

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

На правах рукописи

Ван Хунюань

Поэтика приема в прозе Е. И. Замятина: визуальный аспект

Научная специальность 5.9.1. Русская литература и литературы народов
Российской Федерации

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук, профессор
Сухих Игорь Николаевич

Санкт-Петербург

2023

Оглавление

| | |
|---|------------|
| Введение | 3 |
| Глава 1. Визуальность в теории неореализма Е. Замятина | 21 |
| 1.1. «Неореализм»: новая реальность, новое видение | 21 |
| 1.2. Литература и наука: способ визуализации..... | 34 |
| 1.3. «Импрессионизм»: между живописью и литературой | 39 |
| 1.4. Статические моменты в сюжетной композиции | 49 |
| Глава 2. Вокруг приема: Е. Замятин и русский формализм..... | 57 |
| 2.1. Часть и целое: искусство «видеть» | 59 |
| 2.2. Образ и экономия: самобытность поэтического языка..... | 65 |
| 2.3. Поэтика кино: точка пересечения | 80 |
| Глава 3. Визуальные приемы в прозе Е. Замятина | 100 |
| 3.1. Лейтмотивные визуальные образы | 104 |
| 3.1.1. Основные типы лейтмотивных образов | 106 |
| 3.1.2. Центральные и периферийные образы | 114 |
| 3.1.3. Внутритекстовые и межтекстовые лейтмотивы | 118 |
| 3.2. Неправдоподобное субъективное видение | 122 |
| 3.2.1. Искаженное восприятие пространства | 123 |
| 3.2.2. Ограниченное поле зрения | 124 |
| 3.2.3. Зеркальное отражение и двойное «я» | 126 |
| 3.3. Сюжетная функция пейзажа и описания обстановки | 127 |
| 3.3.1. Пейзаж как сюжетное звено | 128 |
| 3.3.2. Предмет природы и психологический параллелизм | 131 |
| 3.4. Синтетический образ в романе «Мы»: О-90 | 133 |
| Заключение | 149 |
| Список использованной литературы | 154 |

Введение

Е. И. Замятин (1884–1937) — прозаик и драматург, критик и публицист, киносценарист, теоретик неореализма, корабельный инженер. Его новаторская писательская манера и творческая судьба нередко становятся объектами литературоведческого изучения.

Наследие Замятина до сих пор обладает мощной жизненной силой, о чем свидетельствуют выпуск в последние годы пятитомного собрания сочинений¹, выход в свет научного издания романа «Мы»² и его готовящаяся к прокату отечественная экранизация, перевод с английского на русский язык биографии писателя «Англичанин из Лебедяни»³, публикация новых монографий⁴, справочных книг⁵ и сборников статей⁶, представляющих общую картину

¹ См.: *Замятин Е. И.* Собрание сочинений: В 5 т. М.: Русская книга; Дмитрий Сечин; Республика, 2003–2011. (В настоящей работе все цитаты из произведений Замятина приводятся по данному изданию с указанием в скобках после цитаты номера тома римскими цифрами и страницы арабскими цифрами.)

² См.: *Замятин Е. И.* «Мы»: Текст и материалы к творческой истории романа / Сост., подгот. текста, публ., коммент. и статьи М. Любимовой и Дж. Куртис. СПб.: Мирь, 2011. 608 с.

³ См.: *Куртис Дж.* Англичанин из Лебедяни: Жизнь Евгения Замятина (1884–1937) / пер. с англ. Ю. Савиковской. СПб.: Academic Studies Press / БиблиоРоссика, 2020. 448 с.

⁴ См., напр.: *Кольцова Н. З.* Творчество Е. Замятина: Проблемы поэтики. М.: Издательский Дом ЯСК, 2019. 176 с.; *Курносова И. М.* «Язык среды и эпохи» Е. И. Замятина. Лексико-семантические особенности и проблемы лексикографирования. М.: ФЛИНТА, 2019. 176 с.; *Дмитриевская Л. Н.* Образ мира и образ человека: пейзаж, портрет, интерьер в романе Е. Замятина «Мы». М.: ФЛИНТА, 2016. 120 с.; *Хатямова М. А.* Творчество Е. И. Замятина в контексте повествовательных стратегий первой трети XX века: создание авторского мифа. Томск: Изд-во Томского государственного педагогического университета, 2006. 183 с.

⁵ См., напр.: *Давыдова Т. Т.* Замятинская энциклопедия. 2-е изд., стер. М.: ФЛИНТА, 2019. 744 с.; *Курносова И. М.* Диалектно-просторечный словарь языка Евгения Замятина. Елец: ЕГУ им. И. А. Бунина, 2008. 274 с.

⁶ См., напр.: Творческое наследие Е. И. Замятина в новых научных концепциях и

изучения творчества Замятина на сегодняшнем этапе. Эти сборники содержат исследования многочисленных ученых-замятиноведов, таких как М. Ю. Любимова, М. А. Хатямова, Т. Т. Давыдова, И. О. Шайтанов, Л. В. Полякова, В. Н. Евсеев, Е. Б. Скороспелова, Л. Геллер, Р. Гольдт, А. Гильднер, В. Шмид, Н. Н. Комлик и многие другие, которые рассматривают Замятина с точки зрения поэтики, биографии, философии, культурологии и т. п., пытаются определить его роль в современном ему литературном сообществе и русской литературной традиции.

Важно отметить, что в творческое наследие Замятина входят не только художественные произведения, но и воспоминания, публицистические и литературно-критические статьи, а также конспекты лекций по технике художественной прозы, о писательском мастерстве и т. д. Недаром М. А. Хатямова, интересующаяся проблемой литературной саморефлексии в русской литературе 1900–1930-х гг., видит в Замятине «авторитетного теоретика нового искусства»⁷.

У Замятина-теоретика есть своя парадигма мышления. Достаточно вспомнить, настолько глубоко укоренено в его мысли логика диалектики, что устойчивая формула «тезис — антитезис — синтез» довольно часто встречается в его дискурсе о самых разных явлениях. Дихотомия — упрямая привычка писателя.

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.; Е. И. Замятин: Личность и творчество писателя в оценках отечественных и зарубежных исследователей: Сб. ст. / Сост. О. В. Богданова. СПб.: РХГА, 2015. 484 с.; Е. И. Замятин: pro et contra, антология / сост. О. В. Богдановой, М. Ю. Любимовой. СПб.: РХГА, 2014. 974 с.; Евгений Замятин и культура XX века: Исслед. и публ. / сост. М. Ю. Любимовой. СПб.: Изд-во РНБ, 2002. 475 с.; Новое о Замятине: Сб. Материалов / под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 1997. 328 с.

⁷ См.: Хатямова М. А. Творчество Е. И. Замятина в контексте повествовательных стратегий первой трети XX века: создание авторского мифа. С. 4.

О доминировании принципа «бинарных оппозиций» в художественном мире Замятина пишет Н. З. Кольцова: «Для еретика Замятина важен прием дерзкого столкновения противоречий (а не “растворение” их друг в друге, как это предполагает сама идея синтеза)»⁸. В его теоретических работах, например, важное место занимают оппозиции реализма — символизма, быта — фантастики, внешнего — внутреннего, динамического — статического и многие другие. Иногда это может привести к упрощенной биполярности, но без учета этой парадигмы мышления почти невозможно говорить о замятинских литературных взглядах.

Значительная часть теоретических рассуждений Замятина систематически изложена в его конспектах лекций по технике литературы, а среди его учеников были *Серрапионовы братья*. Многие из них слушали лекции, учились у Замятина и других признанных литераторов (в том числе и представители русского формализма), а также регулярно собирались в Литературной студии при Доме искусств.

О встречах с молодыми писателями Замятин вспоминает следующее: «В зимние бестрамвайные вечера я приходил сюда с Карповки, чтобы говорить с ними о языке, о сюжете, о ритме, об инструментровке; <...> Никому из нас, писателей старших, не случалось пройти через такую школу: мы все — самоучки. И в такой школе, конечно, всегда есть опасность: создать шеренгу и униформу. Но от этой опасности Серрапионовы братья, кажется, уже ушли: у каждого из них — свое лицо и свой почерк» (III, 181).

Говоря о назначении своих лекций, Замятин отмечал индивидуальность каждого писателя: «Никаких законов, как надо писать, нет и не может быть: всякий должен писать по-своему. Я могу только рассказать, как я пишу, как пишут вообще» (V, 317).

⁸ Кольцова Н. З. Творчество Е. Замятина: Проблемы поэтики. М.: Издательский Дом ЯСК, 2019. С. 165.

Впрочем, серапионы имели некоторые общие мировоззренческие и эстетические взгляды. Стремление серапионов к поискам новых приемов, их установка на создание новой художественной реальности, подчеркивание употребления стилизованного языка, соответствующего изображаемой среде и т. д. в определенной мере совпадают с идеями Замятина, который глубоко интересуется «техникой» творчества и настороженно относится к литературной тенденциозности, поскольку она искажает реальное в угоду временной тенденции.

Как отмечает А. К. Воронский, в основных идеях серапионов видны следы мышления их наставника: «Замятин определил во многом характер и направление кружка серапионовых братьев»; «от Замятина у них словопоклонничество, увлечение мастерством, формой; <...> От Замятина стилизация, эксперимент, доведенный до крайности, увлечение сказом, напряженность образов, полуимажинизм их. <...> И если среди серапионов есть течение, что художник, подобно Иегове библейскому, творит для себя, — а также мнения среди серапионов совсем не случайны — это тоже от Замятина. Может быть тут, Впрочем, не столько влияние, сколько совпадение, но совпадение разительное»⁹.

Следует сразу же иметь в виду, что заинтересованность серапионов в этих теоретических вопросах также имеет отношение к другим современным им литераторам, а именно *русским формалистам*.

По эстетическому сближению серапионов и формализма сербский исследователь Богдан Косанович обсуждает следующие ключевые моменты:

Во-первых, серапионы стремятся к творческой независимости, к аполитичности литературы с установкой на ее эстетическую функцию, принимая во внимание потребности массового читателя — «как правило, писатели-

⁹ Воронский А. К. Литературные силуэты. III. Евг. Замятин // Красная новь. 1922. № 6. С. 321–322.

серапионы хотят убедить читателя в том, что описываемые ими события «действительны»¹⁰.

Во-вторых, они выступают против «распространившегося психологизма в молодой советской литературе» и проявляет интерес к внешнему быту; они культивируют «так называемую *ритмическую прозу*» и «часто прибегают к *стилизации* или *сказу*»¹¹. Язык героев в их произведениях имеет довольно разнообразный состав — от просторечных выражений до иностранных слов.

И в-третьих, восприняв концепцию формалистов о динамизме литературы, серапионы «уделяют большое внимание *форме* литературного произведения, отнюдь не пренебрегая его содержанием. Говоря о технике искусства слова, они опять-таки употребляют терминологию русских формалистов. Литературы нет без *мастерства*; литературное произведение прежде всего *вещь сделанная*; в процессе его создания главная роль принадлежит *приему*»¹².

Третий момент для нашей работы особенно важен. Именно сознательное обращение к форме и приемам связывает Замятина и формалистов. Понятие «прием» входит и в активный критический словарь Замятина, а для формалистов оно фигурирует в качестве азбуки для понимания искусства, «центрального понятия, основной единицы поэтической формы, средства создания «литературности»»¹³.

Между прочим, Замятин и формалисты, будучи современниками в одном литературном кругу, были в определенной степени знакомы с деятельностью друг друга.

Замятин в статье «Москва — Петербург» дает формальной школе вполне положительную оценку, называя ее «первой серьезной попыткой создать

¹⁰ Косанович Б. Серапионовы братья // Russian Literature. 1985. № 2. С. 118.

¹¹ Там же. (Курсив в оригинале.)

¹² Там же. С. 117.

¹³ Эрлих В. Русский формализм: история и теория / пер. с англ. А. В. Глебовской. СПб.: Академический проект, 1996. С. 188.

научный, объективный метод критики — в противовес обычным субъективным критическим методам, построенным исключительно на эстетических или политических вкусах автора критика» (IV, 252), но и одновременно отмечает нехватку ее практичности.

А произведения Замятина не раз являлись предметом литературной критики формалистов. Шкловский, например, открыто выражал равнодушие к замятинской работе, но в то же время справедливо указывал на замятинское сознательное использование техники в творчестве¹⁴. Его подробный анализ лейтмотивных приемов Замятина в статье «Потолок Евгения Замятина» очень полезен для нашего исследования. Кроме того, также будем проводить в главах отзывы о творчестве Замятина Тынянова, Эйхенбаума и др.

Для дальнейшего обсуждения стоит отметить, что у Замятина понятие «прием» было очень широким, даже шире, чем у формалистов. Иногда он перечисляет технические приемы на основе осуществления каких-то общих эстетических принципов. Например, на принципе «совместной творческой работы автора и читателя» (V, 351) основан ряд приемов, таких как *незаконченные фразы, ложные отрицания, пропущенные ассоциации* и пр. Они могут действовать почти на всех уровнях текста.

Иногда то, что представлено как «прием» является на самом деле более отвлеченным, концептуальным понятием, которое нужно конкретизировать и расчленивать на приемы операционные (например, «прием импрессионизма»). Поэтому мы попытаемся в первой главе разобраться с основными литературными приемами, упоминаемыми Замятиным в его теоретических разработках, а затем во второй главе обсудить некоторые фундаментальные вопросы вокруг него и русского формализма.

¹⁴ См.: «Я не поклонник его работы <...> свою технику он понимает как технику, а не как мистику». (Шкловский В. Б. Письмо о России и в России // Шкловский В. Б. Собрание сочинений. Том I: Революция. М.: НЛО, 2018. С. 438–439.)

При этом мы не ставим перед собой задачу исчерпывающего обзора, а сосредоточимся преимущественно на «визуальном» аспекте поэтики приема, что и расширяет интермедиальные возможности нашего исследования.

Такой подход обусловлен тем, что в теоретических, философских, часто и саморефлексивных работах Замятина наблюдаются индивидуальная, образно-метафорическая манера изложения и междисциплинарные подходы к анализу творческого процесса и эстетических закономерностей литературы. Как риторически спрашивает Л. Геллер: «...не воспринимается ли сегодня выпирающая “инженерия” замятинского письма <...> как “обнажение приема”, как авторефлексия, как намек на интертекстуальность, то есть как самая что ни на есть постмодернистская игра?»¹⁵

Именно замятинская «постмодернистская» авторефлексия окажется в центре нашего внимания. В частности, его акцент на роли читателя и зрителя в эстетическом процессе напоминает нам об идее рецептивной эстетики, а его многократное подчеркивание не менее тесно связанного с воспринимающей стороной синтеза различных форм искусства заставляет нас осознать необходимость пересмотреть его эстетические взгляды и художественные приемы с точки зрения *интермедиальности*.

Хотя феномены взаимодействия, диалога и синтеза разных художественных форм существуют уже давно, понятие «интермедиальность» в современных гуманитарных науках сформировалось лишь во второй половине XX века, а концептуальной базой интермедиального подхода служит «постмодернистская и постструктуралистская методология»¹⁶. Согласно концепции Клауса Клювера, концептуализация художественной литературы как

¹⁵ Геллер Л. От составителя // Новое о Замятине: Сб. Материалов / под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 1997. С. 4.

¹⁶ Кулькина В. М. Проблема становления и формирования концепта интермедиальности. (Обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7, Литературоведение, Реферативный журнал. 2018. № 4. С. 22.

вербального средства общения и теоретическое обсуждение интермедиальности, связанной с литературой, были в основном сферой деятельности ученых, работающих в Германии и Австрии, а О. А. Ханзен-Леве стал первым, кто использовал термин «Intermedialität» (1983)¹⁷.

По трехуровневому определению Н. В. Тишуниной, «в узком смысле интермедиальность — это особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии художественных кодов разных видов искусств. В более широком смысле интермедиальность — это создание целостного полихудожественного пространства в системе культуры (или создание художественного «метаязыка» культуры). И, наконец, интермедиальность — это специфическая форма диалога культур, осуществляемая посредством взаимодействия художественных референций»¹⁸.

Данное определение не вызывает кардинальных сомнений, но в нем не хватает оперативной четкости. В связи с зонтичностью значения термина устойчивый интерес к рассмотрению интермедиальных конфигураций и интермедиальных исследовательских перспектив в целом все еще отражается в продолжающемся толковании и классификации самих явлений как объектов исследований. В частности, И. О. Раевски предлагает следующие три подкатегории интермедиальности: (1) медиальная транспозиция (*medial transposition*) — трансформация одного медиапродукта в другой (например, экранизация литературного произведения); (2) медиа-комбинация (*media combination*) — объединение по крайней мере двух условно различных медиа (например, опера, театр, фильм); (3) интермедиальные референции (*intermedial*

¹⁷ См.: *Clüver C. Intermediality and Interarts Studies // Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality. Lund: Intermedia Studies Press, 2007. P. 32.*

¹⁸ *Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора М. С. Кагана. Серия «Symposium». Вып. 12. СПб., 2001. С. 153.*

references) — тематизация, воспроизведение или имитация в одном медиапродукте элементов или структур других медиа (например, использование в литературе кинематографических приемов, экфрасис). Как отмечает Раевски, эти подкатегории, не исключаящие друг друга, могут одновременно сосуществовать в одном произведении¹⁹. Данная классификация охватывает основные виды интермедальности, а проблема синтеза искусства в художественной литературе, рассматриваемая в нашей работе, исключительно относится к третьей подкатегории.

На этой же основе необходимо еще ознакомиться с предложенным Ханзен-Леве разделением «взаимной трансформации между языками художественных форм» на три уровня: (1) «перенос мотивов» — семантических, нарративных, дескриптивных и дискурсивно-абстрактных — «из одной художественной формы в другую»; (2) «перевод конструктивных принципов»; (3) «проекция концептуальных моделей <...> на художественные, музыкальные или кино-тексты»²⁰. Данный способ типизации может рассматриваться как полезное дополнение к элементарной классификации Раевски. Ханзен-Леве не только учитывает «горизонтальные» связи между различными формами искусства, но и включает «вертикальное» проникновение теоретического дискурса в художественную практику (т. е. создание метатекста, метаромана). Позже еще будем возвращаться к этим категориям на конкретных примерах.

¹⁹ См.: *Rajewsky I. O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality // Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques. 2005. № 6. С. 51–53.*

²⁰ *Ханзен-Леве О. А. Интермедальность в русской культуре: от символизма к авангарду / пер. с нем. Б. М. Скуратова, Е. Ю. Смотрицкого. М.: РГГУ, 2016. С. 19.*

В методологическом аспекте интермедиальность можно сопоставить с «интертекстуальностью», которую предложила Ю. Кристева, пересмотревшая идеи М. М. Бахтина о «карнавализации текста» и «диалоге культур»²¹.

Как утверждает Э. В. Седых, литературное произведение не только интертекстуально, но и интермедиально, т. е. «состоит из “цитат”, заимствованных из текстов иного рода, созданных на языках других видов искусства», а «текст» в данном отношении понимается широко — это «текст искусства», «текст культуры», «сверхтекст»²².

Такое понимание текста можно возвести к идеям Ю. М. Лотмана: «Под языком мы будем понимать всякую коммуникационную систему, пользующуюся знаками, упорядоченными особым образом»²³; «...искусство может быть описано как некоторый вторичный язык, а произведение искусства — как текст на этом языке»²⁴.

