия есть абсолютная догма. Избежать энтропийности можно лишь путем существования в состоянии «живой-живой», то есть способный к действию, существующий «в ошибках, в поисках, в муках. По-настоящему живое ни перед чем и ни на чем не останавливаясь, ищет ответов на нелепые, «детские» вопросы» [Замятин: электронный ресурс]. Дети, по мысли Е.И. Замятина,- «самые смелые философы. Они приходят в жизнь голые, не прикрытые ни единым листочком догм» [То же]. При расходе энергии во внешнюю среду необходимо оставаться ребенком, избегать догматизации, потому что она есть «энтропия мысли». Есть живые-живые, они же взрослые-дети, они же еретики, а «еретик - единственное лекарство от энтропии человеческой мысли». «Еретики вредны: они нерасчетливо <...> выскакивают в сегодня из завтра» [То же]. Их слово внутри догматического

сегодня является взрывом, порождающим прорыв из энтропии и догмы. «Но покрытое догмой - магмой сегодня не способно принять этот взрыв, ибо взрыв это всегда ситуация чрезвычайная и малоудобная» [То же]. А живая литература существует и развивается по направлению этих взрывов. По замыслу Е.И. Замятина его теория должна быть закодирована в поэтологический шифр в трилогии об Атилле. Но современникам удастся разгадать пьесу «Атилла» и Е.И. Замятин в угоду цензуре и Сталину переписывает драму 5 раз. Но роман «Бич Божий» навсегда остается недосказанным словом. Словом, которое нам только предстоит изучить под призмой синтеза физики, литературы, истории и философии.

Роман состоит из 7 глав, на протяжении которых мы видим, как формировалась личность Атиллы. Автор рассказывает читателю историю жизни великого человека от рождения и до юношества, проводит своего героя через предательство отца, плен и торжествующее возвращение на родину. Два разных мира соединены и противопоставлены судьбой одного героя. Ткань романа расшита антитезами и параллелями. Композиция завязана на антитезе. Умиравший старый мир - зарождающаяся юная цивилизация. Вырождение, аморальность, разврат, ложь, трусость. И обновление, соблюдение и почитание законов и норм, уважение, отвага. Параллелизм проявляется в переключке событий: в начале 1 главы описана «рожающая» ужас Земля, во 2 главе перед читателем предстает картина ужасных родов несчастной матери Атиллы. Далее мы наблюдаем сопоставление образов Атиллы и дикого волка. Маленький Атилла, обучаясь охотничьему ремеслу, убивает стрелой щенка. Волк, находящийся в заточении в императорском дворе загрызает щенка. Далее образы этих диких, родных друг другу на ментальном уровне существ будут завязаны вокруг клетки. Атилла в Риме - и весь город для него становится клеткой, воля - родина и отчий дом. Волк находится в прямой изоляции - он заточен в реальную клетку. Следовательно, здесь мы можем сказать не только о параллелизме в основе двух образов, но и их символичности. После того, как

волк убит, мальчик Атилла становится затворником в этой клетке. Атилла и волк - два близких диких существа, закованных в одном Риме, обреченных на смерть.

Параллельно основному сюжету так развивается сюжет о Приске. В Риме он тоже чужак, он тоже оторван от родины, но его родина - духовность, которая погибает в разврате полиса. Подвергшись соблазнам, Приск забывает о цели, которая привела его в Рим, он забывает о благой миссии, выполнить которую ему завещано учителем. И в отличие от морально сильного Атиллы, вырвавшегося на Родину своими силами, Приск возвращается к духовности лишь благодаря влиянию Басса. Басс - герой похоти и разврата и одновременно лицо, стремящееся к прекрасному и непорочному. Он понимал, что навсегда погряз в Риме, он знал, что способен помочь Приску выйти из этого болота каким бы то ни было путем.

С историей Приска связана сложная композиция. «Хроника» этого героя врезается в повествование о судьбе Атиллы, открывая настоящее лицо Рима.

Старый покрытый догмой мир, сконцентрировавший все богатство и силу в границах Римской Империи, изжил себя. Количество энтропии превысило предельно допустимый уровень. Система мироустройства находится в критическом состоянии. Возникает точка бифуркации, при которой система или превратится в хаос, или перейдет на новый, более высокий уровень упорядоченности.

Канва романа образована взрывами, продвигающими действие, которое является одной точкой бифуркации, но состоит из многих микровзрывов.

Взрывы в романе Е.И. Замятина строго дифференцированы на две группы: в истории и в герое. Следуя от общего к частному Е.И. Замятин начинает повествование глобальным историческим взрывом, который порождает необходимого времени героя.