Таким образом, интермедиальность можно рассматривать в определенной степени как понятийное расширение интертекстуальности.

Однако, концептуальный переход от «текста» к «медиа» связан с тем, что характерный для структурализма и семиотики имманентный *логоцентризм*, «проецирующий знаковую модель вербальности на все остальные медиа и художественные формы»²⁵, подвергается сомнению в постмодернистском дискурсе. Поэтому в концепциях интермедиальных исследований существенное значение имеют как раз «частичный отход от логоцентризма» и «обращение к

²¹ См.: *Кулькина В. М.* Проблема становления и формирования концепта интермедиальности. С. 23.

²² *Седых Э. В.* К проблеме интермедиальности // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2008. Вып. 3. Ч. II. С. 210.

²³ *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. Анализ поэтического текста. СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. С. 15.

²⁴ Там же. С. 18.

²⁵ *Ханзен-Леве О. А.* Интермедиальность в русской культуре: от символизма к авангарду. С. 19.

медиа, которые первоочередным образом раскрывают уже не словесный, а “невербальный” знаковый тип, или, во всяком случае, изучают словесные знаки наряду с другими знаковыми носителями (музыка, жестикуляция, мимика)»²⁶.

Обратим внимание на то, что выражение Ханзен-Леве — «*частичный отход от логоцентризма*» — содержит в себе не категорический отказ от структуралистской и семиотической методологии, а переключение внимания, ориентированное на понятие «медиа». Это не приводит к упразднению вербальной сущности литературы и стоящей за ней богатой эстетической традиции.

Как он пишет, искусствоведческая и литературоведческая рефлексия об интермедиальности «принадлежит к наиболее плодотворным и оригинальным достижениям русской теории литературы и художественной теории»²⁷. Сюда относятся и работы структурализма и семиотики. Так что здесь речь идет лишь о расширении кругозора и смещении фокуса постмодернистского гуманитарного изучения, об определенной «*децентрализации*»: невербальные знаковые носители, которые раньше *недооценивались*, могут вступить в *равноправный диалог* с литературой.

В то же время, согласно теориям У. Дж. Т. Митчелла, введение понятия «медиа» позволяет рассматривать проблему «образ/текст» за пределами методологического штампа «сравнение между искусствами». Такой сравнительный импульс, естественно, соответствует некоему аутентичному критическому стремлению соединить различные стороны культурного опыта, но ему не хватает прочной теоретической основы и систематической исследовательской парадигмы, поскольку «сравнение» как отправная точка само по себе не является необходимой процедурой в изучении отношений между образом и текстом. Необходимой является совокупность интермедиальных отношений, среди которых различие не менее важно, чем сходство,

²⁶ Там же. С. 20.

²⁷ Там же. С. 16.

противоречие не менее решающе, чем сотрудничество, а диссонанс и разделение труда не менее интересны, чем гармония и смешение функций²⁸.

Более существенное в том, что проблема «образ/текст» имеет значение не столько «между» искусствами, медиа или разными формами воспроизведения, сколько «внутри» каждого вида искусства, каждого медиа. Наша работа разворачивается именно на основе такого фундаментального тезиса: «всякое искусство есть комплексное искусство, и все медиа являются смешанными медиа, объединяют разные коды, дискурсивные обычаи, каналы, чувственные и когнитивные модели»²⁹.

Таким образом, как отмечает Митчелл, принимать сложную разнородность словесного искусства как медиа, а не как системы — значит «видеть в нем гетерогенное поле дискурсивных режимов, требующих прагматического диалектического описания, а не однозначно закодированную схему, открытую для научного разъяснения»³⁰. Иначе говоря, открытая, многозначная природа изучаемого объекта выдвигается на передний план.

Итак, смещение концептуального фокуса от «текста» к «медиа» еще совпадает с «очередной сменой культурной парадигмы — от “литературоцентризма” к “искусствоцентризму”»³¹, а также с условным «визуальным поворотом»³², пришедшим на смену «лингвистическому повороту» в гуманитарных науках.

²⁸ См.: *Mitchell W. J. T. Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1994. P. 87, 89–90.

²⁹ Там же. P. 94–95.

³⁰ Там же. P. 97.

³¹ *Кулькина В. М.* Проблема становления и формирования концепта интермедиальности. С. 23.

³² Подробно о понятии «визуальный поворот» (the pictorial or visual turn) см.: *Mitchell W. J. T. Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. P. 11–34.

Визуальный поворот, как справедливо отмечает У. Дж. Т. Митчелл, является лишь тропом, который уже многократно появлялся в истории с древности. Его можно использовать как диагностический инструмент для анализа конкретных моментов, когда новые медиа, технические изобретения или культурная практика вызывают симптомы паники или эйфории (обычно и то, и другое) в отношении «визуального». Изобретение фотографии, масляной живописи, письма и т. п. — типичные случаи, когда новый способ создания визуальных образов, казалось, знаменовал собой исторический перелом, к лучшему или худшему³³.

Замятин жил именно в такое время, когда бурно развивались новые технологии, распространялись новые идеи, рождалось новое видение. Познание времени и пространства радикально менялось в связи с изобретением средств массовой информации, быстрого транспорта, мгновенной коммуникации на больших расстояниях и т. д. Такую атмосферу можно почувствовать в созданной писателем метафоре: «Все наше удивительное время можно целиком заключить в одно слово: аэроплан <...> С несущегося аэроплана — все в новом, необычном виде: как будто самые глаза стали новыми» (IV, 387–388).

Между тем в сфере искусства и культуры синтез различных видов искусства приобрел новый импульс. Одним из основополагающих достижений модернизма, как пишет Ханзен-Леве, было рассмотрение литературы не только с точки зрения традиции письменности, но и как части «медиа ландшафта», характерного для каждой эпохи: «Благодаря такому подходу, с одной стороны, стал распознаваемым (а также интермедиально эффективным) языковой и текстуальный характер невербальных медиа и художественных форм, с другой стороны, наоборот, медиальный <...> характер литературы и поэзии стал

³³ См.: *Mitchell W. J. T. Showing seeing: a critique of visual culture // Journal of Visual Culture. Vol. 1(2). P.173.*

продуктивным и доступным для рефлексии»³⁴. Помимо данной монографии Ханзен-Леве, плодотворными были исследования М. Рубинс, С. Д. Титаренко, Н. В. Тишуниной, И. А. Азизян, Н. В. Злыдневой, А. В. Игнатенко и многих других, посвященные феномену взаимодействия художественных форм в русской литературе и культуре рубежа веков (хотя термин «интермедиальность» упоминался не всегда)³⁵.

В этом контексте идея «синтетизма» Замятина, в свою очередь, включает в себя не только философскую диалектику и литературное новаторство, но и не менее важный интермедиальный момент.

Ученые уделяли определенное внимание имманентной интермедиальности в прозаических произведениях Замятина, прежде всего в романе-антиутопии «Мы»³⁶. Кроме того, немало исследований были

³⁴ Ханзен-Леве О. А. Интермедиальность в русской культуре: от символизма к авангарду. С. 28.

³⁵ См., напр.: Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб.: Акад. проект, 2003. 357 с.; Титаренко С. Д. Русский символизм и традиции английских прерафаэлитов: проблемы интермедиальности // Культура и текст. 2015. № 5. С. 42–57; Тишунина Н. В. Западноевропейский символизм и проблема синтеза искусств: опыт интермедиального анализа. СПб., 1998. 160 с.; Азизян И. А. Диалог искусств Серебряного века. М.: Прогресс-Традиция, 2001. 400 с.; Злыднева Н. В. Визуальный нарратив: опыт мифопоэтического прочтения. М.: Индрик, 2013. 360 с.; Игнатенко А. В. Живопись в прозе А. П. Чехова. Дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2020.

³⁶ См., напр.: Дмитриевская Л. Н. Образ мира и образ человека: пейзаж, портрет, интерьер в романе Е. Замятина «Мы». М.: ФЛИНТА, 2016. 120 с.; Шестакова Т. А. Роман Е. Замятина «Мы» в контексте древних музыкально-эстетических учений // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2009. № 10. С. 249–259; Лахузен Т., Максимова Е., Эндрюс Э. О синтетизме, математике и прочем... Роман «Мы» Е. И. Замятина. СПб.: Сударыня, 1994. 116 с.; Hutchings W. Structure and Design in a Soviet Dystopia: H. G. Wells, Constructivism, and Yevgeny Zamyatin's "We" // Journal of Modern Literature. 1981–1982. Vol. 9. № 1. P. 81–102.

сосредоточены на культурно-визуальных кодах³⁷ и особенностях хронотопа, связанных с определенными местностями и временами происхождения действий³⁸. Эти работы являются важными ориентирами для изучения визуальных особенностей в прозе Замятина, но в то же время мы обнаружили, что количество исследований, рассматривающих уровень «перевода конструктивных принципов», пока не очень велико³⁹.

Именно вышесказанное обуславливает **актуальность** и **новизну** нашего исследования: мы включаем в обсуждение собственную интерпретацию Замятинских приемов художественного синтеза, прежде всего касающихся визуальности, и, помимо заметных визуальных кодов в его прозе, уделим больше внимания конструктивной функции приемов изобразительных искусств в литературных произведениях. В определенной степени нас интересует, как Замятин-прозаик представляет свой художественный мир, подобно художнику-живописцу.

³⁷ См., напр.: *Попова А. В.* Яблочная образность во флористическом пространстве прозы Е. И. Замятина // Вестник ВГУ. 2010. № 2 (3). С. 82–86; *Комлик Н. Н.* Дьяволиада Замятина в контексте фольклорных и литературных традиций // Вестник ТГУ. 1999. Вып. 4. С. 30–37; *Комлик Н. Н.* Телесный код в русской литературе и в творчестве Е. Замятина // Е. И. Замятин: pro et contra, антология. СПб.: РХГА, 2014. С. 319–338.

³⁸ См., напр.: *Захарова Е. В.* Пространство среднерусской провинции в прозе Е. Замятина // Е. И. Замятин: pro et contra, антология. СПб.: РХГА, 2014. С. 791–798; *Шишкина Л. И.* Петербург и «петербургский текст» Е. Замятина // Е. И. Замятин: pro et contra, антология. СПб.: РХГА, 2014. С. 653–663.

³⁹ См.: *Гильднер А.* «Русь» Е. Замятина и «Русские типы» Б. Кустодиева.: Экфрасис, диалог искусств или творческое взаимодействие? // Е. И. Замятин: pro et contra, антология. СПб.: РХГА, 2014. С. 799–808; *Шмид В.* Орнаментальный текст и мифологическое мышление в рассказе Е. Замятина «Наводнение» // Е. И. Замятин: pro et contra, антология. СПб.: РХГА, 2014. С. 670–690; *Ньеро А.* «Симультаннизм» у Замятина: от прозы к кино (на материале повести «Островитяне») // Russian Literature. 2002; № 51 (3). С. 309–319.

Материалом исследования служат не только художественная проза Замятина, но и его конспекты лекций, очерки, критические и публицистические статьи.

Объектом исследования является поэтика прозаического творчества Замятина, а **предметом** — визуальные коды и изобразительные приемы в его прозе.

Визуальность в нашей работе рассматривается в широком смысле: *прямая связь* Замятина с изобразительным искусством заключается в эстетическом диалоге, дружбе и сотрудничестве с художниками (Ю. Анненков, Б. Григорьев, Б. Кустодиев и др.), а также в экфрастическом представлении конкретных картин (включая иконы, которые, строго говоря, отличаются от работ чисто изобразительных искусств) в его художественной прозе.

Но нам важнее *понятийная связь*, проявляющаяся на уровне изобразительных и композиционных приемов. В центре работы находится *визуальная направленность замятинской поэтики* — создание интегральных зрительных образов в рамках одного произведения или нескольких произведений; визуализация-конкретизация отвлеченного; представление субъективного, часто искаженного оптического восприятия персонажей; подчеркивание сюжетной и тематической функции предметного мира (пейзажа, обстановки, обыденных сцен) в повествовании и т. д.

Целью работы являются исследование визуальных приемов в прозе Замятина и выявление новых смыслов, связанных с визуальной направленностью замятинского творчества. Для достижения обозначенной цели предполагается выполнение следующих **задач**:

(1) Рассмотреть концепцию Замятина о литературном неореализме и синтетизме, проанализировать индивидуальную манеру изложения в теоретических работах писателя;

(2) систематизировать принципы и приемы в теории Замятина, касающиеся синтеза литературы с живописью и другими видами искусства, разьяснить значение ключевых понятий;

(3) изучить совпадения и отличия теоретических взглядов Замятина и русского формализма в художественном контексте эпохи;

(4) проанализировать и классифицировать конкретные визуальные приемы в художественной прозе Замятина на примере разных произведений. Причем, обычно рассматриваемые отдельно, реалистические произведения Замятина и фантастический роман «Мы» понимаются нами как единый текст.

Для решения задач применяется комплексный подход, включающий типологический, сравнительный, культурно-исторический, структурно-семантический и семиотический **методы**, проводится интермедиаальный и нарратологический анализ.

Теоретическую и методологическую базу работы составляют труды А. Н. Веселовского, А. А. Потебня, В. Б. Шкловского, Ю. Н. Тынянова, Р. О. Якобсона, Б. М. Эйхенбаума, Б. В. Томашевского, В. М. Жирмунского, М. М. Бахтина, Р. Арнхейма, В. Шмида, Ж. Женетта, В. Эрлих, О. Ханзен-Леве, У. Дж. Т. Митчелла, Б. А. Успенского, И. Н. Сухих и других ученых.

Апробация работы. Результаты исследования были представлены в виде докладов на Седьмых Скафтымовских чтениях «Ранняя драматургия А. П. Чехова» (Саратов: СГУ, 2019), на Научно-практической конференции молодых ученых и аспирантов «Театр в кругу искусств: к Году театра в России» (Москва: ИМЛИ РАН, 2019), на XXVII Международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов-2020» (Москва, МГУ, 2020), на XLIX Международной научной филологической конференции (Санкт-Петербург: СПбГУ, 2020), на Научной конференции «Изучение русско-советской литературы на протяжении столетия» (Китай, 2021), на V Передовом научном форуме «Русская литература и искусство» (Китай, 2021), на Национальном симпозиуме «Литература и мобильность» (Китай, 2023).

Публикации в журналах, включенных в Перечень ВАК:

(1) *Ван Хунюань*. Поэтика А. П. Чехова в восприятии Е. И. Замятина: от «драматической формы рассказа» к «молекулярной драме» // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2020. Т. 20, вып. 3. С. 304–307.

(2) *Ван Хунюань*. «Импрессионизм» Е. И. Замятина: видение или узнавание? // Ученые записки Новгородского государственного университета. 2021. № 2 (35). С. 228–231.

(3) *Ван Хунюань*. О финале романа Е. И. Замятина «Мы»: оптимистическая трагедия? // Неофилология. 2021. Т. 7, № 28. С. 684–693.

Поставленные задачи определяют **структуру** работы, которая состоит из введения, трех глав и заключения.

В первой главе рассматривается автоинтерпретация Замятиным литературных приемов, проводятся их описание и классификация, разъясняется замятинское толкование эстетических принципов и приемов, связанных с визуальностью. Во второй главе подробнее представляется эстетический контекст замятинской эпохи, вводится теория русских формалистов, изучаются сходства и различия между взглядами Замятина и идеями формализма по нескольким основным вопросам о поэтике и приемах. Третья глава посвящена анализу функционирования визуальных приемов в конкретных прозаических произведениях.

Итак, для ознакомления с каким-либо видом искусства необходимо учитывать его связь с другими видами искусства, а применение интермедиального подхода дает возможность лучше понимать каждое из взаимопроникающих медиа. Главное значение настоящего исследования состоит в том, что систематизация замятинских визуальных приемов и рассмотрение их функции в прозаических произведениях позволят нам глубже понять эстетические и мировоззренческие принципы замятинского творчества.

Глава 1. Визуальность в теории неореализма Е. Замятина

В данной главе объектом нашего анализа являются нехудожественные работы Замятина: статьи, эссе, конспекты лекций. Мы начнем с обсуждения концепций *неореализма* и *синтетизма* в определенном культурном и социальном контексте, остановимся на тенденции визуализации-конкретизации отвлеченного в стиле теоретического рассуждения Замятина, а затем перейдем к разъяснению конкретных принципов и приемов, которые он трактует. Будут рассмотрены три аспекта замятинских визуально-статических приемов: индивидуальная интерпретация «импрессионизма», пейзаж и обстановка как «интермедия», а также статичность сюжетной композиции литературного произведения.

1.1. «Неореализм»: новая реальность, новое видение

Формирование неореализма в русской литературе происходило на рубеже веков, когда появились новые потребности в переосмыслении соотношения истории и быта, манеры изображения повседневности человека, а также в смене задачи мыслящих писателей-реалистов, в поисках нового видения.

Замятин не был создателем концепции неореализма, чью природу по-разному определяют исследователи. В. А. Келдыш, в частности, определяя два характерных течения в русском реализме рубежа веков как социологическое течение «истории через быт» и неореалистическое течение «бытия через быт»⁴⁰, рассматривает неореализм как явление «*внутри* реалистического направления», хотя и подчеркивает «художественную открытость» (т. е. возможность воспринимать «импульсы от иных художественных движений его времени»)⁴¹

⁴⁰ Келдыш В. А. О «серебряном веке» русской литературы: Общие закономерности. Проблемы прозы. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 176.

⁴¹ Там же. С 171.

как его приметное качество. А с точки зрения Т. Т. Давыдовой, которая в значительной степени опирается на разработку этой концепции Замятиным, неореализм не ограничен лишь новым шагом развития реализма, а представляет собой «постсимволистское литературное модернистское стилевое течение 1910–1930-х гг.», отличающееся синтезом черт реализма и символизма «при преобладании последних»⁴².

Тем не менее при наличии споров по поводу проницаемости границы литературных направлений общность между разными точками зрения почти неоспорима: понятию «реалии», подлежащей изображению в художественных произведениях, предстоит новая интерпретация. В основе рождения этой новой реалии лежит не только освобождение творящих субъектов, по выражению Келдыша, от «диктата жесткого социального детерминизма, навязанного позитивистской философией»⁴³, но и переключение внимания на маргинализованные (в общественном или географическом смысле) группы людей, иррациональные психологические состояния и другие объекты. Они как будто более стихийные, примитивные, непредсказуемые и неконтролируемые с точки зрения реалистической «закономерности обыденного сознания эпохи»⁴⁴.

Эта новая реальность с подчеркиванием темных мест человеческого поведения и психологии, по словам Л. Я. Гинзбург, — «своего рода магма душевной жизни». Она искусно употребляет слово «магма» в смысле того, что «речь идет об иррациональном сплаве, о хаотической синхронности физических ощущений, впечатлений, проходящих образов, сознательных и бессознательных влечений, мельчайших дробных акций»⁴⁵. Соответственно, задача новой

⁴² Давыдова Т. Т. Русский неореализм: идеология, поэтика, творческая революция. М.: ФЛИНТА, 2016. С. 28.

⁴³ Келдыш В. А. О «серебряном веке» русской литературы: Общие закономерности. Проблемы прозы. С. 177.

⁴⁴ Гинзбург Л. Я. Литература в поисках реальности. Л.: Сов. писатель, 1987. С. 11.

⁴⁵ Там же. С. 46.

литературы XX века состоит в том, чтобы «пробиться сквозь толщу стереотипов к этой первозданной реальности, которую рассудок еще не подверг искусственному и призрачному расчленению»⁴⁶.

К такой «хаотической синхронности» прибегал также Замятин. «Самое прекрасное в жизни — бред», — гласит начальная фраза повести «Ловец человеков». И в этом туманном, прекрасном бреде основной тон замятинских тем. Одобрение и бережное отношение к человеческой иррациональности, а также сатира и критика рациональных догм почти всегда присутствуют в его произведениях. Будь то в его «фольклорных» зарисовках о жизни провинциальной глубинки или в новой интерпретации религиозных текстов и традиционных культурных концепций, он неуклонно симпатизирует мечтателям с чистой душой и персонажам, управляемым вольными чувствами, неизменно отстаивает гуманизм, в котором первична духовная свобода. Эта свобода сопровождается первобытным желанием и сосуществует в гармонии с бескрайними просторами природы.

Внимание к тайникам души отражается и в интересе писателя к внутренним процессам творчества. Замятин был знаком с психоаналитическим учением Фрейда, знал о сублимационной функции искусства⁴⁷, иногда и связывал художественное творчество с такими явлениями, как гипноз и сновидение. Он же утверждал: «...творческий процесс проходит главным образом в таинственной области подсознания. Сознание, ratio, логическое мышление, играет второстепенную, подчиненную роль» (V, 318).

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ Замятин в статье «Русская литература» писал: «...если Фрейд прав, когда говорит, что мечты и искусство равно служат для освобождения от навязчивых идей, то это весьма знаменательный факт» (IV, 359).

Замятин, считавший себя одним из неореалистов⁴⁸, излагал и развивал теорию неореализма в своих статьях и лекциях. Эти рассуждения, наряду с его художественным творчеством, стали точкой опоры для изучения русского неореализма в последующих поколениях. Возьмем, к примеру, монографию Т. Т. Давыдовой: здесь у исследовательницы практически отождествляются понятия неореализма и синтетизма и говорится об «импрессионистичности, экспрессионистичности, примитивизации» как трех основных чертах неореалистического стиля. Как было упомянуто раньше, теоретические работы Замятина сыграли немалую роль в формировании концепции Давыдовой.

И отсюда переходим к вопросу о том, как Замятин понимает новые реалии как материал художественного изображения, а также как атмосферу формирования нового искусства.

Замятин говорит о возможностях нового искусства на основе научного прогресса: «Эйнштейном — сорваны с якорей самое пространство и время. И искусство, выросшее из этой, сегодняшней, реальности — разве может не быть фантастическим, похожим на сон?» (III, 168) При этом все-таки есть обыденные вещи, привычный уклад жизни. Отсюда — сплав нового и старого, фантастического и рутинного.

Между прочим, упомянутый Замятинным здесь же «синтез фантастики с бытом» в новом искусстве напоминает нам о том, как высоко он оценивает приемы «соединение фантастики с реальностью и обоснование фантастики на некотором общепризнанном научном положении» (IV, 401) в романах Г. Уэллса. Цель этих приемов состоит в том, чтобы художественный мир сделался

⁴⁸ В одной из статей Замятина дается список неореалистов: «К этому литературному течению относятся из поэтов: Клюев, Есенин, Городецкий, Ахматова, Гумилев, Зенкевич, Мандельштам; из прозаиков: Андрей Белый, ногами стоящий еще где-то на платформе символизма, но головою уже вросший в новореализм; в отдельных вещах — Федор Сологуб, Алексей Ремизов, Иван Новиков, Сергеев-Ценский, Михаил Пришвин, Алексей Толстой, Шмелев, Тренев» (V, 302).

основательным, правдоподобным, чтобы читатель поверил в сказочное. Только здесь, в совсем ином контексте, фантастический вымысел заменен «фантастической» реальностью.

Это совпадение, с одной стороны, в определенной степени подсказывает характер новой реалии: почти все вокруг — не только скорость изменения в технологии и миропонимании человека, но и темп жизни — становится «быстрее, лихорадочней» (V, 309), превосходит пределы воображения. С другой стороны, Замятин в обоих случаях, как и всегда, рассматривает эстетические задачи искусства с учетом особенностей эпохи и восприятия читателей.

Таким образом, черты неореализма, соответствующие представлениям о новой реалии, можно рассматривать в двух аспектах:

С одной стороны, для того чтобы адаптироваться к чрезвычайной быстроте движения жизни, новая литература должна принять *принцип «экономии слов»*, т. е. писать «сжатым, короче, отрывистым, чем это было у реалистов» (V, 310).

Говоря более конкретно, экономии можно добиться следующими способами. Во-первых, неореалист *показывает, а не рассказывает*. В частности, при отображении психологического склада и внешности персонажей предпочтительно не концептуальное описание, а изображение какого-то действия, которое в непосредственном показе способствует более богатой интерпретации.

Во-вторых, неореалист передает образы «одним каким-нибудь особенно *характерным впечатлением»* (V, 312), верит в субъективное впечатление от вещи как настоящую реальность, и нередко, для передачи скрытой за поверхностью жизни «подлинной реальности» (в отличие от «кажущейся, видимой простым глазом реальности» у реалистов), стремится к *преувеличенности, уродливости, фантастике*.

С другой стороны, по мнению Замятина, потребность в крупномасштабном промышленном производстве лишает городскую жизнь многообразия, так что многие неореалисты обращаются «в глушь, в провинцию, в деревню, на окраины», чтобы найти быт «сконцентрированный, устоявшийся веками, крепчайший, 90-градусный» (V, 308–309). Более того, такой быт изображается

неореалистами с помощью стилизованного народного языка, что также отвечает вышеупомянутому принципу «экономии слов».

Местный, соответствующий характеру изображаемой среды язык, как ремесленный узор, покрывает повествование провинциальной прозы Замятина.

В русской литературе данного времени выделяется особая манера повествования в форме живой, сказовой речи. Эту форму использовали Гоголь, Лесков, Ремизов и пр., и такой путь близок и Замятину, у которого, по мнению В. А. Келдыша, «свободная словесная игра», где стремление к стилизации языка превосходит изменения в повествовательной перспективе: «Здесь задача больше стилизаторская — освоение самой речевой манеры. Писатель экспериментирует со словом. Ища расширения его выразительных возможностей, он сближает разные стилевые пласты «русского лада» (Ремизов)»⁴⁹.

Ремизовская теория «русского лада», служащая основой его авторского мышления, как отмечает А. М. Грачева, формировалась с конца 1900-х гг., хотя слово «лад» впервые было использовано как синоним «стиля» в статье писателя «Тропа Бояна», опубликованной в 1920 г.⁵⁰ . Основа данной теории — «утверждение формирования стиля современного писателя на основе аккумуляции пластов устной речи, сохраняющихся как у ее живых носителей — людей из народа, так и в словарях, в деловой письменности былых веков русской истории и в памятниках древнерусской литературы»⁵¹.

Между прочим, прослеживая истоки этого стиля, первопроходцем в соединении народного творчества с литературой нового времени можно назвать протопопа Аввакума, который уже в XVII веке был способен «призвать все выразительные средства каждодневного разговорного языка для создания

⁴⁹ *Келдыш В. А.* О «серебряном веке» русской литературы: Общие закономерности. Проблемы прозы. С. 301.

⁵⁰ *Грачева А. М.* Истоки и эволюция «теории русского лада» Алексея Ремизова (1900–1920-е гг.) // Проблемы исторической поэтики. 2019. Т. 17. № 3. С. 242.

⁵¹ Там же. С. 252.

максимального литературного эффекта» и совершил «первую попытку использования разговорного русского языка в литературных целях»⁵². И сам Ремизов в статье 1937 г., посвященной памяти покойного Замятина, вплетает творчество последнего также в эту цепь, с горестью отмечая: «И каким ненужным показался мне дурацкий кинематограф — работа последних лет Замятина; ведь дело его жизни, все эти словесные конструкции русского лада — это наше русское, русская книжная казна. И мастерство»⁵³.

О месте Замятина в этом стилевом направлении говорит и Б. М. Эйхенбаум. В рецензии на повесть «Уездное» Эйхенбаум называет Замятина учеником Ремизова, хотя и отмечает, что здесь имеет место не подражание, а органическая связь. В рамках данной повествовательной манеры, с его точки зрения, лирическую интонацию заменяют беспристрастие и бесстрастие, а рассказчика — сказитель. «Язык повести — хитрый, забавный, со множеством областных слов»⁵⁴, будто ни одно из слов не исходит из уст автора: говорит само уездное.

Эйхенбаум в статье «Лесков и современная проза» определяет сказ как «форму повествовательной прозы, которая в своей лексике, синтаксисе и подборе интонаций обнаруживает установку на устную речь рассказчика»⁵⁵. В сказовой прозе акцент смещается с фабулы на слово, повествование освобождается от ограничений письменной традиции и возвращается к живому устному слову. Одним из способов, ведущих к сказу, является диалог, особенно

⁵² *Мирский Д. П.* История русской литературы с древнейших времен по 1925 год. Новосибирск: Свиньин и сыновья, 2005. С. 74–75.

⁵³ *Ремизов А. М.* Стоять — негасимую свечу // Ремизов А. М. Собрание сочинений. Т. 10. Петербургский буерак. М.: Русская книга, 2003. С. 303.

⁵⁴ *Эйхенбаум Б. М.* Страшный лад // Эйхенбаум Б. М. О литературе: работы разных лет. М.: Советский писатель, 1987. С. 290.

⁵⁵ *Эйхенбаум Б. М.* Лесков и современная проза // Эйхенбаум Б. М. О литературе: работы разных лет. М.: Советский писатель, 1987. С. 414.

«анкетный» диалог, характерный для Лескова. Что касается «орнаментального сказа» Замятина и беллетристов молодого поколения, то «в нем сохраняются следы фольклорной основы и сказовой интонации, но рассказчика как такового, собственно, нет. Получается своего рода стилизация сказа»⁵⁶.

Замятин в анализе творчества О’Генри пишет о своем понимании формы сказа — это «непринужденно диалогический язык, авторские отступления, чисто американские трамвайные, тротуарные словечки, каких не разыщешь ни в каком словаре» (Ш, 112). Однако он замечает, что О’Генри не до конца проводит сказовую форму, поскольку в авторских ремарках язык изображаемой среды не используется. Как и Эйхенбаум, Замятин делает упор на диалогичность повествования и осязаемость присутствия рассказчика. Но он идет дальше Эйхенбаума в своем требовании к языковому стилю, который соответствует изображаемой среде и эпохе.

Конечно, следует оговорить, что поиски насыщенного быта не обязательно обращены в захолустье. Если многие ранние произведения Замятина отличались именно стилизованным изображением русской глубинки, то его повесть «Островитяне» стала свидетельством его отхода от предыдущего творчества. Как пишет Дж. Куртис, «его проза теряет ранее свойственную его стилю “народность”»: теперь из-под его пера выходят сказки о городе, где языковые средства используются более экономно, а в организации повествования видны элементы модернизма»⁵⁷.

Между тем новой манеры изображения требует не только новая природа реалии. С точки зрения литературной традиции и эволюции, неореализм как литературное течение и как совокупность художественных методов для Замятина — очередная спиральная единица на диалектическом пути развития

⁵⁶ Там же. С. 421.

⁵⁷ *Куртис Дж.* Англичанин из Лебедяни: Жизнь Евгения Замятина (1884–1937). СПб.: Academic Studies Press / БиблиоРоссика, 2020. С. 97.

литературы: *тезис — реализм, антитезис — символизм, синтез — неореализм*: «Материал для творчества у новореалистов⁵⁸ тот же, что у реалистов: жизнь, земля, камень — все, имеющее меру и вес. Но, пользуясь этим материалом, новореалисты изображают главным образом то, что пытались изобразить символисты, дают обобщения, символы» (V, 309).

Замятинская идея напоминает нам о Л. Н. Андрееве, который писал М. Горькому в 1912 г.: «Кто я? Для благороднорожденных декадентов — презренный реалист; для наследственных реалистов — подозрительный символист»⁵⁹.

Видимо, Андреев тоже был одним из стилевых искателей, современных Замятину, а в его прозе мы видим мощную красочную концентрацию и усиление зрительной выразительности повествования. Неслучайно К. Чуковский видел в произведениях Андреева яркую «плакатность» (или «афишность»): «Для очень обычной, банальной мысли абсурдное, эксцентричное выражение. У Андреева это система»; «...и любую отвлеченную, философскую мысль умеет превратить Андреев в такой эксцентрический, парадоксальный, эффектно-афишный образ»⁶⁰. Более того, уже в ранних рассказах Андреева наблюдается прием «повторяющихся лейтмотивов», т. е. многократные, иногда и градационные намеки на психические ощущения и изменение с помощью детальных «показаний», в результате чего настроение персонажа само собой очевидно сквозь эти повторяющиеся предметные детали, а дополнительного объяснения не требуется.

⁵⁸ Для обозначения представителя нового течения в русской литературе Замятин употребляет и слово «неореалист», и «новореалист». Мы не обнаружили существенной разницы между значениями этих двух слов.

⁵⁹ Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка. М.: Наука, 1965. С. 351.

⁶⁰ Чуковский К. И. О Леониде Андрееве // Речь. 1910. URL: <http://www.chukfamily.ru/kornei/prosa/kritika/o-leonide-andreeve> [Дата обращения: 30.09.2019.]

Сходный прием «повторяющихся лейтмотивов» Замятин замечает у Чехова, который, по его мнению, является опорой в созвездии русских реалистов и новатором, впервые использовавшим импрессионистские приемы, характеризующие неореализм. (Импрессионистские приемы мы будем обсуждать потом, в отдельном разделе.) Замятин настойчиво отмечает, что «от Чехова до современного нам нового реализма — прямая линия, кратчайшее расстояние» (III, 38). По этому же поводу справедливо замечает Келдыш: «Творчество Чехова (в чем уже почти не сомневается сегодняшняя наука о нем и что стало едва ли не общим местом) — огромного значения переходное явление, завершавшее классический русский реализм, вобрав в себя многое из лучших его достояний, и начинавшее новую художественную эпоху, прокладывая в том числе дорогу модернистскому движению»⁶¹.

Согласно Замятину, с синтезом реализма и символизма связано еще неореалистское возвращение к жизни: «Реалисты жили в жизни; символисты имели мужество *уйти от жизни*; новореалисты имели мужество *вернуться к жизни*» (V, 304).

Писатель считает, что ирония и религия — два способа преодолеть трагедию жизни, и неореалисты выбрали первый, они вернулись со смехом. Их ирония и смех тесно связаны с вышеупомянутой преувеличенностью, уродливостью, а также с гротеском. С точки зрения Замятина, смех неореалистов содержит в себе менталитет победителя: «Мы слышим смех в произведениях новореалистов, и это говорит нам, что они как-то одолели, переварили вечного врага — жизнь» (V, 304).

Однако здесь доминирует не враждебность, страх или злоба к жизни, а радость и возрождающая сила: «Юмор, смех — свойство живого, здорового человека, имеющего мужество и силу жить. В этом свойстве — радость прежних реалистов и новореалистов — и отличие новореалистов от писателей-

⁶¹ Келдыш В. А. О «серебряном веке» русской литературы: Общие закономерности. Проблемы прозы. С. 204.

символистов: у символистов вы увидите улыбку — презрительную улыбку по адресу презренной земли, но никогда не услышите у них смеха» (V, 304). Иначе говоря, отрицание неореалистов, по сути, возникает во имя улучшения жизни, имеет активный характер.

В связи с этим вспомним идею М. М. Бахтина о существенном различии между «народно-праздничным смехом» и «чисто сатирическим смехом нового времени»: отрицательно смеющийся ставит себя вне осмеиваемой ситуации, а народный смех направлен на высшее, «выражает точку зрения становящегося целого мира, куда входит и сам смеющийся»⁶².

Замятинскому смеху, видимо, также свойственны некоторые элементы народной смеховой культуры, такие как пафос обновления, карнавальное веселье, положительное отношение к материально-телесной стихии и т. д. Другими словами, этот смех исходит не от равнодушного постороннего наблюдателя, а от скептика, который находится в данном положении и бросает изнутри вызов существующему порядку и устаревшим идеям.

Мало того, Замятин относится к своим «уродливым» персонажам с большой нежностью: «Я помню отлично: когда я писал “Уездное”, я был влюблен в Барыбу, в Чеботариху — как они ни уродливы, ни безобразны. Но есть — может быть — красота в безобразии, в уродливости» (V, 317).

Как отмечает Н. Н. Комлик, «скорбящим оком взирает писатель на дикую, убогую, звериную российскую действительность, одновременно любя и ненавидя ее (амбивалентная эмоция). В его произведениях слишком много любви к “озябшим” душою героям уездной России, чтобы назвать их чисто сатирическими»⁶³.

⁶² Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М.: Худож. лит., 1990. С. 17.

⁶³ Комлик Н. Н. Творческое наследие Е. И. Замятина в контексте традиций русской народной культуры. Елец: ЕГПИ, 2000. С. 47.

Кроме того, неореалисты не только заменяют «презрительную улыбку» символистов активным смехом, но и заменяют «намеренную неясность и смутность изображения» символистов притягивающими взгляды образами: «действующие лица — преувеличенно — выпуклы, скульптурны; краски — преувеличенно — режуще ярки» (V, 308).

При всех заявлениях о преодолении и отхода от символизма, подчеркивание Замятиным эстетической независимости искусства и его акцент на технике художественного творчества имеют существенное отношение к наследию символистов, которые «выдвинули рассмотрение вопросов метрики и ритмики, словесной инструментовки (т. е. звукового состава слов), строения и ритма образов, с точки зрения художественного воздействия на восприятие слушателя»⁶⁴, что было исключительно важно для возросшего в то время интереса к литературной технике. А молодые поэты (акмеисты), по выражению В. М. Жирмунского, «преодолевшие символизм», сохраняя символистское отношение к художественному языку, больше подчеркивает «живописную, графическую четкость образов»⁶⁵, их поэзия «скорее живописна, чем музыкальна»⁶⁶. У акмеистов выходит на первый план наполненный чувствительными впечатлениями внешний мир, и недаром Жирмунский видит в идеале этих «гиперборейцев» совпадение с неореализмом, «понимая под художественным реализмом точную, мало искаженную субъективным душевным и эстетическим опытом передачу отдельных и отчетливых впечатлений преимущественно внешней жизни, а также и жизни душевной, воспринимаемой с внешней, наиболее отдельной и отчетливой стороны»⁶⁷. Конечно, как и рассуждает Жирмунский, абсолютно объективной поэзии нет и

⁶⁴ Жирмунский В. М. Преодолевшие символизм // Жирмунский В. М. Вопросы теории литературы. Л.: Academia, 1928. С. 284.

⁶⁵ Там же. С. 285.

⁶⁶ Там же. С. 284.

⁶⁷ Там же. С. 317.

не должно быть, но подчеркнутые здесь у акмеистов и неореалистов забота о четкости языка и устремление к внешнему, предметному миру имеют для нас немаловажное значение.

Итак, неореализм, по толкованию Замятина, обращается к постоянно меняющимся реалиям, синтезирует быт с фантастикой, реалистическую основу с символистским подходом, и может считаться синонимичным термину «синтетизм», когда речь идет о доминирующем эстетическом принципе новой литературы.