Первый взрыв - это почти апокалипсис, это почти апогей времени, но он дан в самом начале. Семантику этой взрывной точки мы уже рассмотрели

во втором параграфе второй главы и пришли к выводу, что описанная картина позволяет нам увидеть вневременную панораму, которая задает исторический и мифический тон повествованию.

Следующая точка взрыва совершается в следующем абзаце, но это описание указывает на разрушительную силу аморальности людей. Следовательно, мы можем сделать вывод, что и человек, и природа - это стихия, образующая взрывную энергию. Образы таких стихий, в свою очередь, тоже являются подготовительными для восприятия еще более сильного взрывного образа героя - Атиллы. Он врывается в сюжет, совершая действие-вспышку-вызов:

« Улд подошел к мальчику и сказал ему что-то на своем языке. Атилла молчал, нагнув голову. Улд взял его за подбородок и поднял вверх его лицо. Мальчик как будто начал улыбаться, потом вдруг быстрым как прыжок движением, вонзил зубы в руку триумфатора, От неожиданности или боли Улд громко вскрикнул и отскочил назад, из руки у него капала кровь, он зажал руку своей белой шапкой. Потом, не оглядываясь, быстро сошел с помоста, вскочил на коня и, пригнувшись, поскакал через форум».

Этот человек заставляет замолчать стихию - людей:

«Тишина была такая, что было слышно, как копыта его коня падали на камень. И только когда он исчез, толпа опомнилась, все разом заговорили, все спрашивали друг друга: "Что это значит? Что это за звереныш? Почему он вдруг укусил его?" Никто не знал».

Только после, согласно сюжету, мы узнаём, кто такой Атилла. Его образ подготовлен мощными вспышками, а его первое и провокационное действие ставит данный образ выше других, возводя его на своеобразный пьедестал раньше срока. Именно этот лишенный психологического подкрепления сюжетный отрывок будет повторен в тексте произведения в финале линии Атиллы. Так Е.И. Замятин выстраивает замкнутую, кольцевую композицию основного сюжета романа, начатую и оконченную взрывом-вспышкой.

Атилла родился внутри стихии - природы и сам он стихия. «Прочной перестала быть самая земля под ногами. Она была как женщина, которая уже чувствует, что ее распухший живот скоро изрыгнет в мир новые существа - и она в страхе мечется, ее бросает в холод и жар». Образ роженицы-земли мы встречаем в первых предложениях романа - это сила всей природы. Сцена рождения Атиллы соответствует описанному выше образу природы:

«Жена Мудьюга закричала так, что все остановились. Ее положили на войлок, на снегу она раздвинула ноги, ее распухший живот сотрясали судороги. Плечи у ребенка были такие широкие, что он, выходя, разорвал у матери все, и она умерла. По имени реки отец назвал его Атилла.»

Это сила одного конкретного человека. Первенство и главенство заложены в семантике имени героя, которую приводит автор: «Они прошли к реке, которой имя было Атил, ее называли также Ра, и еще позже - Волга.» Ра (др.-греч. Ῥα; лат. Ra) — древнеегипетский бог солнца, верховное божество в религии древних египтян. Его имя означает «Солнце»[Энциклопедия: электронный ресурс]. Горячая, взрывная энергия Атиллы контрастирует с «холодным...братом Беледой».

Атилла не похож на брата, он противопоставляет себя миру и открыто идет на провокацию с детства, на что указывает бессознательное сравнение себя с богом:

«"Я бог",- вспомнив, сказал Атилла. "Спи, спи сейчас же!" И Атилла закрыл глаза. Он увидел, что все - внизу, а он стоит огромный и у него две головы. Потом все шумно задышали, от этого стало жарко».

На еще одну точку, говорящую о взрывном начале в образе Атиллы, указывает повествователь, сравнивая героя с животными:

«Он стоял, нагнув голову, как будто на ней были рога», « Он стоял, нагнув лоб, на лбу жестокие вихры торчали как рога», «...и сердце пошло ровно, как лошадь».

Вышеописанные сравнения являются деталями, которые подготавливают появление точек бифуркации. Далее в тексте романа появляется первый важный для понимания психологии героя, взрыв:

«Атилла почувствовал, как снизу, от живота, горячо хлынуло вверх, стиснуло горло. Ему показалось, что его руки схватили за горло Бледу, но этого не было, он только поднял голову и посмотрел Бледе глазами в глаза. Бледа сказал: "Что ты, что ты!" - у него затряслись губы, он прижался к стене и стоял так. Атилла, не тронув его, вышел».