Однако исследователи понимают «синтетизм» и более широко, уделяя внимание философским размышлениям и разным уровням поэтики художественного произведения. Как обобщает М. Ю. Любимова, замятинская теория «философского синтетизма» включает в себя не только «философское и эстетическое обоснование нового художественного течения “неореализма”», но и «оригинальную систему взаимодействия различных видов искусств, концепцию творческой личности, вопросы психологии творчества и вопросы восприятия читателем литературного произведения»⁶⁸.

Подобным образом, М. А. Хатямова видит в замятинском синтезе «неизбежный результат диалектического развития жизни <...> и диалогической природы культуры и ее языка», а диалогичность осуществляется на трех уровнях — это «диалог разных культурных языков в авторском языке для продуцирования новых смыслов», «сотворчество автора и реципиента», а также «диалог разных искусств в языке прозы»⁶⁹.

Следует повторно подчеркнуть, что замятинская рефлексия о взаимном проникании и интеграции разных форм искусств по сути соответствует общей тенденции в литературе и культуре его времен. Как отмечает О. А. Ханзен-Леве

⁶⁸ Любимова М. Ю. Философские взгляды и культурологические воззрения Е. Замятина // Е. И. Замятин: pro et contra. СПб.: РХГА, 2014. С.244.

⁶⁹ Хатямова М. А. Концепция синтетизма Е. И. Замятина // Вестник ТГПУ. 2005. № 6. С. 39.

в монографии, посвященной проблеме интермедиальности в культуре русского модернизма, «русский символизм и авангардные течения 1910–1930-х гг. часто предлагают совершенно новые и единственные в своем роде теоретические концепции, конкретные анализы системы художественных форм, исходя из центрального для всего (русского) модернизма положения, что ни одну художественную форму невозможно создавать и воспринимать саму по себе, изолированно и автономно, но всегда — во взаимодействии ее материально-физических, концептуально-теоретических, тематико-мотивных и — что было особенно важным для авангарда — структурно-конструктивных аспектов»⁷⁰.

Вышеизложенные аспекты дают нам основание предлагать, что синтез искусств имеет ключевое значение для анализа взглядов Замятина-неореалиста на литературное творчество.

Соответственно, далее мы попробуем разобраться в разных визуально-статических теориях, представленных Замятиным в лекциях и статьях. Некоторые принципы и приемы, которые будут обсуждаться в следующих разделах, могут частично совпадать с общим описанием неореалистической манеры, представленным выше, но мы проведем более конкретные объяснения и расширенные обсуждения. Но сначала кратко остановимся на формулировках Замятина, в которых проявляется особая предметная, визуальная тенденция.

1.2. Литература и наука: способ визуализации

Первый рассказ Замятина был написан и напечатан в 1908 году. В том же году он окончил кораблестроительный факультет Политехнического института и стал преподавателем кафедры корабельной архитектуры. Совпадение времени напоминает нам о параллельном сосуществовании литературы и техники в жизни писателя. Подобно А. П. Чехову, который описывает отношения

⁷⁰ Ханзен-Леве О. А. Интермедиальность в русской культуре: от символизма к авангарду. С. 15.

медицины и литературы как своей жены и любовницы, Замятин в статье «О моих женах, о ледоколах и о России», не стесняясь признаться в «легкости нравов» (IV, 348), называет технику и литературу своими двумя женами.

Хотя биографическая сторона жизни писателя не должна быть связана с его творческой деятельностью, нам нельзя игнорировать, что его «база знаний» неизбежно отражается в его эстетических высказываниях.

С одной стороны, Замятин-инженер рассматривает ледоколы через теплое гуманитарное видение, принимая их за многозначные культурные символы, воплощение человеческого характера и национального менталитета. А с другой стороны, Замятин в качестве гуманитария и стилиста нередко обращается к терминам и законам естественных наук — физики, химии, биологии и др. Они в дискурсе Замятина обычно употребляются как необыкновенные, любопытные метафоры для объяснения разных литературных явлений.

Например, в лекции «О сюжете и фабуле» (V, 321–333) Замятин разграничивает «индуктивный» и «дедуктивный» пути развития сюжета. Описывая первый случай, при котором импульсом писателя к творчеству является какое-нибудь мелкое событие или человек, Замятин сравнивает этот процесс с *кристаллизацией раствора*: «В насыщенный раствор достаточно бросить последнюю щепотку соли — и весь раствор начнет отвердевать, кристалл нарастает на кристалл — создается целая прихотливая постройка из кристаллов. Так и здесь: такой импульс играет роль последней щепотки; ассоциации — роль связующего цемента между отдельными кристаллами мысли. Углубляющая весь сюжет идея, обобщение, символ — является уже после, когда большая часть сюжета окристаллизовалась» (V, 323–324).

При анализе чеховской драматургии Замятин сравнивает человеческую душу с движением малых частиц и назвал психологическую драму Чехова «*молекулярной драмой*», где «обычные, внешние, сценические эффекты отсутствуют, где вся драма происходит под поверхностью жизни — в душе человека» (II, 494). Молекулы, прямое экспериментальное подтверждение

существования которых было получено еще в 1906 г.⁷¹, находятся «в вечном, невидимом для глаза движении» (V, 402). Можно сказать, что кажущаяся статичность и внутренняя динамичность в чеховских пьесах хорошо переданы Замятиным через эту аналогию.

Если кристаллизация раствора в первом примере еще является явлением, видимым невооруженным глазом, то молекулярное движение, похоже, выходит за рамки того, что мы называем «зрением» в повседневной жизни. Однако, как уже говорилось ранее, новая реальность должна включать в себя расширение (благодаря научно-технологическому прогрессу) границ человеческого познания и возможности «видеть».

Русский философ В. С. Степин указывает на ключевые моменты изменений картины мира в области физики: «Переход от механической к электродинамической (последняя четверть XIX в.), а затем к квантово-релятивистской картине физической реальности (первая половина XX в.) сопровождался изменением системы онтологических принципов физики»⁷². Эти открытия и изменения явно выходили за пределы физики, влияя на общее миропонимание людей, взаимодействуя с философскими размышлениями данного времени. Принципы относительности и бесконечности заменил веру в абсолютность и управляемость мирового устройства, а также были пересмотрены отношения между человеком и окружающим вещественным миром. В этом же отношении любопытны слова Замятина о коже под микроскопом: «То, что увидите, будет очень мало похоже на привычный вид человеческой кожи и покажется неправдоподобным, кошмарным»; «настоящее, реальнее — вот эта самая неправдоподобная кожа, какую мы видим через микроскоп» (V, 305). И только что упомянутое молекулярное движение, как

⁷¹ См.: *Новаковская Ю. В.* Молекула // Большая российская энциклопедия. Т. 20. М., 2012. С. 658–660.

⁷² *Степин В. С.* История и философия науки. М.: Академический Проект; Трикста, 2011. С. 238.

реальная деятельность обычно «невидимых» частиц, также относится к этой «неправдоподобной» реальности.

Бывает и так, что Замятин применяет «невидимые» законы естествознания к «видимым» социальным явлениям, достигая более сильной образности для выражения собственной позиции. Смысловая сложность научной терминологии, употребляемой Замятиным, затрудняет наше понимание, но и одновременно обогащает его. Одним из наиболее ярких примеров является понятие «энтропия».

В статье «О литературе, революции, энтропии и о прочем» Замятин почти равняет энтропию и «вырождение энергии» (III, 173): «Когда пламенно-кипящая сфера (в науке, религии, социальной жизни, искусстве) остывает, огненная магма покрывается догмой — твердой, окостенелой, неподвижной корой. Догматизация в науке, религии, социальной жизни, искусстве — энтропия мысли» (III, 175). Хотя в рассуждениях Замятина о различных культурных и религиозных вопросах есть место диалектическому пониманию, неизменным в его ценностях является бесспорное критическое отношение к «энтропии». Н. Ю. Желтова замечает: «Отсюда проистекали его злые насмешки и едкая ирония в адрес всего, что перестало быть истиной и превратилось в догму, а также объявления божественным того, что по сути имеет земное происхождение на уровне бытовой необходимости»⁷³.

Действительно, согласно второму началу термодинамики, «для адиабатически изолированной системы при необратимых процессах энтропия возрастает»⁷⁴, охлаждение предмета связано с возрастанием энтропии системы. Горячий предмет, находящийся в более прохладной среде, естественным путем раздает тепло, приближая собственную температуру к окружающей среде. После

⁷³ Желтова Н. Ю. «Сподручница грешных» Е. Замятина: к вопросу об иконоцентризме русского искусства первой трети XX в. // Е. И. Замятин: Личность и творчество писателя в оценках отечественных и зарубежных исследователей: Сб. ст. СПб.: РХГА, 2015. С. 331.

⁷⁴ Башкиров А. Г. Второе начало термодинамики // Большая российская энциклопедия. Т. 6. М., 2006. С. 80–81.

достижения данного состояния покоя в системе больше нет стремления к прогрессу или борьбе, остается лишь инерция бездеятельности.

Однако, с точки зрения теории динамических систем понятие «энтропия» обычно используется для характеристики «степени хаотичности и неустойчивости»⁷⁵, а у Замятина, наоборот, состояние энтропии чаще всего является результатом канонизации, догматизации, унификации и т. д.

Л. Геллер при анализе романа «Мы» справедливо отмечает: «Замятин пользуется термином по-своему: беспорядочность, хаос, неорганизованность означают у него *энергию*. А порядок, строй, гармония — это атрибуты энтропического Единого Государства. Он как бы говорит, нарушая закон тождества: порядок есть беспорядок»⁷⁶. По мнению ученого, одновременно употребляя термин в «правильном» и «ложном» значениях, Замятин как раз показывает энтропию разных типов на разных уровнях: «“Тоталитарная Система” у него жизнеспособна, несмотря на очень высокую социальную и психологическую энтропию, пока существует энергия на ее политическом и организационно-экономическом уровне. Эта модель очень точна»⁷⁷.

Замятин, конечно, был не единственным, кто пытался соединить естественнонаучные знания и гуманитарный дискурс. По мнению М. Ю. Любимовой, «в поэзии, прозе конца XIX – начала XX в., литературной и художественной критике отразились различные естественнонаучные теории и открытия»⁷⁸, и, почти симметрично, «с начала 1900-х гг. на страницах научных и научно-популярных изданий широко обсуждалось использование достижений

⁷⁵ Рудой Ю. Г. Энтропия // Большая российская энциклопедия. Т. 35. М., 2017, С. 397.

⁷⁶ Геллер Л. Апология беспорядка. Е. И. Замятин и постмодернистские теории хаоса // Евгений Замятин и культура XX века. СПб.: РНБ, 2002. С. 162.

⁷⁷ Там же. С. 162–163.

⁷⁸ Любимова М. Ю. Евгений Замятин — автор романа «Мы» // Замятин Е. И. «Мы»: Текст и материалы к творческой истории романа. СПб.: Мирь, 2011. С. 127.

математики в поэтическом творчестве, а также художественных критериев — в науке и технике»⁷⁹.

Следует иметь в виду, что Замятин как инженер по образованию стремится к уточнению и обобщению разных переживаний и явлений, а терминология естественных наук нередко служит для него посредником для понимания и интерпретации самых разных литературных явлений и приемов.

Включение материальных вещей, естественных законов в эстетический дискурс отражает открытость, восприимчивость и адаптивность Замятина к визуальному расширению, вызванному современной технологией. Более того, аналогия этих явлений и изменений с процессом создания произведений искусства, кажется, изощренным образом напоминает о присущей самой эстетике внутренней закономерности.

1.3. «Импрессионизм»: между живописью и литературой

Постоянно предлагая читателям выпуклые зрительные образы в художественной прозе, Замятин подчеркивает «полную параллель между новыми течениями живописи и художественного слова» (V, 354) и чувствует особую близость к французским импрессионистам. Он заимствует из живописи термин «импрессионизм» как одно из центральных понятий для характеристики нового литературного течения — неореализма, поясняет соответствующие живописным техникам приемы в художественной литературе.

Под термином «импрессионизм» Замятин понимает в основном два принципа художественной прозы.

Первый из них, исходя из основного значения слова «impression» — впечатления, делает упор на субъективную точку зрения повествования, чтобы образ становился «смелей, дерзче, выпуклей» (V, 307). Вера в свое впечатление,

⁷⁹ Там же. С. 128.

по толкованию Замятина, служит одним из важнейших принципов творчества неореалистов в русской литературе. Данный принцип мы в настоящей работе условно назовем «*принципом впечатления*» (в отличие от общей категории «*приемов импрессионизма*»).

Импрессионистским считает Замятин также «*принцип совместной творческой работы автора и читателя*» (V, 351), по которому художественное произведение пропущенными деталями или незаконченным эстетическим выражением предоставляет воспринимающей стороне делать свое дополнение.

На каждом из этих принципов основан ряд технических приемов художественной прозы.

«*Приемы впечатления*», в первую очередь, тесно связаны с неконвенциональной художественной практикой французских живописцев. В конспекте лекции «*О языке*», которая включена в серию лекций по технике художественной прозы, прочитанных Замятиным в 1920–1921 гг. в Доме искусств, излагаются следующие черты импрессионизма в живописи:

- (1) Обращение только к основному — деталям, зрителю — в рисунке.
- (2) Рисование на пленэре, т. е. на открытом воздухе, с натуры.
- (3) Воспроизведение мгновенных впечатлений художника.

Замятина восхищает выход импрессионистов из мрака мастерской на вольный воздух, поскольку естественный уличный свет в сравнении с искусственным, изолированным освещением представляет гораздо больше оттенков, что освобождает глаз художника от установившихся норм салонно-академической живописи, дает возможность принять в качестве критериев субъективное восприятие и мимолетное оптическое изображение.

Притом для Замятина живописный импрессионизм представляет не только новые глаза, но и целую философию: «*Мир, как мое представление*⁸⁰. Никакой

⁸⁰ «*Мир — мое представление*» — центральное положение Артура Шопенгауэра в работе «*Мир как воля и представление*» (1818).

Ding an und für sich⁸¹ — нет» (V, 355). Иначе говоря, нет объекта без познающего субъекта, а мир перед нами является лишь наше созерцание.

Центральное место здесь занимает именно первичный внутренний опыт и эстетическое переживание личности: «Впечатление от вещи — и есть вещь» (V, 355). Исходя из этого, с точки зрения Замятина, «прежнее описание», т. е. последовательное, развернутое описание всех признаков, также устарело, поскольку оно не соответствует тому, как у людей на самом деле воспринимается мир и складывается впечатление от вещей.

Таким образом, учитывая психологический процесс восприятия, в художественной прозе можно использовать следующие «приемы впечатления»:

- (1) Раздробленное описание.
- (2) Повторение синтетических признаков.
- (3) Показывание в действии.

Нетрудно согласиться, что первые два приема справедливо учитывают психологический процесс восприятия, которое часто не сразу приходит к целостной картине, а начинается с отдельных частей, фрагментов, деталей. Даже если мы получаем некое «общее впечатление» на первый взгляд, внимание наше неизбежно привлекают некоторые из наиболее заметных признаков, а эти эксплицитные черты по мере углубления нашего познания взаимодействуют с имплицитными характеристиками объекта восприятия.

Далее, с развитием сюжета, необходимо «повторение основных зрительных образов, чтобы читатель все время видел действующих лиц: золотые зубы; черви; футбольные круглые головы; рыжие вихры» (V, 378).

В этом же заключается один из самых ярких черт замятинского творчества: «...определенная характеристика, нечто вроде развернутого эпитета, сопровождает героя через всю вещь, он показывается читателю только с этой стороны»⁸². К подобной манере относится также раньше упомянутый прием

⁸¹ «Ding an und für sich» — кантовское понятие «вещь в себе и для себя» (нем.).

⁸² Шкловский В. Б. Потолок Евгения Замятина // Шкловский В. Б. Гамбургский счет:

«повторяющихся лейтмотивов», который Замятин высоко оценивает у Чехова и Андреева.

Однако авторский отбор внешних черт образа никак не является особым феноменом даже у многих писателей-реалистов до Замятина. Л. Толстой, например, по наблюдению Л. Гинзбург, «обычно не закреплял внешний мир развернутыми описаниями, — он работал отдельными резкими штрихами». Уже в ранних дневниках Толстой пишет о том, что «человека нельзя описать — получается непохоже»⁸³. Для него же характерно использование «свободных деталей» — кажущихся необязательными подробностей, которые фактически имеют «прямое отношение к теме эпизода в целом»⁸⁴.

Но Замятин в этом отношении явно идет дальше. Толстой, неожиданным образом изменяя фокус описания, не оторван от так называемой «объективной реальности», а в «приемах впечатления» Замятина уже доминирует более смелая субъективность и допускаются преувеличение, искажение, деформация, «неправдоподобное» представление о мире. Иногда даже излишнее описание может быть вмешательством, так что лучше намекать на характеристики персонажей прямо в повествовании, действии, сюжетной динамике. Отсюда и третий прием впечатления, который своим образом отвечает требованиям неореализма к сжатости языка повествования.

Для того чтобы проиллюстрировать реализацию вышеупомянутых приемов в прозе Замятина, остановимся на одном из любимых примеров писателя из его повести «Уездное»:

«Лик у Семена Семеныча был тощий, темный, иконописный какой-то. Глазищи — огромные, чернищие. <...> И моргал ими он постоянно: Морг, морг, — будто совестился глаз своих. Да это что — глаза. Он и весь как-то

Статьи — воспоминания — эссе (1914–1933). М.: Советский писатель, 1990. С. 246.

⁸³ Гинзбург Л. Я. Литература в поисках реальности. С. 24.

⁸⁴ Там же, С. 23.

подмаргивал, Семен-то Семеныч. Как пойдет по улице, да начнет на левую ногу припадать — ну, как есть, весь, всем своим существом, подмаргивает» (I, 118).

Здесь Замятин предлагает читателям обратить внимание на то, что автор не использует простое сравнение с союзами «как», «как будто», «словно» и др., а прямо «верит» в том, что адвокат по имени Семен Семеныч Моргунов весь подмаргивал. (Его фамилия, кстати, также укрепляет связь между этим человеком и его привычкой.) Кроме того, по словам Замятина, «тут ни слова о хитрости, составляющей сущности характера Моргунова — тут дано действие, и в действии сразу, кратко — весь Моргунов, как живой» (V, 310).

Стремясь к краткости языка и передаче субъективного впечатления, автор также оставляет пробел, или, по выражению Замятина, «пустые, незаполненные промежутки между вехами» (V, 351), что заставляет читателя стать соучастником творчества.

Теперь переходим к приемам, относящимся к «принципу совместной творческой работы автора и читателя»:

- (1) Незаконченные фразы.
- (2) Ложные отрицания и утверждения.
- (3) Пропущенные ассоциации.
- (4) Реминисценции.
- (5) Отраженное изображение.

По функции эти приемы являются изобразительными методами «пропущенных психологических линий незаконченного психологического рисунка, намеков» (V, 351). Большинство из них не требует дополнительного объяснения. С одной стороны, автор произведения будто отказывается от всеведущей и всемогущей позиции повествования, представляя читателю отрывочные диалоги, намеренное заблуждение, отсутствующие центральные мысли и т. д., и в результате дает читателю свободу дополнять и интерпретировать.

С другой же стороны, он использует повторяющиеся детали или визуальные образы в качестве путеводной нити, напоминания, поскольку

тончайшие художественные приемы, прежде всего, рассчитаны на «сообщения мысли читателя определенных ассоциаций, необходимых для достижения известного, задуманного автором эффекта» (V, 321).

Итак, выше представлены основные приемы импрессионизма по толкованию Замятина. Однако, хотя писатель неоднократно подчеркивал тесную связь вышеперечисленных приемов с импрессионистской живописью, употребление им термина «импрессионизм» нуждается в дополнительных комментариях. Если мы тщательно сопоставим эстетические взгляды и практические приемы двух сторон, то обнаружим, что понятие «впечатление» у импрессионистов и у Замятина во многом не совпадает.

Проблема здесь не в том, сопоставимы ли живопись и литература. Нельзя отрицать, что диалог и интеграция искусств имеют достаточно условный характер, некоторые различия просто непреодолимы.

Например, в статье Ю. Н. Тынянова «Иллюстрации», где обсуждаются отношения изобразительного и словесного искусств, подчеркнуто существенное различие между ними. Во-первых, «специфическая конкретность поэзии прямо противоположна живописной конкретности», «основной прием конкретизации слова — сравнение, метафора — бессмыслен для живописи».

Во-вторых, в иллюстрации можно показать только *фабульную* деталь, а никогда не *сюжетную*. Для Тынянова существенны лишь два случая «законного сожителства» графики со словом: это использование графики либо как чисто предметного орнамента, либо как «эквивалента слова»⁸⁵.

Тем не менее нельзя игнорировать значение интермедиального подхода.

Во-первых, появление и распространение новых медиа способствуют эстетическому обновлению уже существующих художественных форм. Вспомним книгу С. Сонтаг «О фотографии», где говорится о возможном влиянии фотографии на эстетическую направленность живописи.

⁸⁵ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 316.

«Фотографический способ фиксации внешнего мира открыл для художников новые схемы композиции и новые сюжеты, пробудив интерес к фрагменту, краткому эпизоду простой жизни, к быстротечности движения и световым эффектам. Живопись не столько обратилась к абстракции, сколько освоилась со взглядом камеры, сделавшись (по выражению Марио Праца) телескопической, микроскопической и фотоскопической по своей структуре»⁸⁶.

Во-вторых, многие аналогии приемов в разных видах искусства проводились не без основания. Как примеры, можно привести теорию полифонии М. М. Бахтина, изучение о структурной общности в живописи и литературе Б. А. Успенского и, в частности, исследования Л. Г. Андреева об импрессионизме в литературе.

Л. Г. Андреев задает такой вопрос: «Есть ли импрессионизм в словесном искусстве, столь же очевидный, как в искусстве живописи?» Существует мнение, что «заданность» (или «сконструированность») в словесном искусстве, которая противоречит принципам живописного импрессионизма, делает это отождествление невозможным. С точки зрения Андреева, не следует преувеличивать значение этого противоречия, так как импрессионизм сам не исключает «заданность», он же умеет преодолеть «сконструированность» в литературе и «достаточно полно реализоваться в поэзии, даже в драматургии и литературной критике, формируя особые, импрессионистические жанры»⁸⁷.

Хотя мы не полностью разделяем мнение ученого о том, что в литературе особенно близка импрессионизму символистская тенденция, стоит сказать, что при анализе конкретных текстов он проводит убедительные аналогии, представляет особые импрессионистские приемы, например, у Поля Верлена, такие как «раскованное, несистематизированное повествование» и преобладание существительных по отношению к глаголам, а также его «краткие фразы,

⁸⁶ *Сонтаг С.* О фотографии / пер. с англ. В. П. Гольшева. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 193.

⁸⁷ *Андреев Л. Г.* Импрессионизм. М.: Изд-во МГУ, 1980. С. 35.

которые ложатся, как мазки в живописи, как прикосновение кисти художника-импрессиониста»⁸⁸.

Почему же мы предполагаем, что в импрессионизме Замятина есть существенное отклонение от первоначального значения заимствованного термина? Мы не будем останавливаться на «принципе совместной работы», поскольку сам писатель признается, что данный принцип действует и в последующих живописных течениях, таких как «пуантилизм, интимизм, ташизм, лучизм» (V, 354). Сосредоточимся на «принципе впечатления», на визуальных образах его произведений.

Импрессионизм в живописи, как отмечали многие ученые, представляет настоящее освобождение зрения и «развитие от тактильных ценностей к оптическим ценностям»⁸⁹. Значение «впечатления» в физиологическом аспекте состоит в том, что сетчатка получает информацию непосредственно из внешнего мира. Здесь сетчатка в значительной степени становится метафорой восприятия мира, которое как будто не доходит до интеллектуальной рефлексии. Импрессионисты растворяют предметы в свете и цветах, а автономность последних освобождает объект восприятия от всяких эмпирических ограничений. Во временном аспекте «впечатление», мимолетный взгляд — это акцент на сиюминутность и эфемерность (в смысле субъективных ощущений и особенностей культуры). Двухмерность изображения, игнорирование глубины пространства и отсутствие фокуса в картине также предполагают интенсивность текучего момента.

Неслучайно русский формалист В. Б. Шкловский приводит в качестве примера импрессионизм при обсуждении проблемы формы и содержания: «...Импрессионисты рисовали вещи, как будто они видели их, не понимая, что

⁸⁸ Там же. С. 58–59, 89.

⁸⁹ См.: Müller L. *The Beauty of the Metropolis: Toward an Aesthetic Urbanism in Turn-of-the-Century Berlin* // Berlin: Culture and Metropolis. New York, 1991. P. 47.

это за вещи, а видя в них только красочные пятна»⁹⁰. Такое отношение к вещам легко напоминает «остранение» формализма, которое касается именно оппозиции так называемых видения и узнавания.

В этом же отношении О. А. Ханзен-Леве, обсуждая «вещизм» у формалистов, проводит различие между понятиями «вещь» и «предмет». По его толкованию, «вещь» — феномен внешнего мира, «пребывающий еще до трансформации (“переработки”) в предмет практического или, во всяком случае, культурного порядка», а «предметы» — это феномены, «уже включенные в формы мышления и восприятия, сконструированные и ориентированные на некий порядок, некую систему»⁹¹.

В случае Замятина, для которого «особенности художественного зрения» (V, 387) находятся в центре его эстетического взгляда, представление о субъективном впечатлении уже совершенно другое. Хотя Замятин, разделяя с импрессионистами отношение к современности, также подчеркивает текучесть повседневности и мгновенность изображаемого, его «впечатление» не имело бы значения без памяти, опыта, ассоциативной обработки и т. п. Отдельные предметы всегда включаются в предметную систему, лишаясь чистой «вещности».

Более того, как отмечает Д. П. Мирский, манера Замятина характеризуется «сложной системой метафор и сравнений, выразительной ценностью многозначительной детали»; его энтузиазм к выразительности и образности настолько силен, что «избыточное богатство выразительных средств часто нарушает течение рассказа, превращая его в простую мозаику деталей»⁹².

⁹⁰ Шкловский В. Б. Кинематограф, как искусство // Жизнь искусства. 1919. № 139–140. С. 2.

⁹¹ Ханзен-Леве О. А. Интермедальность в русской культуре: от символизма к авангарду. С. 230.

⁹² Мирский Д. П. История русской литературы с древнейших времен по 1925 год. С. 866.

С этой точки зрения, как отмечает Н. З. Кольцова⁹³, стилю Замятина в определенной степени близок не импрессионизм, а «синтетизм» Поля Гогена, который выставлялся с импрессионистами до 1886 года, но не разделял их пренебрежения к четким формам и композиционным элементам. Он пытался избежать непосредственных впечатлений, синтезировать внешние стимулы с субъективными эмоциями. Таким образом, синтетисты приняли новый декоративный стиль, основанный на гладких областях цвета, четких контурных линиях и почти двухмерной композиции картины. Минимум линий, максимум чувств, эмоции, интенсивности образа — это как раз то, что ищет Замятин.

Следует учесть еще один факт. Как известно, замятинский «синтетизм» не синонимичен гогеновскому пониманию в живописи. Объектов синтеза у Замятина, скорее всего, гораздо больше. В конце его статьи «Новая русская проза» сказано так: «Если искать какого-нибудь слова для определения той точки, в которой движется сейчас литература, я выбрал бы слово *синтетизм*: синтетического характера формальные эксперименты, синтетический образ в символике, синтезированный быт, синтез фантастики и быта, опыт художественно-философского синтеза. И диалектически: реализм — тезис, символизм — антитез, и сейчас — новое, третье, синтез, где будет одновременно и микроскоп реализма, и телескопические, уводящие к бесконечностям, стекла символизма» (III, 139).

Кроме того, по словам Замятина, из современных ему русских художников наиболее близок к его литературному стилю Борис Григорьев, который является «синтезом Запада и России» (IV, 342); а представительный художник «синтетизма» — Юрий Анненков, чьи портреты — «экстракты из лиц, из людей, и каждый из них — биография человека, эпохи» (III, 172).

Нетрудно увидеть огромную разницу между работами этих двух художников и картинами импрессионистов, и также нетрудно заметить, что

⁹³ См.: Кольцова Н. З. Творчество Е. Замятина: Проблемы поэтики. С. 163–165.

визуальные образы у Замятина, его субъективное, даже гротескное искажение реалий явно противоположны импрессионистскому подчеркиванию чисто оптического феномена.

Итак, если импрессионисты ценят естественное «в́идение» и уравнивают *объекты* и *фон*, то Замятин учитывает «узнавание» и подчеркивает изобразительный фокус, когда некий преувеличенный, даже уродливый образ оказывается в центре картины, выделяясь своей «искаженностью». Искажение, конечно, неправдоподобно, но для Замятина это и есть «новая реальность».

1.4. Статические моменты в сюжетной композиции

В этом параграфе речь пойдет о параллели художественной прозы с театральным искусством, основным элементом которого также является зрительное восприятие. Содержание параграфа основывается, прежде всего, на следующем тезисе Замятина: *«Этическое произведение, то есть нормальный образец художественной прозы — есть театр, игра; писатель — актер»* (V, 335).

Перед тем как начать рассматривать, какие из театральных понятий заимствуются Замятиным и какую роль играет в них «живопись», стоит заметить, что отмеченное писателем тождество прозы и театра имеет важное значение для изучения поэтики Замятина.

Это, в первую очередь, связано с тем, что работа над драмой и в театре была одной из важных сфер деятельности Замятина в 1920-е годы. Д. И. Золотницкий, перечисляя пять «полнометражных» замятинских пьес — «Огни св. Доминика» (1920), «Блоха» (1924), «Общество Почетных Звонарей» (1924), «Атилла» (1927) и «Африканский гость» (1929–1930), отмечает, что «драматургия в разных, порой неожиданных формах чем дальше, тем больше

привлекала к себе писателя»⁹⁴. Хотя, как указывает исследователь, многие из драматургических работ Замятина «возникали как инсценировки уже напечатанных рассказов и повестей: собственных <...> или “заемных”». В этом смысле «проза неизменно стояла у Замятина на первом месте. Драма была лишь ее разновидностью, такой же непокорной системой “острых углов, из которых складывается причудливый облик”, как писал Замятин об Андрее Белом <...>, много значившем для него»⁹⁵.

Конечно, изучение драматических работ Замятина уже выходит за рамки нашей работы, но практические знания Замятина как драматурга, разумеется, лежат в основе его подходы к приемам прозаического творчества, впитывающие в себя театральные элементы, и делают их более обоснованными.

Для нас также важны статьи и интервью Замятина, посвященные театральному искусству, такие как «Народный театр», «Будущее театра», «Современный русский театр», «Москва — Петербург». Хотя они были написаны во второй половине 1920-х и в первой половине 1930-х гг. после отъезда писателя из СССР, его наблюдения и размышления начали накапливаться достаточно рано. Таким образом, в поздних работах нередко найдутся либо совпадения, либо идейные связи с его лекциями о технике художественной прозы, прочитанными еще в первые годы после революции. Именно в этих лекциях Замятин заимствовал многие концепции из театрального искусства и считал, что такие психологические законы драмы — закон единства действия, единства действующих лиц и закон «эмоциональной экономии» (V, 330) — играют в прозе не менее значимую роль.

Из *закона единства действующих лиц*, по мнению Замятина, вытекает требование делать эпизодических лиц «необходимыми в фабуле, в развитии сюжета», чтобы не нарушить «архитектурной стройности» (V, 329)

⁹⁴ Золотницкий Д. И. Е. Замятин — драматург // Е. И. Замятин: pro et contra, антология. СПб.: РХГА, 2014. С. 809.

⁹⁵ Там же. С. 810.

произведения. Более того, данное требование «неэпизодичности» распространяется Замятиным также на неодушевленные объекты, играющие важную роль в представленном художественном мире. Это касается уже приема реминисценций, согласно принципу «совместного творчества автора и читателя» и «повторяющихся лейтмотивов», о которых речь шла в предыдущей части данной главы.

Сосредоточимся на *законе эмоциональной экономии*, учитывающем понижение психологической восприимчивости и чуткости читателя к эмоциональному раздражителю. Согласно данному закону, нужно переносить сильнейшие напряжения в конец произведения, или вставлять *интермедии* в ходе романа, повестей или большого рассказа, так как от очень короткого рассказа «внимание читателя еще не успеет устать» (V, 330).

Понятие «интермедия» в драматическом искусстве — это «дивертисмент, <...> представляемый в антрактах пьесы»⁹⁶, или, точнее, «комические сцены, иногда одноактная комическая опера, балет, пантомима, или музыкальные номера, вставляемые между действиями основной пьесы спектакля»⁹⁷. История интермедии восходит к средневековой Европе, где «вошло в обычай в промежутках между актами серьезной духовной или исторической драмы, с целью доставить зрителям отдых и развлечение, разыгрывать шуточные сценки в стиле фарсов»⁹⁸.

Употребление термина Замятиным в сфере художественной прозы, можно сказать, уже лишается первоначальной «комичности» театральной интермедии, выдвигая на первый план «отдых» внимания воспринимающей стороны. При этом интермедии не должны ни нарушать архитектурную стройность произведения, ни отвлекать внимание читателя от основной фабулы. Именно в

⁹⁶ Пави П. Интермедия // Пави П. Словарь театра: Пер. с фр. М.: Прогресс, 1991. С. 123.

⁹⁷ Соболев Ю. Интермедия // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. Т. 1. А–П. С. 298.

⁹⁸ Там же.

этом отношении, на взгляд Замятина, недостаточно удовлетворительно выполняют свои задачи такие *приемы интермедии*, как «*эпизодические вставки*», несвязанные или малосвязанные с развитием фабулы, «*лирические отступления*» и «*авторские ремарки*» (V, 330). Особенно лишними считается Замятиным авторские ремарки, «*рассказывающие о тех ощущениях героев, которые уже показаны в действии*» (V, 331).

По сравнению с этими «дурными» приемами, по мнению писателя, допустимым решением может служить *пейзаж или описание обстановки*, как уже хорошо понимал и практиковал Чехов. Сам Чехов трактовал функцию пейзажа как «*музыки в мелодекламации*»: описания природы уместны тогда, «*когда они кстати, когда они помогают Вам сообщить читателю то или другое настроение*»⁹⁹. Такая описательная, «живописная» интермедия, связанная с фабулой и с переживаниями персонажей по признаку сходства или контраста, согласно толкованию Замятина, еще и вводит читателя в последующие события, способствует достижению художественной экономии.

Наконец, самый искусный и эффективный прием интермедии, отличающийся технической сложностью, Замятин видит в приеме «*переплетающейся фабулы*». Примером применения данного приема может служить его повесть «*Островитяне*», где фокус повествования неоднократно меняется между разными группами персонажей: мистер и миссис Дьюли — Кембл — Диди — О'Келли. «*Все связаны между собой неразрывными нитями*» (V, 332). Сразу обнаружим, что этот прием может удовлетворить оба требования Замятина, так как он не только избегает лишних вставок, нарушающего эстетической целостности произведения, но и заставляет читателя переключать свое внимание.

⁹⁹ Чехов А. П. Письмо Жиркевичу А. В., 2 апреля 1895 г. Мелихово // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. Т. 6. Письма. Январь 1895 – май 1897. М.: Наука, 1978. С. 47.

Кроме того, указывая на недостаток, свойственный «большинству русских писателей, включая самых крупных мастеров художественного слова» новейшего периода, — «бедность фабулы» (V, 332), Замятин обращает внимание на три приема «повышения интереса читателя к фабуле»:

- (1) Фабулистическая пауза (при переплетении фабулы).
- (2) Задержание перипетий.
- (3) Намеренное запутывание фабулы.

В основе этих приемов лежит то, что Замятин отрицает идею связывать богатые фабульные приемы с так называемой «третьестепенной», «бульварной» литературой, поскольку фабула имеет такую же значимость, как и другие аспекты художественного творчества, привлекающие больше внимания русских писателей того времени, такие как «усовершенствование формы, языка, углубление психологических деталей, разработка общественных вопросов» (V, 332) и другие.

Однако здесь возникает вопрос. При обсуждении приемов интермедии и способов организации событий в прозе Замятин постоянно употребляет термин «фабула», что может противоречить нашему представлению об этом понятии. Если эти приемы касаются «фабулы», то что значит «сюжет»?

Для решения данного вопроса остановимся на дискуссионных понятиях «сюжет» и «фабула», которыми озаглавлена выше цитированная лекция («О сюжете и фабуле»). Замятин не отождествляет эти два понятия, иначе он не разделял бы данную лекцию на две отдельные части под названиями «О сюжете» и «О фабуле».

С точки зрения формалистов, которые четко определили фабулу как коррелят сюжета, оппозиция этих понятий, по сути, соответствует дихотомическому делению «материал — прием»: «На самом деле фабула есть лишь материал для сюжетного оформления»¹⁰⁰. В этом же духе

¹⁰⁰ Шкловский В. Б. Пародийный роман. «Тристам Шенди» Стерна // Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. С. 204.

Б. В. Томашевский, основываясь на понятии «мотив», выдвигает следующее положение: «Мотивы, сочетаясь между собой, образует тематическую связь произведения. С этой точки зрения фабулой является совокупность мотивов в их логической причинно-временной связи, сюжетом — совокупность тех же мотивов в той же последовательности и связи, в какой они даны в произведении <...> Фабулой может служить и действительное происшествие, не выдуманное автором. Сюжет есть всецело художественная конструкция»¹⁰¹.

Судя по лекции Замятина, его разграничение этих двух концепций основано на иных отличительных чертах, чем у формалистов. Например, представляя процесс построения сюжета, Замятин упоминает, что писателю следует как минимум два раза переписать работу и «непрерывно прочесть себе вслух», чтобы использовать «музыку слова», «исправить все неблагозвучия» и устранить «ритмические ошибки» (V, 326).

Сразу обнаружим, что для Замятина сюжет в основном связан с конкретизацией художественного мира, с детализацией изобразительных способов художественного языка, а фабула — быстрый набросок действия, схематическое изложение событий и т. п.

Таким образом, замятинское понимание сюжета и фабулы может найти совпадение в толковании А. Н. Островского: «Под сюжетом часто разумеется уж совсем готовое содержание, то есть сценарий со всеми подробностями, а фабула есть краткий рассказ о каком-нибудь происшествии, случае, рассказ, лишенный всяких красок»¹⁰². И. Н. Сухих отмечает, что определения Островского применимо и за рамками драматических жанров:

¹⁰¹ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие. М.: Аспект Пресс, 1996. С. 182–183.