Внутренняя стихийная сила героя вырывается потоком на холодного Бледу. Это не только проявление физической агрессии, данная сцена очень описывает взрыв в сознании героя: «Атилла понял, что она ничего не может, что он один». Внешний холод, соприкасающийся с внутренним жаром, это внутренне холодное чувство, касающееся изнутри жаркую, горящую личность. Усиливая образ, автор вводит один эпизод, связанный с Богом. Данная сцена ставится ключевой для понимания восприятия статуса Бога Атилой:

«Бог был больше и страшнее, чем отец. "А он может"...- начал Атилла, но не мог говорить дальше. У старика были красные, тяжелые веки, он поднял их и сказал: "Он может все. Пойди туда и сильно подумай о том, что тебе нужно"».

Следующая точка бифуркации описана следом за предыдущей сценой. Это новая ступень градации взрыва. Детское «нет» взрослому человеку читается как отказ одной сильной личности другой и возможно более сильной личности:

«Отец приказал ему повернуться лицом к стене. Атилла сказал: "Нет!" Тогда отец схватил его за шею и пальцами приковал к стене, как железом. Атилла стоял, стиснув зубы, ему показалось, что щеки его стали твердыми как дерево. Потом он почувствовал, что его голые ноги дрожат, он сжал себя всего и перестал дрожать, он ни разу не крикнул. Когда все кончилось, он обернулся, посмотрел на отца зубами и выбежал наружу».

Следующая сцена представляет синтез в одно целое-взрыв Бога, отца и волка:

«Он посмотрел вверх, на Бога, так же как смотрел на отца, его глаза были оскалены как зубы».

На основании данной суммы образов мы можем сделать вывод, что стихийное, взрывное, животное, божественное - все заключается в одном лице - Атиллы.

«Атиллы смотрел, внутри него все шумело, как река, которая несется через пороги. В него вошло нечто новое, чего он до сих пор не знал. Это длилось только одно тонкое, как волос, мгновение, но этого было довольно, чтобы Мудьюг проснулся, потому что его тело даже во сне всегда чувствовало сталь».

Все это описания необузданной энергии Атиллы, неконтролируемых, но желанных взрывов. И в тот момент, когда в герое синтезировалось стихийное, животное и божественное начала, бесконтрольные взрывные точки закончили свое существование. «Это кончилось и больше не будет никогда». Теперь поэтика взрыва подчинится правилам, которые задаст сам Атиллы. Далее канва узлов-взрывов будет соткана из микровзрывов внутри героя, которые будут усиливаться по степени их напряженности и по количеству энергии, затрачиваемой на их контроль.

Первый напряженный момент по прибытии в Рим еще не заточен во внутреннее Атиллы, но уже во многом контролируется маленьким хуном. Смех-звон-взрыв помогают герою отстоять свое право на комфорт и ставят героя в определенную нишу по отношению к другим пленникам: в своем праве на смех, на ношение привычной одежды Атиллы занимает более высокую позицию:

«Из всех тринадцати только двое ходили не в римской одежде, а в штанах, как варвары. С Атилой было иначе. Вечером перед обедом горбун принес ему римскую одежду и сказал: «Это тебе посылает император, ты

будешь теперь носить это». Атилла стал смеяться, ему было смешно, он представил себе, что будет без штанов, как девка».

Следующая точка взрыва кажется противоречивой концепции, о которой мы пишем выше, но именно эта точка как бы удваивает первый синтез нескольких начал в Атилле и запирает на двойной замок бесконтрольное, подчиняя ему более сильные взрывы - внутренние:

«Он забыл советы горбуна и Адолба о том, что здесь надо быть как лисица. Он выскочил из-за стола, его глаза были оскалены как зубы, он вцепился глазами в Басса и пригнулся, чтобы прыгнуть на него. Он не успел: все закричали, его схватили сразу десятки рук».

После соединения со своим реальным стихийным тотемом волком Атилла затаил свою энергию окончательно, но мы уже писали, что это только кажущееся замирание. Теперь взрывы происходят внутри «психологического» героя, они имеют большую силу, большую мощь, потому что воспитывают «железо» характера. Поэтика взрывов теперь развивается по восходящей градации.

Семантика первого контролируемого, сдержанного микровзрыва описана автором:

«Гарицо Длинный нагнулся к нему сверху, положил ему руку на плечо<...>. Атилле хотелось сбросить его руку, ему был невыносим этот запах, но он уже умел многое, он не двинулся с места, он зубами улыбнулся Гарицо, Теодорику и Уффе.»