¹⁰² Островский А. Н. Проект «Правил о премиях» Дирекции императорских театров за драматические произведения // Островский А. Н. Полное собрание сочинений в 12 томах. Т. 10. М.: Искусство, 1978. С. 276–277.

«разграничительным признаком здесь оказывается не хронология, а полнота, объем, степень подробности излагаемых событий»¹⁰³.

В качестве дополнения процитируем изложение П. Пави о двух противоположных значениях данной концепции. Это «фабула как материал, предшествующий композиции пьесы» и фабула «как нарративная структура рассказа»¹⁰⁴. Замятин явно склоняется к последнему значению. Для него материалом является сама жизнь; и сюжет, и фабула имеет эстетическое значение в построении художественного произведения.

Наконец, стоит добавить еще один ключевой момент. В ранее упомянутой нами статье «Иллюстрация» Тынянов замечает, что в иллюстрации представлена только фабульная деталь, поскольку «фабула — это статическая цепь отношений, связей, вещей, отвлеченная от словесной динамики произведения. Сюжет — это те же связи и отношения в словесной динамике»¹⁰⁵.

Замятин же, видя в литературе «вершину пирамиды», включающую в себя элементы остальных видов искусства, также разделяет изобразительные приемы в литературе на статические и динамические. А такие приемы, по его мнению, касающиеся «архитектуры слова», т. е. «постройки сюжета», «пропорциональности частей», введение «интермедии в развитие сюжета» и др., относятся к статическим приемам.

Динамическими он считает другие приемы, связанные с «звукообразами, областью музыки слова» (V, 360–361). Таким образом, если мы составляем визуализированную схему (или своего рода «архитектурный» чертеж) сюжетной композиции, она также приобретает свою «графичность», даже «живописность», если в произведении более сложная, многоплановая конструкция.

¹⁰³ Сухих И. Н. Структура и смысл: теория литературы для всех. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. С. 184.

¹⁰⁴ Пави П. Фабула // Пави П. Словарь театра. С. 398.

¹⁰⁵ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 317.

Итак, замятинская аналогия прозы с театром подчеркивает качество и целостность эстетического восприятия читателя-зрителя, для обеспечения которых эффективно действуют описательные компоненты. «Живопись» здесь служит лишь семантическим или дескриптивным мотивом (по разделению Ханзен-Леве), а не конструктивным принципом (как «импрессионизм» в предыдущем разделе). Кроме того, любопытно заметить, что сюжетная структура, которая обычно относится к динамическому, временному измерению прозаического произведения, в представлении Замятина имеет статический характер. Обсуждение концепции фабулы и сюжета еще раз подтверждает наше положение о том, что художественное мышление Замятина обладает такой важной особенностью, как визуальная направленность.

Глава 2. Вокруг приема: Е. Замятин и русский формализм

Замятин и формалисты во многом разделяли общую литературную судьбу при все более угнетающей обстановке конца 1920-х гг. «Дело Пильняка и Замятина» (1929 г.) стало еще одной решающей причиной последующего отъезда Замятина из Советского Союза. А с 1928 года Шкловский пытался восстановить ОПОЯЗ после того, как он покинул ЛЕФ, в котором он участвовал в течение предыдущих лет, и сам ЛЕФ также распался в связи с выходом Маяковского и другими накопленными проблемами. Между тем формализм подвергся марксистской критике со стороны П. Н. Медведева (М. М. Бахтина). Шкловский старательно связывался с Тыняновым, Якобсоном и пытался найти больше единомышленников, а последние работы Эйхенбаума уже показались ему эклектичными.

Восстановление не увенчалось успехом. Для литературного сообщества того времени социально-политическая обстановка становилась все более тягостной, а личности под давлением постоянно настраивали свои позиции. Бывшие союзники могли идти совершенно разными путями, некоторые пошли на компромисс, но оставались потерянными в хаосе. Совместная статья Тынянова и Якобсона «Проблемы изучения литературы и языка» стала вполне перспективным, но последним тезисным заявлением ОПОЯЗа¹⁰⁶.

Уже после отъезда из СССР Замятин в статье «Москва — Петербург» вспоминает о тогдашней «эпидемии» публичных покаяний с упоминанием формализма и Шкловского: «Шок от непрерывной критической бомбардировки был таков, что среди писателей вспыхнула небывалая психическая эпидемия: эпидемия покаяний. На страницах газет проходили целые процессии литературных флагеллантов: Пильняк бичевал себя за признанную криминальную повесть («Красное дерево»); основатель и теоретик формализма

¹⁰⁶ Подробнее см.: *Галушкин А. Ю.* «И так, ставши на костях, будем трубить сбор»: к истории несостоявшегося объединения Опояза в 1928–1930 г. // *НЛО.* 2000. № 44. С. 136–153.

Шкловский — отрекался навсегда от формалистической ереси; конструктивисты каялись в том, что они впали в конструктивизм, и объявляли свою организацию распущенной; старый антропософ Андрей Белый печатно клялся, что он, в сущности, антропософический марксист...» (IV, 254).

Далее в статье «Actualités Soviétiques» («Советские лозунги») Замятин еще подробнее рассказывает о формализме как мишени борьбы в советской литературе. Писатель не без одобрения относится к теоретическим положениям «примата формы» молодых формалистов, видит в формализме воплощение «левости» революции в литературе, и снова, с большим сожалением, негативно оценивает их окончательные уступки: «Мужества в защите своих позиций “формалисты” проявили очень мало: они не столько защищались, сколько каялись в своих “ошибках”» (IV, 355).

Можно предполагать, что в обоих случаях речь идет о статье Шкловского «Памятник научной ошибке» (1930 г.), которая содержит следующее «признание»: «Ошибкой явилось не рабочее отделение ряда, а закрепление этого отделения. Моя ошибка заключалась в том, что я брал далекие примеры из литератур разных эпох и национальностей и доказывал их эстетическую однозначность, т. е. пытался изучать произведения как замкнутую систему, вне ее соотнесенности со всей системой литературы и основным культурообразующим экономическим рядом»¹⁰⁷.

Конечно, в определенной степени эти размышления как раз являются свидетельством постоянной эволюции и теоретического углубления. Формалисты — хотя они перестали быть формалистами — всегда могут быть свободны от догматического учения и шаблонной методологии. Их позиции постоянно менялись.

Замятин, как литератор, сознательно работающий с формой и подчеркивающий самоцельность искусства, выражает свое разочарование такой

¹⁰⁷ Шкловский В. Б. Памятник научной ошибке [Вторая редакция] // Новое литературное обозрение. 2000. № 4. С. 155.

уступкой, вольной или невольной, хотя, судя по всему, он и не вполне разделяет первоначальные радикальные декларации формалистов. Но он искренне с большим интересом и пониманием относится к их смелой попытке. Быть может, его все-таки расстроила удушающая литературная среда (а не отдельные литераторы), которая всю эту эпидемию покаяний вызвала: «Если писатели — “инженеры человеческих душ”, то ведь лаборатория, эксперимент — необходимое условие работы инженера» (IV, 356).

Итак, будучи современниками, чьи сферы деятельности пересекались, Замятин и формалисты могли разделять схожие впечатления и убеждения, но придерживаться разных мнений по некоторым ключевым вопросам. Именно на этом мы остановимся в настоящей главе.

В предыдущей главе уже неоднократно упоминались теоретические положения формалистов, и на этой основе наше обсуждение продолжается. В связи с ключевым для настоящего исследования понятием «прием» мы будем рассматривать следующие вопросы: о части и целом в художественном произведении как самодовлеющей системе, о проблеме образа и экономии в поэтическом языке, и наконец, о поэтике кино как нового синкретического искусства и общего фокуса внимания Замятина и формалистов. В ходе обсуждения будет освещен контекст изобразительного искусства и психологических наук.

2.1. Часть и целое: искусство «видеть»

В теоретических размышлениях Замятин всегда помещал литературу в более широкий контекст культуры и искусства. В этом плане русский формализм также не был одинок в своей увлеченности вопросами художественной формы.

Эйхенбаум в статье «Теория “формального метода”» связывает новые тенденции в изучении литературы в России с немецкой практикой изучения изобразительного искусства: «В Германии именно теория и история изобразительных искусств, наиболее богатая опытом и традициями, заняла

центральное положение в искусствознании и стала оказывать влияние как на общую теорию искусства, так и на отдельные науки — в частности, например, на изучение литературы. В России, очевидно в силу местных исторических причин, аналогичное положение заняла литературная наука»¹⁰⁸.

В этом же духе Эйхенбаум отмечает, что некоторые из принципов, выдвинутых формалистами, резко противостоят традициям, которые существуют не только в литературоведении, но и в науке об искусстве в целом, и «возрождение поэтики, совершенно вышедшей из употребления, имело <...> вид не простого восстановления частных проблем, а набега на всю область искусствознания»¹⁰⁹.

Исследователи также обращают внимание на этот широкий европейский контекст, в котором возник русский формализм.

А. П. Чудаков утверждает, что с середины XIX века уже велись дискуссии о форме в области изобразительных искусств и музыки. Такие теоретики искусства, как Г. Маре, К. Фидлер, А. Гильдебранд и др., выступали за изучение художественной формы, независимое от ограничений религии и философии¹¹⁰.

М. М. Бахтин относит русский формализм к «одной из ветвей общеевропейского формального направления в искусствоведении», хотя и отрицает существование между ними «непосредственной генетической связи»¹¹¹. Он считает, что между этими двумя позициями существует фундаментальное различие, поскольку западноевропейские формалисты не устраняют смысл из

¹⁰⁸ *Эйхенбаум Б. М.* Теория «формального метода» // *Эйхенбаум Б. М.* О литературе: работы разных лет. М.: Советский писатель, 1987. С. 377.

¹⁰⁹ Там же. С. 378.

¹¹⁰ См.: *Чудаков А. П.* Два первых десятилетия // *Шкловский В. Б.* Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914–1933). М.: Советский писатель, 1990. С. 3.

¹¹¹ *Бахтин М. М.* Формальный метод в литературоведении. Нью-Йорк: Серебряный век, 1982. С. 59. (Заметим, что принадлежность этой работы М. М. Бахтину признается не всеми исследователями, титульным автором и первой публикации [1928], и некоторых современных значится П. Н. Медведев.)

художественной конструкции, «происходит лишь перемещение идеологического центра из предмета изображения и выражения, взятого независимо от произведения, в самую художественную конструкцию его»¹¹².

Рассмотрим взгляды одного из этих предшественников. В книге «Проблема формы в изобразительном искусстве», вышедшей в 1893 г. (русское издание в 1914 г.) скульптор и теоретик искусства Гильдебранд отмечает, что неуместно называть скульптуру и живопись искусствами подражательными, так как форма не только возникает из ощущения природы, а должна создаваться на более высоком уровне, а для создания формы художественное творчество требует архитектурного чувства.

Стремление Гильдебранда направлено на то, чтобы архитектурный строй произведения выдвинулся в центр внимания, и чтобы развились проблемы, которые «ставит форма с этой стороны, как необходимое, фактически обоснованное на наших отношениях к природе требование»¹¹³.

В частности, Чудаков заостряет внимание на рассуждениях Гильдебранда о формах видения: всякие формы реального существования становятся *относительными ценностями* в произведении искусства, и совершенно разные формы существования могут привести к представлению одной и той же формы.

Такая относительность связана с гармоническим отношением между частью и целым. «Способность художника изобразить каждую отдельную ценность, как относительную к этой общей глубинной ценности, обуславливает гармонию действия картины. Только через это его творение и получает некоторый единый масштаб. Чем яснее чувствуется этот последний, тем целостнее и приятнее впечатление. Это единство есть главная формальная

¹¹² Там же. С. 73.

¹¹³ Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей / пер. Н. Б. Розенфельда и В. А. Фаворского. М.: Логос, 2011. С. 4.

проблема искусства и ценность художественного произведения определяется степенью, в какой это единство достигнуто»¹¹⁴.

По мнению Чудакова, данное высказывание Гильдебранда очень схоже с выводом, к которому пришли формалисты: элементы произведения искусства, все его составляющие, должны изучаться с точки зрения их функции. Нет смысла жестко классифицировать их по категориям. Типологически идентичная структура может иметь совершенно разное значение в разных произведениях — в зависимости от того, как она сочетается с другими элементами.

По этому поводу можно вспомнить суждение В. М. Жирмунского: «Поэтический прием не есть некоторый самодовлеющий, самоценный, как бы естественно-исторический факт <...> Тот же самый, с формальной точки зрения, прием нередко приобретает различный художественный смысл в зависимости от своей функции, т. е. от единства всего художественного произведения, от общей направленности всех остальных приемов»¹¹⁵.

Формалистское представление о литературе как «динамической речевой конструкции»¹¹⁶ и о том, что целое не является суммой составляющих частей, можно ассоциировать с *гештальтпсихологией*, как замечает Эрлих: «...формалисты достаточно далеко продвинулись по пути выработки гештальт-подхода к литературному творчеству, в особенности к поэзии. Достаточно вспомнить введенные поздним Опоязом понятия “система” и “доминанта”, а также пражскую концепцию эстетической “структуры”»¹¹⁷.

«Гештальт» (Gestalt) в немецком языке означает «форму», а гештальтпсихология — направление в психологии, основанное в Германии в

¹¹⁴ Там же. С. 46.

¹¹⁵ Жирмунский В. М. Задачи поэтики // Жирмунский В. М. Вопросы теории литературы. Статьи 1916–1926. Л.: Academia, 1928. С. 52.

¹¹⁶ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 261.

¹¹⁷ Эрлих В. Русский формализм: история и теория / пер. с англ. А. В. Глебовской. СПб.: Академический проект, 1996. С. 280.

1912 году — подчеркивает, что «единое произведение <...> непременно обладает качествами, характерными именно для целостного произведения, для единства как такового (Gestaltqualitäten), но отсутствующими в его компонентах»¹¹⁸.

Любопытно заметить, что гештальтпсихология с начала своего существования была сродни искусству. Об этом пишет Рудольф Арнхейм в книге «Искусство и визуальное восприятие». С его точки зрения, именно художественное видение напоминает о том, что большинство природных явлений описывается неадекватно, если их анализировать по частям. Произведение искусства никогда не может быть создано или понято умом, неспособным представить себе интегрированную структуру целого¹¹⁹.

Есть много общего между искусством и психологией. Рассуждения Гильдебранда о технике также основаны на следующем принципе: художественное творчество всегда берет в фокус размышления психологически-когнитивные законы, так что даже в случае «реалистического» творчества то, что представляется, является лишь психологическим воспроизведением объекта. «Параллели между природой и художественным произведением следовало бы поэтому искать не в тождественности их фактического явления, но в том, что им обоим присуща одинаковая способность возбуждения пространственного представления»¹²⁰.

Гильдебранд отмечает превосходство искусства над природой: элементы в живописи — это концентрация и обобщение, а не подражание или копирование реального явления природы. Художник может фильтровать и устранять слабые

¹¹⁸ *Якобсон Р. О.* Формальная школа и современное русское литературоведение / пер. с чеш. Е. Бобраковой-Тимошкиной. М.: Языки славянских культур, 2011. С. 71.

¹¹⁹ См.: *Arnheim R.* Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye. The New Version. University of California Press, 2004. P. 4.

¹²⁰ *Гильдебранд А.* Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей. С. 30.

и ненужные части по желанию, и «искусство может преодолеть раздробленное воздействие природы»¹²¹.

Воззрения Гильдебранда по поводу условности восприятия произведения искусства как замкнутого конструктивного целого также входят в рассуждения Шкловского, который в статье «Пространство в живописи и супрематисты» цитирует рассуждение Гильдебранда о том, как в двухмерной картине показать глубину и объемность с помощью тени изображаемого предмета. Именно в данной статье Шкловский схожим образом пишет об отношениях между изобразительными искусствами и природой: «Изобразительные искусства не имели целью изображение существующих вещей; целью изобразительных искусств было и будет создание художественных вещей — художественной формы. <...> Картина — это нечто построенное по своим собственным законам, а не нечто подражательное»¹²².

Шкловский подчеркивает картинную условность перспективы, которая основана на традициях восприятия разных культур. Встречаются, например, прямая линейная перспектива, обратная перспектива или отсутствие глубины. И вообще «картины формуются своей предметностью»¹²³. Условность принципа перспективы может быть аналогична тому факту, что люди воспринимают отношения формы и положения, опираясь на опыт различных органов чувств и даже мышц для психической компенсации, а не только на зрение. Об этом лаконично излагает Гильдебранд: ощущение пространства есть сочетание визуальных и осязательных ощущений, а «это двоякое восприятие одного и того же феномена <...> соединено уже в самом глазу»¹²⁴.

¹²¹ Там же. С. 31.

¹²² Шкловский В. Б. Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914–1933). М.: Советский писатель, 1990. С. 95.

¹²³ Там же. С. 97.

¹²⁴ Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей. С. 5.

Вышеизложенное, конечно, ближе к анализу основных законов ощущения, но сложный характер действия «видеть», несомненно, четко осознается обоими. Исходя из этого, и декларация импрессионистов об «освобождении зрения», которая была представлена в первой главе данной работы, может рассматриваться только условно, в свете того факта, что зрение включает в себя целое «поле» ощущения, ассоциации и памяти. То, что мы «видим», на самом деле гораздо сложнее, чем то, что получают наши глаза, потому что видение — это целостный когнитивный процесс, в котором стимуляция сетчатки является лишь одним из этапов.

В общем можно сказать, что художественное видение имеет самодостаточную условность, которая носит интермедиаальный характер, то есть разделяет общие фундаментальные законы в разных видах искусства. Осознание этого, соответственно, служит научной и эстетической основой феноменальной тенденции к синтезу искусств на рубеже веков.

2.2. Образ и экономия: самобытность поэтического языка

Согласно Якобсону, интерес к форме поэтического языка имеет долгую историю. Под поэтическим языком мы понимаем язык художественной литературы, и стихотворения, и прозы.

На развитие русской средневековой культуры (особенно на древнерусскую письменность) оказала огромное влияние Византия, чья культура придавала большое значение вопросу художественной формы. Русский классицизм унаследовал от Аввакума смешанное использование разговорного и церковнославянского языков, а также впитал черты различных традиций, включая литературу Древней Руси, устное народное творчество, украинскую литературу эпохи барокко, французский классицизм («Поэтическое искусство» Буало) и т. д.

Каждый из этих источников «требовал сознательного, квалифицированного поэтического мастерства»¹²⁵.

Далее, русская литература продолжала уделять внимание вопросу поэтической формы вплоть до 1830-х годов, причем Александр Пушкин, усвоивший приемы разных литературных направлений, «был не только уникальным мастером поэтической формы, но и остроумным, и превосходным формальным критиком»¹²⁶. С того времени, хотя с процветанием художественной прозы и подъемом демократической интеллигенции вопрос внешней (звуковой) формы отодвигался на второй план, размышления над вопросом внутренней формы продолжались.

Прямое влияние на поэтическую теорию начала XX века оказал А. А. Потебня. Хотя он занимался научной деятельностью в конце XIX века, Якобсон намеренно подчеркивает его «провинциальный архаистический налет»¹²⁷: тот факт, что он жил и работал в провинциальной среде, делает новые идеи лингвистики 1870–80-х гг. был для него гораздо менее влиятельными, чем наука и культура эпохи романтизма. Главным его учителем был лингвист начала XIX века — Вильгельм Гумбольдт.

Вслед за Гумбольдтом, Потебня рассматривал языковые антиномии. Речь идет не только о двойственной природе самого языка (бытие и возникновение; статика и динамика), но и об «антиномии объективности и субъективности слова, об антиномии речи и ее восприятия, об антиномии свободы и необходимости в речи, об антиномии личности и коллектива»¹²⁸.

Потебня в основном интересовался лингвистическими вопросами, связанными с функционированием языка как средства творческого

¹²⁵ Якобсон Р. О. Формальная школа и современное русское литературоведение. М.: Языки славянской культуры, 2011. С. 17.

¹²⁶ Там же. С. 19.

¹²⁷ Там же. С. 29.

¹²⁸ Там же. С. 34.

самовыражения (о языке и мысли, семантике, синтаксисе и т. д.), и уделял особое внимание поэтическому языку. Самое главное, он раскрывал отождествление слова и художественного произведения:

«...в поэтическом, <...> вообще художественном, произведении есть те же самые стихии, что и в слове: *содержание* (или идея), соответствующее чувственному образу или развитому из него понятию; *внутренняя форма, образ*, который указывает на это содержание, соответствующий представлению (которое тоже имеет значение только как символ, намек на известную совокупность чувственных восприятий или на понятие), и, наконец, *внешняя форма*, в которой объективируется художественный образ. Разница между внешнею формою слова (звуком) и поэтического произведения та, что в последнем, как проявлении более сложной душевной деятельности, внешняя форма более проникнута мыслью»¹²⁹.

Якобсон заявляет, что данный тезис Потебни ошибочен, поскольку язык, как знаковая система, должен иметь две функции — это «*информативная функция*, ориентация на предмет, и *поэтическая функция* — установка на сам знак»¹³⁰, а Потебня, подчеркивая тождество моментов языка и поэзии, по сути, игнорирует установку языка на информативность.

Отсутствие разграничения между функциями и типами языка стало отправной точкой для формалистской критики Потебни. Но, прежде чем подробно обсуждать спорные вопросы о понятии «образность», принципе «экономии сил» и др., необходимо заглянуть вперед, в эпоху символизма и футуризма.

¹²⁹ Потебня А. А. Полное собрание трудов: Мысль и язык. М.: Издательство «Лабиринт», 1999. С. 161.

¹³⁰ Якобсон Р. О. Формальная школа и современное русское литературоведение. С. 37. (Курсив наш.)

Пойдем дальше по этой прерывистой линии и увидим, что очень важным связующим звеном между Потебней и формализмом являются русский символизм. Такую схему очерчивает Якобсон: «Русский формализм тесно связан с поэтикой символизма — и там, где он из нее исходит, и там, где он от нее отклоняется. От символистов он перенял и многочисленные идеи Потебни»¹³¹.

Замятин тоже учитывал опыт символизма. Мы уже обсуждали мнение Замятина о связи символизма и неореализма в разделе «“Неореализм”: в поисках новой реальности и нового видения». В диалектической схеме литературного развития Замятина неореализм является следующим звеном спирали, основанным на реализме и символизме. В творчестве новой литературы наследие реализма заключается в *материале*, а наследие символизма в том, как этот материал обрабатывается, что, согласно формалистскому разграничению материала и приема, относится к категории *приема*.

Замятин отвергает «намеренную неясность и смутность изображения» (V, 308) символизма и, подобно акмеистам — «неореалистам» в области поэзии, делает большой акцент на непосредственном, откровенном изображении жизненных явлений, ощущения и эмоции, возвращается к внешнему миру, не отказываясь от богатых культурных ассоциаций.

В более широком контексте русский символизм как историко-культурное течение представляет значительную систему философско-поэтических учений. Замятин одобряет символистскую идею о «самодовлеющей ценности слова» (V, 389), принимает их теоретические положения как основу своих рассуждений, а не предмет научного спора. С Формалистами иначе. Они наследуют многие идеи и наблюдения от символистов, но при этом решительно критикуют их теоретические взгляды.

Формалисты выступают, во-первых, против субъективных философских и религиозных тенденций символистов, стремясь к научному позитивизму,

¹³¹ Там же. С. 32.

«принципу спецификации и конкретизации литературной науки»¹³². Во-вторых, они считали, что поэтическая теория символистов остановилась на унаследованном от Потебни подчинении инструментовки смыслу. А формалистское стремление заключается в пересмотре роли звука в поэтическом языке. Именно попытками раскрытия самоцельности поэтического звука характеризуются начальные этапы развития формализма.

Выбор этой отправной точки свидетельствует о полемических амбициях формалистов. Вопрос о звуке, в сущности, имеет значение «иллюстрации к общему положению о разнице между поэтическим и практическим языками»¹³³. Или, по словам Якобсона, «на звуковой стороне поэзии было легче всего продемонстрировать независимость эстетической функции от функции информативной»¹³⁴.

Если в свое время преобладающим мнением было рассматривать поэтический язык как язык образов, а благозвучие — внешнее украшение¹³⁵, то формалисты пытались доказать, что «звуки в стихе существуют вне всякой связи с образом и имеют самостоятельную речевую функцию»¹³⁶.

В то время как символистская идея о господстве образов-символов встретила серьезное сопротивление, союзниками формалистов стали поэты-футуристы. Футуристы также были озабочены теоретическими вопросами, но «ограничились формулировками программных пунктов и их страстной защитой»¹³⁷, не пытались научно трактовать свои взгляды. Однако они пытались

¹³² Эйхенбаум Б. М. О литературе: работы разных лет. М.: Советский писатель, 1987. С. 379.

¹³³ Там же. С. 387.

¹³⁴ Якобсон Р. О. Формальная школа и современное русское литературоведение. С. 69.

¹³⁵ См.: Брик О. Звуковые повторы // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. Вып. I и II. Пг., 1919. С. 58.

¹³⁶ Эйхенбаум Б. М. О литературе: работы разных лет. С. 383.

¹³⁷ Якобсон Р. О. Формальная школа и современное русское литературоведение. С. 61.

убрать ореол мистицизма из искусства, ставили под сомнение искусство с большой буквы, а также начали работать с учеными-лингвистами, пытаясь раскрыть новый потенциал выразительности поэтического языка.

Новаторская позиция футуристов была выявлена А. Крученых и В. Хлебниковым в брошюре «Слово как таковое»: «Живописцы будетляне любят пользоваться частями тел, разрезами, а будетляне речетворцы разрубленными словами, полусловами и их причудливыми хитрыми сочетаниями (заумный язык). Этим достигается наибольшая выразительность и этим именно отличается язык стремительной современности, уничтоживший прежний застывший язык»¹³⁸.

«Воскрешение слова», один из первых манифестов формализма, представляет собой теоретическое изложение эстетической позиции футуристов. Здесь Шкловский указывает на то, что появление слов было основано на тропе, однако со временем мы привыкаем к их повседневному употреблению, их узнаем, а не видим, и больше не переживаем их «внутреннюю (образную) и внешнюю (звуковую) формы»¹³⁹. А в художественном восприятии, как предположено Шкловским, форма должна переживаться. Потом подновление умершей образности слова выполняет эпитет, но постепенно поэтический эпитет становится постоянным эпитетом и привычным, опять умирает. И именно поэты-футуристы вновь создают живые, «произвольные» и «производные» слова.

Для формалистов заумный язык, похоже, становится идеальным пределом поэтического языка. В статье «Новейшая русская поэзия» Якобсон анализирует особенности поэзии Хлебникова и приходит к выводу, что слово в ней «утрачивает предметность, далее внутреннюю, наконец, даже внешнюю форму». Он замечает явление, которое неоднократно происходит на протяжении всей истории поэзии: «Поэтический язык стремится как к пределу, к фонетическому,

¹³⁸ Крученых А., Хлебников В. Слово как таковое. М.: ЕУЫ. 1913. С. 12.

¹³⁹ Шкловский В. Б. Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914–1933). С. 36.

точней, — поскольку налицо соответствующая установка — эвфоническому слову, к заумной речи»¹⁴⁰.

А Замятин, не раз высказывая свое мнение о футуризме, пишет о связи футуристов с символизмом, основанной на философии Канта и самодовлеющей ценности слова, но негативно оценивает теорию заумного языка. С его точки зрения, она отправляется с идеи символизма, но доходит до крайности, поскольку она категорически устраняет логические связи и содержание внутри слова и между словами.

Насчет заумного языка он замечает не без сарказма: «Произведения, создаваемые на основании этой теории, то есть простой набор музыкально-звучащих слов и звуков, годились бы для людей, если бы они были лишены мыслительного аппарата и были бы снабжены только ушами, да и, пожалуй, ушами подлиннее обычных человеческих» (V, 313). Поэтический мир футуристов, по его словам, «лопнул на тысячу бессвязных кусков, слова разложились в заумные звуки» (III, 169). Это замечание можно рассматривать как прямой ответ Замятина на высказывание Крученых и Хлебникова о использовании разрубленных слов и полуслов для создания поэзии.

Стоит добавить, однако, что Замятин не полностью отрицает футуризм. Он положительно оценивает творчество Маяковского, в котором он усматривает черты импрессионизма — «необычность образов и усиленное пользование музыкой слова» (V, 314).

На самом деле, отношение формалистов к заумному языку меняется со временем. В 1927 году Б. М. Энгельгардт пересматривает, или дополняет формулировку Якобсона тем, что наивные попытки футуризма явно провалились, и заумный язык как языковая система, совершенно отличная от повседневной речи, фактически не может существовать на практике: «...понятие заумного языка означает (т. е. должно означать) только методологическую

¹⁴⁰ *Якобсон Р. О.* Новейшая русская поэзия // *Якобсон Р. О.* Работы по поэтике. М.: Прогресс. 1987. С. 313.

установку на выражение при эстетическом рассмотрении словесного образования»¹⁴¹. Тем не менее, Энгельгардт признает, что в области лингвистики изучение аспекта языковой заумности уже давно практикуется, и что для формалистской литературной теории введение этого крайнего понятия на начальном этапе было действительно ценным в связи с требованием прийти к новому видению произведения искусства и поменять установку рассмотрения.

На этом основании мы можем вернуться к учению Потебни об *образности*, как к одному из основных объектов критики формалистской теории.

В статье «Потебня» Шкловский повторяет выделение Потебней в слове трех слоев — внешней формы, внутренней формы и содержания. Способность слова устанавливать связи с разными объектами и посредством внутренней формы приобретать новые значения Потебня называет *символистичностью* слова, а поскольку язык и произведение искусства имеют тождественную структуру и общие законы, то символистичные, многозначные образы заключают в себе художественную ценность произведения.

По мнению Шкловского, потебнианский тезис «образность равна поэтичности» является ошибочным, такого равенства не существует¹⁴². В поэтическом искусстве образы почти неподвижны. Поэт не создает образы, не мыслит образами, а лишь вспоминает и располагает их. За пределами литературы образное мышление также недостаточно, чтобы охватить все виды искусства¹⁴³.

Кроме того, анализируя природу поэзии, Потебня не уделяет достаточного внимания ритму и звуку, т. е. внешней форме. Шкловский отмечает: «Образность, символичность не есть отличие поэтического языка от прозаического. Язык поэтический отличается от языка прозаического

¹⁴¹ Энгельгардт Б. М. Формальный метод в истории литературы. Л.: Academia, 1927. С. 67.

¹⁴² См.: Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. Вып. I и II. Пг., 1919. С. 4.

¹⁴³ См.: Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. С. 8.

ощутимостью своего построения. Ощущаться может или акустическая, или произносительная, или же семасиологическая сторона слова. Иногда же ощутимо не строение, а построение слов, расположение их. Одним из средств создать ощутимое, переживаемое в самой своей ткани, построение является поэтический образ, но только одним из средств»¹⁴⁴.

В более широкой перспективе полемика формализма с потебнианским учением является воспроизведением полемики в области психологии на материале художественной литературы.

Рассуждения Потебни об образности творческого мышления возникают на фоне психологических наук того времени, и слово «образ» нужно рассматривать как психологический термин. В европейской психологии XIX века образами называли «копии впечатлений», на которых основана мыслительная деятельность. В этом смысле образы — «атомы психологии», «первоэлементы сознания» — могут быть слуховыми, зрительными или двигательными, а понятие «личность» также считалось сочетанием образов.

Ученики Потебни, развивая взгляды своего учителя, в какой-то степени продолжали и доминирующие идеи психологии XIX века. Однако, в начале XX века проблема образного мышления стала мишенью полемики. Например, хорошо известный формалистам Б. Христиансен предлагал, что во многих случаях объекты представляются не в образах, и что очень быстрые мысли могут быть совершенно безобразными¹⁴⁵.

Поэтому И. Ю. Светликова отмечает: «Взбунтовавшись против господствующего убеждения об образном характере творческого мышления, формалисты задели самый нерв не только учения Потебни, но целой

¹⁴⁴ Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. С. 4.

¹⁴⁵ См.: Светликова И. Ю. Образы (одна полемическая концепция формальной школы) // Русская теория. 1920–1930-е годы. М.: РГГУ, 2004. С. 246–248, 258.

интеллектуальной парадигмы, в рамках которой стало возможным появление как потебнианской теории, так и других теоретических построений XIX в.»¹⁴⁶.

Здесь стоит отметить, что образы в психологии имеют чувственную природу, но не ограничиваются визуальными. Г. Г. Шпет, однако, обвиняет психологов в том, что они делают поэтике плохой дар, интерпретируя внутреннюю форму преимущественно как зрительный образ: «...поэтические образы — фигуры, тропы, внутренние формы. <...> Утверждение, что внутренняя форма живописный образ, есть ложь. Зрительный образ мешает поэтическому восприятию»¹⁴⁷.

Такое одностороннее понимание образа, действительно существующее в формализме, тем не менее, было отмечено О. А. Ханзен-Леве. Он сводит заблуждение формалистов к тому, что они ошибочно понимают потебнианский образ как зрительное воображение, которое противопоставляется звуковой стороне поэтического языка, но на самом деле Потебня использует это слово, чтобы передать значение «наглядность», которая по своей природе схожа с формалистским понятием «ощутимость»: «Образ, согласно Потебне, — акт сознания, который наделяет значением всю “материальную” сторону слова. Именно эта “физическая”, чувственная наглядность и гарантирует эстетическую действенность и препятствует тому, чтобы слово понималось лишь как “знак мысли”, потому что утратило свою “форму”»¹⁴⁸.

С утверждением Ханзен-Леве о наглядности образа мы не можем полностью согласиться. Во-первых, как мы разобрали выше, психология на самом деле *не* приписывает образы только зрению. Во-вторых, из приведенной

¹⁴⁶ Там же. С. 254.

¹⁴⁷ *Шпет Г. Г.* Эстетические фрагменты // Шпет Г. Г. Сочинения. М.: Правда, 1989. С. 354.

¹⁴⁸ *Ханзен-Леве О. А.* Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / пер. с нем. С. А. Ромашко. М.: Языки русской культуры, 2001. С. 42.

нами цитаты Потебни видно, что параллельно появляющиеся выражения «чувственный образ» (по отношению к внешней форме) и «образ» (т. е. внутренняя форма) явно отличаются друг от друга. Шкловский тоже не путает их, и в своем манифесте обсуждает именно образ как внутреннюю форму, а не образ чувственный.

По нашему мнению, позиция Потебни как раз в том, чтобы рассматривать язык как «знак мысли», считать познавательную, смыслопорождающую функцию языка первичной. Кроме того, как отмечает С. И. Сухих, «для Потебни действительно образность равна поэтичности, но вовсе не равна наглядности; наглядность, живописность, зрительность и т. п. характеристики могут относиться к отдельным видам образности, но не тождественны образности как таковой. Синонимичными слову “образность” в концепции Потебни являются термины “поэтичность”, “художественность”, “иносказательность”, “символичность”»¹⁴⁹. Значит, нужно подчеркнуть, что наглядность может быть чертой образа в ограниченных ситуациях, но не охватывает его свойство в целом.

Значит, в полемике формализма с теорией образности Потебни речь идет уже не о *психологическом чувственном образе*, а о *поэтическом образе-иносказании*.

Согласно выражению Потебни, «поэзия есть всегда иносказание, αλληγορία в обширном смысле слова»¹⁵⁰. Еще можно вспомнить его слова об иносказательности поэтического образа: «В позднейшем поэтическом произведении образ есть не более как средство создания (сознания) значения, средство, которое разлагается на свои стихии, т. е. как цельность, разрушается

¹⁴⁹ Сухих С. И. Столетие непонимания: концепция художественности в теории словесности А. А. Потебни // Вестник Нижегородского госуниверситета им. Н. И. Лобачевского. 2011. № 6. С. 354.

¹⁵⁰ Потебня А. А. Теоретическая поэтика. М.: Высшая школа, 1990. С. 141.

каждый раз, когда оно достигло своей цели, т. е. в целом имеющее только иносказательный смысл»¹⁵¹.

С таким пониманием у формалистов проблем нет. И Шпет, и Шкловский видят в поэтическом образе иносказание, то есть тропы и фигуры, символичность. Только они не согласны с мнением Потебни об иносказательности как о «непрерывной принадлежности поэтического произведения»¹⁵². Они настаивают на том, чтобы поставить образность на место одного из эстетических элементов поэтического произведения. Расхождение не столько в противоречии «слух или зрение», сколько в проблеме «часть или целое».

Находясь в стороне от теоретической полемики, Замятин понимает образ более всеобъемлюще. Он использует его скорее как неопределенную метафору, чем как недвусмысленный термин. Он не привязывает его к единичному чувству и позволяет ему существовать в отвлеченном, нечувственном смысле, находя место для образа почти на всех уровнях литературного произведения. Классифицируя литературные приемы, он различает два вида образа — *мыслеобраз* и *звукообраз*.

Под *мыслеобразом* Замятин понимает «архитектуру слова». Речь идет «о постройке сюжета, о пропорциональности частей, о способах вводить интермедии в развитие сюжета» (V, 360–361), также о разных изобразительных приемах, включая методы портретизации персонажей и т. д. Под *звукообразом* он подразумевает «музыку слова», т. е. гармонию (рифму, аллитерацию и ассонанс) и мелодию (ритмическое построение, инструментовку и др.).

Но чаще всего слово «образ» у Замятина означает совокупность качеств какого-либо человека или места, у которых обычно есть визуально выделяющаяся отличительная черта. Между прочим, так называемые им

¹⁵¹ Там же. С. 302.

¹⁵² Там же. С. 89.

«статические, живописные приемы», не вытесняя другие приемы, занимают доминантное место в его стиле.

При этом заметим, что в замятинской иллюстрации звукообразов, музыкальное построение слов также служит смыслу: Андрей Белый использует «грохочущие» звуки *ра, ро, ру, ры* для передачи впечатления шагающей медной статуи, а в рассказе Замятина «Кряжи» повторение звуков *хл, кл* создает атмосферу падающих снежных хлопьев (V, 311–312).