Атилла « уже умел многое» и контроль для него стал неотъемлемой частью подготовки к чему-то более сильному.

Следующая «немая» взрывная точка дана в сцене «больного языка». Момент является немым с двух позиций: Атилла не произносит заветных для Басса слов «Да здравствует Рим!» и совершает бессловный акт противостояния подчинению. Герой отказывается поступиться собственными принципами и вступить в противоречие с внутренним состоянием - внутренним стержнем и предпочитает причинить себе физическую боль:

««Да здравствует Рим!» – закричали все. Атилла молчал, нагнув лоб с двумя торчащими вихрами, похожими на рога. <...> «У меня болит язык», – сказал он; римские слова, выходя из его рта, скрипели и скрежетали. «Болит язык? Покажи, покажи-ка, может быть, это опасно!» Басс взял Атиллу за подбородок. Тогда Атилла сжал свой язык зубами, так что сам услышал, как во рту хрустнуло. Потом он высунул язык и показал его Бассу, по языку струилась кровь, все увидели это.

Атилла смотрел в глаза Бассу, они боролись глазами как копьями – и Басс отвернулся. Сердце у Атиллы полетело, широко размахивая крыльями, он понял, что он победил».

Атилла еще раз показывает и доказывает свой железный характер, и его «железо» не плавится, а накаляется. Градация, подводящая к какому-то финальному надрыву, усиливается.

Семантика железа дана в следующей сцене, но оно остается холодным, а Атилла снова сдерживает свою внутреннюю энергию:

«Атилла задышал так громко, что все обернулись к нему. Уезжая, Адолб оставил Атилле свой нож, Атилла носил его на поясе под одеждой, и теперь ему казалось, что нож толкает его. Этого никто не знал, но все почувствовали, что сейчас, в следующую секунду, что-то произойдет. В тишине были слышны частые удары молотков, это работали на фабрике статуй под дворцовой стеной, молотки стучали как сердца».

В следующей точке мы считываем проявление слабости, герой выпустил свою энергию, «Атилла громко засмеялся - и сейчас же закрыл себе рот ладонью». Но взрыв запирается, «он продолжал смеяться внутри». Мы вновь встречаемся с немим взрывом, который поддерживается поступком - Атилла осознанно совершает то, чего делать нельзя:

«Он нагнулся и открыл дверь клетки. Волк, блестя глазами, сидел все так же, забившись в угол, но Атилла знал, что потом он выскочит».

Ликующий взрыв становится основой следующего растянутого в тексте романа сюжета - долгожданная встреча Атиллой Улда. Это один из самых

сложных по своей семантике взрывов. Он начинается, когда услышав «другое - такое», Атилла «едва не вскрикнул от радости». Снова немое для Атиллы ощущение, разрывающее его спокойствие, и снова Атилла сохраняет эту энергию в себе:

«Завтра Улд возьмет Рим! Атилла слушал и, прикрыв рот ладонью, смеялся от счастья. <...> сердце билось в ребра, как в прутья клетки. Оно вырвалось и полетело над завтрашним днем».

Но это известие не оправдывает ожиданий Атиллы. С разочарованием связана следующая точка, которая поднимает градацию на новую ступень, это не немое торжество, а состояние разочарования, которое сопровождается словом и действием. Это накал железного стержня Атиллы:

«Горбун испугался. «Что с тобой? Ты болен?» – «Не трогай меня!» Атилла оттолкнул руку горбуна и пошел куда-то, ему было теперь все равно куда идти, потому что Улда больше не было».

Следующий абзац поясняет предшествующий накал, реальный взрыв, проявившийся во внутреннем и внешнем плане, в психологическом и физическом его понимании:

«Наутро, такой же бледный, он стоял внизу, возле устланного красным сукном помоста. Он, не отрываясь, жадно следил глазами за каждым движением Улда. <...>. Улд был теперь близко. Он подошел к Атилле и взял его за подбородок, Атилла перестал дышать и мгновение не видел и не слышал. Он опомнился только тогда, когда почувствовал: его зубы с наслаждением впились во что-то. Во рту у него стало тепло и солоно, это была кровь Улда, он стал дышать, то, что его душило, – теперь прошло».

Данный взрыв только кажется финальным, разрешающим все. Эта сцена является высшей ступенью градации взрывов, заданной автором, но не финальной. На одной ступени с предыдущей точкой стоит взрыв смеха Атиллы, раздающийся над просторами «своей земли». Это разрывает воздух сильная, сформировавшаяся энергия Атиллы, возвещающая о том, что раб прибыл домой, чтобы стать правителем:

«Он захлебывался от смеха, от счастья, что узнал своих людей, свою землю, но у него не было слов, чтобы объяснить это Адолбу.»

Эта сцена стоит на одном уровне со сценой укуса. И оба эти момента не являются финальными, не являются вершиной градации взрывов, которую создал писатель. Сюжет, продвигающийся рывками от одной точки бифуркации к другой, не окончен. Роман «Бич божий» это только часть, задуманного Е.И. Замятиным романа. Финал этого романа остается открытым и главный взрыв еще впереди:

«Мне суждено было видеть его и много слышать о нем, и все, что мне о нем известно, оправдывает его имя.<...> Но что будет, если теперь власть перейдет к Атилле и если это железо направится острием на Европу?». »

Заключение

На основе проделанных нами наблюдений над методом в романе Е.И. Замятина «Бич Божий» мы пришли к следующим выводам. Попытаемся их сформулировать относительно тех задач, которые были поставлены нами в работе.

Изучение теоретических работ Е.И. Замятина показало, что писатель пытался осмыслить теоретические основы своей творческой деятельности и привести собственный метод к неореализму. В статьях писателя и в его лекциях, посвященных новому методу, мы видим противоречие: Е.И. Замятин предлагает синтезировать новый жанр на базе реализма и символизма, но теоретические выкладки на практике опираются на метод экспрессионизма. Следуя за философскими размышлениями о сущности бытия, писатель моделирует образ мира, концепция которого изложена им в романе «Бич Божий».

Начало истории падения Великого Рима описано Е.И. Замятниным почти документально, но, не смотря на эту документальность, четко определяется художественность картины, созданная в рамках экспрессионизма.

Для воссоздания состояния эпохи Е.И. Замятин использует параллельный перенос на современность, что позволяет ему почувствовать напряжение эпохи. Время зарождения Атиллы было соткано из противоречий, из нездорового состояния мира, когда все прежние устои готовы к переменам- к взрыву.

Неблагополучие этого спрессованного в уравнении времени поддерживает мотив стихии, порожденный взрывами. В тексте романа мотив стихии лежит в основе хронотопа и раскрывается многозначно: это космогонические, природные, социальные, духовные, эмоциональные

явления. «Стихия» становится «хаосом», в котором происходит слияние явлений, составляющих её. А такое коренное изменение жизни как революция не может не осознаваться как «хаос», «но это смерть - для зачатия новой жизни» [Замятин: электронный ресурс]. И в романе Е.И. Замятина эта «новая жизнь» рождается из вневременного, из многоуровневого времени появляется конкретная жизнь Рима, конкретная историческая личность.

Исследователь А.В. Дранов определил принцип художественного миростроительства экспрессионизма, который состоит в «динамизации художественного бытия с целью его дестабилизации путем гротескного переструктурирования составных элементов» [Дранов: 1980:стр. 18]. Экспрессионизм - это «метод неустойчивого равновесия, как метод сдвинутого двоемирия» [Дранов: 1980:стр. 25]. Е.И. Замятин в романе «Бич Божий» при создании образа мира будто бы описывается на вышеизложенную формулу. Только за дестабилизацию мира и его переструктурирование отвечают точки бифуркации - взрывы, из которых рождается новая действительность, которые двигают сюжет. Рассматривать мир в законах термодинамики нам позволяет статья Е.И.Замятина «О литературе, революции, энтропии и прочем». В труде Е.И. Замятин писал о двух универсальных законах бытия - сохранении энергии, с одной стороны и процессах энтропии- с другой. Переосмысляя законы физики, писатель делает заключение: бытийная энтропия есть абсолютная догма. Избежать энтропийности можно лишь путем существования в состоянии «живой-живой», то есть способный к действию, существующий «в ошибках, в поисках, в муках. Что соответствует формулировке А.В. Дранова о принципах художественного миростроительства экспрессионизма и соответствует образу мира в романе «Бич Божий».

Цветопись в романе, как и на полотнах художников-экспрессионистов, подтверждает наши выводы о методе, который использует Е.И. Замятин при создании образа мира в романе «Бич Божий». Но мы не утверждаем, что

экспрессионизм является единственным методом, применимым к роману, поскольку сам автор романа рассматривал свое творчество как сложное явление и стремился к синтезу методов и рождению новой творческой концепции.