Обсуждая проблему ритма в прозе, он утверждает, что точный метр не только не является преимуществом прозы, но и ее серьезным недостатком: «В правильно (в ритмическом отношении) построенной прозе — мы найдем чередование ускорений и замедлений. Причем ускорения и замедления особенно резко бросающиеся в глаза — всегда бывают мотивированы, то есть имеют связь с изображаемым настроением или действием» (V, 367). И здесь снова проявляется принципиальная разница между Замятинским и формализмом. Для Замятина художественной технике и приему требуется определенная мотивировка, а не простое обнажение приемов (без мотивировки).

Более того, еще один общепринятый принцип, который критикует Шкловский в программной статье, — это *экономия творческих и воспринимающих сил*. Слово «экономия» часто встречается в теоретических изложениях Замятина, но следует отметить, что акцент Замятина на принципе экономии не совсем противопоставляется формалистскому требованию к выведению слова из автоматизма восприятия.

Отказ Шкловского от экономии все же нужно рассматривать в контексте его критики потебнианской теории образности. Он считает, что Потебня не различает язык поэзии и язык прозы, соответственно и не сознает, что существуют «образ, как практическое средство мышления, средство объединять

в группы вещи, и образ поэтический — средство усиления впечатления»¹⁵³. Видно, что здесь понятия «поэзия» и «проза» у Шкловского фактически указывают на эстетическую и практическую установки языка, поэтому мы все же относим художественную прозу к первой категории.

Исходя из этого различия, решающего для формализма, художественный образ должен вызывать эстетическое затруднение, а не психологическую экономию. Иначе говоря, стремление к экономии сил применимо только к практическому языку.

Формалистское разграничение поэтического и практического языков вызывает у Бахтина обоснованное сомнение. Бахтин замечает, что основные формалистские понятия (заумный язык, выведение из автоматизации, затрудненная форма и др.) определяются путем отрицания соответствующих черт практического языка, и «поэтический язык определяется у формалистов не тем, что он есть, а тем, чем он не является»¹⁵⁴. Более того, Бахтин считает, что различие между языками, замеченное формалистами, не является существенным (т. е. существенным может быть их сходством) и что, в конечном счете, формалисты не дают толкования практического языка, который также очень сложен и многообразен.

В самом деле, языковой материал рассмотрения формалиста впоследствии был расширен. В определенной степени это показывает, что первоначальная граница не является непреодолимой. Статья Эйхенбаума «Основные стилевые тенденции в языке Ленина»¹⁵⁵, например, была опубликована в первом номере журнала «ЛЕФ» за 1924 год, куда вошли еще другие статьи опоязовцев и членов московского лингвистического кружка, посвященные изучению языкового стиля

¹⁵³ Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. С. 9.

¹⁵⁴ Бахтин М. М. Формальный метод в литературоведении. Нью-Йорк: Серебряный век, 1982. С. 121.

¹⁵⁵ См.: Эйхенбаум Б. М. Основные стилевые тенденции в языке Ленина // ЛЕФ, 1924. № 1. С. 57–71.

Ленина. По этому поводу отмечает И. А. Калинин, что анализ речи отражает их «стремление распространить свою теорию поэтического языка и литературной эволюции на более широкий материал»¹⁵⁶ — язык политической полемики и агитации.

Но это было потом. Вернемся к формалистской идее о непригодности принципа экономии к поэтическому языку и обнаружим, что Замятин, похоже, придерживается прямо противоположного мнения на этот счет.

Вспомним его изложение теории неореализма, о которой мы говорили в начале первой главы: на уровне повествования Замятин идет следом за Чеховым, подчеркивая краткость и сжатость языка. Для реализации идеи «показ, а не рассказ» он стремится уменьшить авторские ремарки и лишнее описание, придавая языку повествования и речи персонажей богатую смысловую, стилистическую и эмоциональную функции. Замятин пишет: «...искусство художественной экономии является одним из непрременных требований от мастера художественной прозы: чем меньше вы скажете слов и чем больше сумеете сказать этими словами — тем больше будет эффект, при прочих равных условиях — тем больше будет художественный “коэффициент полезного действия”» (V, 348). Кроме того, он учитывает распределение внимания читателя при создании сюжета, следуя закону эмоциональной экономии.

Следует заметить, что экономия умственных ресурсов и творческих сил — это средство, а не конечная цель Замятина. Экономия в одной части делается для того, чтобы сконцентрировать внимание на нужной (с точки зрения автора) части. Таким образом, экономия не сводится к безразличному автоматизму восприятия, а скорее позволяет читателю присоединиться к повествованию и лучше понять его.

Тем не менее, мы видим в литературном взгляде Замятина важные аспекты, которые больше близки Потебне. Формалисты ценят приемы и механизмы

¹⁵⁶ Калинин И. А. Как сделан язык Ленина: материал истории и прием идеологии. Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2018. № 15 (4). С. 607.

внутри произведения, ставя личность автора и функции читателя на второстепенное место. Замятин, напротив, подчеркивает активную роль читателя как соучастника творческой работы, а само произведение имеет незаконченный характер, давая лишь «начальный импульс», чтобы читатель мог заполнить пробелы собственными идеями.

Согласно учению Потебни, участие читателя в творчестве осуществляется именно с помощью внутренней формы: «Искусство есть язык художника, и как посредством слова нельзя передать другому своей мысли, а можно только пробудить в нем его собственную, так нельзя ее сообщить и в произведении искусства; поэтому содержание этого последнего (когда оно окончено) развивается уже не в художнике, а в понимающих»¹⁵⁷. Суть такого явления в том, что «заслуга художника не в том *minimum* содержания, какое думалось ему при создании, а в известной гибкости образа, в силе внутренней формы возбуждать самое разнообразное содержание»¹⁵⁸. Художественное произведение (как и слово) не только выражает готовую идею, но и должно рассматриваться как средство создания мысли. В этом же его самостоятельная, постоянно создающаяся жизнь.

2.3. Поэтика кино: точка пересечения

Кино представляет собой не чистое визуальное искусство, а комплексную художественную форму, схожую с театром, но в большей степени, чем театр, способно расширить границы представленного объекта с помощью технологий, и в то же время глубоко укорено в более традиционных формах искусства, таких как живопись, музыка, сценическое искусство и, конечно, литература. Так что в данном разделе речь пойдет прежде всего о том, как Замятин и формалисты понимают отношения между литературой и кинематографом, которые находятся

¹⁵⁷ Потебня А. А. Теоретическая поэтика. С. 28.

¹⁵⁸ Там же.

в состоянии постоянного изменения и развития, и как они с точки зрения литераторов относятся к конкретным вопросам поэтики кино.

Можно сказать, что 1920-е годы стали судьбоносным периодом в истории советского кино. Еще после окончания Первой мировой войны в Европе подняла волна новаторского кино, появились первые крупные теоретики и работы в рамках мирового кинематографа, а с различными школами и направлениями образовался беспрецедентно процветающий феномен кинокультуры. Среди этих направлений выделялись французский импрессионизм (первый кинематографический авангард) и сюрреализм, немецкий экспрессионизм, а также советская школа монтажа (или советский авангард).

Не стоит забывать, что между тогдашним кино и привычным нам современным кино есть существенные различия. До конца 1920-х гг., когда звуковое кино вступило на массовый коммерческий путь, в центре кинематографической эстетики были приемы немого кино, в основе которого лежала визуальная презентация. Говорящего кино, естественно, опасались в самом начале его развития. Эволюция технологий сделала кино более искусным и привлекательным, но в некоторой степени уничтожила некоторые специфические эстетические эффекты, которые создавала «устаревшая» техника. В этом отношении Замятин и формалисты придерживаются схожей точки зрения.

Замятин опасается, что звуковое кино лишит зрителей возможности фантазии, погасит в их сознании «тревожное пламя воображения» и заставит воспринимать все абсолютно пассивно: «В говорящем кино зрителю не нужно додумывать ни одного жеста, ни одного слова: все подается ему в окончательно разжеванном виде. Вот отчего именно в кино идут переутомленные горожане нашей дикой, машинной эпохи, вот отчего кино предпочитают всем другим видам искусства» (IV, 259). По его мнению, такое машинное счастье (напоминающее удовольствие типа «хлеба и зрелищ», служащее политическим или развлекательным целям) приводит к деградации фантазии зрителей.

И здесь проявляется основная позиция Замятина: эстетическая привлекательность киноискусства заключается именно в его дистанции от

реальности (даже по причине технического недостатка), в сознательном умолчании или уклонении, в установлении барьеров для понимания. Исходя из этого, зритель не вскормленный младенец и должен активно принимать участие в эстетическом процессе, мыслить и воображать, по сути, как потенциальный соавтор произведения.

Тынянов также пишет об эстетической значимости технических дефектов: «“Бедность” кино, его плоскостность, его бесцветность — на самом деле его конструктивная сущность; она не вызывает как дополнение новые приемы, а новые приемы создаются ею, вырастают на ее основе»¹⁵⁹.

В частности, он упоминает о достижении специфических эффектов в немом кино, которое «дает речь, но речь абстрагированную, разложенную на составные элементы». Зритель видит лицо и движение говорящего актера, но не может различить слов, получая «какой-то элемент речи», и только потом появляется ремарка, позволяющая понять, о чем была речь. Но в данном процессе «смысл слов отвлечен, отъединен от произнесения. Они разъединены во времени»¹⁶⁰.

Поэтому Тынянов приходит к выводу, что «бессловесность кино, вернее, конструктивная невозможность наполнить кадры словами и шумами, вскрывает характер его конструкции»¹⁶¹. Он даже призывает к тому, чтобы кино перестало называться «Великим Немым»: поэзия не сопровождается картиной прославляемой героини, но «Великим Слепым» ее не называют. Каждый искусство имеет свой материал, в котором доминирует один элемент чувственного мира, а остальные элементы могут быть мыслимыми. Как Эйхенбаум отмечает, это не немота, а отсутствие слышимого слова, здесь существует новое соотношение слова и предмета¹⁶².

¹⁵⁹ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 328.

¹⁶⁰ Там же. С. 321.

¹⁶¹ Там же. С. 329.

¹⁶² См.: Поэтика кино. 2-е изд.: Перечитывая «Поэтику кино». СПб.: РИИИ, 2001. С. 19.

Представители советской школы монтажа также выступают против злоупотребления звуком в кино. Они подчеркивают, что основным и единственным средством достижения художественного эффекта в кино является приема монтажа, а неправильное использование новой техники может только подорвать уже достигнутое и нарушить будущее развитие. Эти режиссеры с осторожностью относятся к звуку как к новому монтажному элементу, полагая, что звук может произвести наибольший эффект, только когда он вместе с визуальными монтажными кусками сформировать оркестровый контрапункт¹⁶³. Как мы видим, монтаж занимает такое незаменимое место в тогдашнем кинематографе, что, казалось, в нем заключалась вся тайна киноискусства.

Монтаж не сразу воспринимался как «ощутимый» прием. Тынянов пишет об изменении роли монтажа в развитии кинематографа. Основа его взгляда заключается в том, что аналогом фильма в словесном искусстве является поэзия (а не проза): «Кадр — такое же единство, как фото, как замкнутая стиховая строка»¹⁶⁴, а кадры «сменяются, как один стих, одно метрическое единство сменяется другим — на точной границе»¹⁶⁵. Как в области поэзии, где «благополучная монотония, неоощуцаемость застывших метрических систем сменилась резким ощущением ритма в “свободном стихе”, *vers libre*», способ трактовки монтажа, по его мнению, является мерилем для различения старого и нового кино: «Тогда как в старом кино монтаж был средством спайки, склейки и средством объяснения фабульных положений, средством самим по себе неоощутимым, скрадываемым, — в новом кино он стал одним из опорных, ощущаемых пунктов — ощущаемым ритмом»¹⁶⁶. Здесь, кстати, снова видим

¹⁶³ См.: Александров Г., Пудовкин В., Эйзенштейн С. Будущее звуковой фильмы. Заявка // Советский экран. 1928. № 32. С. 5.

¹⁶⁴ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 336.

¹⁶⁵ Там же. С. 338.

¹⁶⁶ Там же.

знакомую «ощутимость» как существенную черту эстетической ценности приема.

Шкловский не вполне принимает идею о том, что стихи ближе к фильму, чем проза. С его точки зрения, существует поэтическое и прозаическое кино, «Шестая часть мира» Вертова относится к первому, а «Парижанка» Чаплина — ко второму. Поэтическое кино отличается от прозаического, как поэзия от прозы, не только ритмом, но и «преобладанием технически-формальных моментов (в поэтическом кино) над смысловыми»¹⁶⁷. Однако это не противоречит мнению Тынянова, оба они делают упор на формальной значимости монтажа как художественного приема. Кино приближается к поэзии, когда ощутимый ритм становится доминантой в композиции произведения.

Шкловский отмечает, что монтаж изначально использовался как техническое средство в соответствии со свойствами работы объектива камеры, и потом превратился в выразительное средство. Но Шкловский здесь ограничивается одной из функций монтажа, а именно зацеплением отдельных кадров разных масштабов — это так называемый «монтаж по крупности планов».

Хотя Шкловский пишет о монтаже, его замечание касается еще одного приема метафорического характера, а именно *крупного плана*. Насчет этого приема Тынянов проводит тонкую аналогию «кино — литература»: «Деталь движущихся ног вместо идущих людей сосредоточивает внимание на ассоциативной детали так же, как синекдоха в поэзии»¹⁶⁸. Крупный план в кино, по его мнению, обычно функционирует как эпитет или глагол в литературе, но в качестве средства стиля может достигать эффекта «выделения и подчеркивания вещи как смыслового знака — вне временных и пространственных отношений»¹⁶⁹. Крупный план привлекает внимание зрителя, ослабляет

¹⁶⁷ Шкловский В. Б. За 40 лет. М.: Искусство, 1965. С. 98–99.

¹⁶⁸ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 311.

¹⁶⁹ Там же. С. 333.

восприятие окружающего пространства и позволяет временно игнорировать течение времени.

В этом смысле крупный план в кино может быть аналогичен понятию «выдвижение», разработанному Пражским лингвистическим кружком, который был основан в середине 1920-х годов и считался частью продолжения линии жизни русского формализма.

Понятие выдвижения можно рассматривать как концепцию, развившуюся из идеи *остранения*. По словам Яна Мукаржовского, оно связано с понятием «актуализация», которое противостоит автоматизации, т. е. подразумевает деавтоматизацию¹⁷⁰.

Актуализация может происходить на всех уровнях языка. Обычно она используется для выделения важных частей текста, для упрощения запоминания и/или для приглашения к интерпретации. Возьмем, к примеру, выражение Мукаржовского: «Функция поэтического языка состоит в максимальной актуализации языкового высказывания»¹⁷¹. Эта формулировка так близка к классическому изложению формализма: «Речь, в которой присутствует установка на выражение, называется художественной в отличие от обиходной практической, где этой установки нет»¹⁷².

«Актуализированный» объект приобретает статус доминанты, но его положение является относительным, устанавливается только в отношениях с другими компонентами. На любом уровне объектом актуализации не может быть целое, а только часть, так как «актуализация какого-либо компонента означает выдвижение его на передний план, а все, что находится на переднем плане, познается только в сравнении с чем-то, что является фоном (задним планом).

¹⁷⁰ Мукаржовский Я. Литературный язык и поэтический язык // Пражский лингвистический кружок. М., 1967. С. 409.

¹⁷¹ Там же.

¹⁷² Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие. М.: Аспект Пресс, 1996. С. 28.

Одновременная всеобщая актуализация поставила бы все компоненты на один уровень и превратилась бы в их новую автоматизацию»¹⁷³.

Существуют два типа выдвижения в художественных текстах: *отклонение от нормы*, то есть намеренное разрушение определенных правил, и *параллелизм*, то есть повторение, «многократное использование языковой характеристики: фонологической, грамматической графологической, тематической и пр.»¹⁷⁴.

Любопытно заметить, что первый из этих двух типов как раз соответствует формалистскому *остранению*, а второй с помощью повторения определенных элементов достигает своего рода *орнаментальности*, характерной для «импрессионистского» прозаического творчества Замятина. Тем более, оба они применимы к закону гештальтпсихологии «образ — фон»: благодаря «подсказкам», которые дает литературный текст, некоторые его аспекты воспринимаются как более важные или значимые, чем другие. Здесь «образ» является объектом познания, а в области художественной литературы может напоминать «литературность», отличающую литературный язык от практического языка, или «доминанту», имеющую более широкую возможность семантики в зависимости от уровней текста.

«Мы склонны игнорировать черты, в которых есть избыточность — то есть черты стереотипные и ожидаемые — для того, чтобы сосредоточить внимание на новых для нас чертах. Кроме того, как часть нашего социального и литературного опыта, мы научились отдавать предпочтение одним образцам перед другими»¹⁷⁵. Такую закономерность восприятия хорошо понимают и формалисты, и Замятин.

¹⁷³ Мукаржовский Я. Литературный язык и поэтический язык. С. 410.

¹⁷⁴ Щирова И. А. О понятии и роли выдвижения // *Studia Linguistica* : сб. науч. тр. Вып. 24: Язык в пространстве социума и культуры. СПб., 2015. С. 199

¹⁷⁵ См.: *Stockwell P. Cognitive Poetics. An Introduction*. London; New York: Routledge, 2002. P. 19.

Когда в тексте есть несколько привлекающих внимание элементов (то ли персонажи, то ли стилистические особенности), между ними существуют и сотрудничество, и конкуренция. Выдвижение и фокус на каком-либо образе зависит от внимания читателя, а фон остается незамеченным, без особого внимания. На более высоком уровне, как это отмечает Дадли Эндрю, художественная речь выходит за пределы легко понимаемого и четко кодифицированного, стоит прямо перед глазами читателя. Он не может избежать ее, потому что она необычная и сложная одновременно. «Формалисты рассматривали каждое произведение искусства как конструкцию из различных видов художественной речи и оценивали каждое по его успеху в выдвижении себя на передний план»¹⁷⁶.

В целом, *крупный план* в кинематографе действительно является метким аналогом *выдвижения* как *пространственной метафоры* литературной теории. И соответственно, когда мы возвращаемся к *монтажу*, мы обнаруживаем, что он в свою очередь соответствует формалистской *временной метафоре* — *ритму*. Именно к такому утверждению приходит Эндрю¹⁷⁷.

Исходя из этого, сделаем еще один шаг вперед: крупный план в пространстве и монтаж во времени также могут связать формализм с Замятиным. Можно сказать, что монтажное развертывание сюжета (динамичное) и представление образов крупным планом (статичное) охватывают общий стиль повествования прозы Замятина.

К такому выводу приходит и Келдыш: «Прямой же авторской речи как оценивающей, комментирующей изображаемое, разъясняющей, к примеру, переходы от одного эпизода к другому, почти нет у писателя. Его повествование — “самодвижущееся”, сближающееся с киномонтажем <...> Это качество, вместе со сплошной “зрелищностью”, сообщает его прозе “сценарные”

¹⁷⁶ См.: Andrew D. The Major Film Theories. New York: Oxford University Press, 1976. P. 88.

¹⁷⁷ См.: там же.

черты»¹⁷⁸. Хотя часто считается, что монтаж постоянно демонстрирует отчетливую волю художника, организующего материал во временном измерении, Келдыш берет эту аналогию для описания плавного хода повествования и скрытия авторского сознания.

Фрагменты и эпизоды — атомы, из которых складывается его синтетический литературный мир: «Синтетизм пользуется интегральным смещением планов. Здесь вставленные в одну пространственно-временную раму куски мира — никогда не случайны; они скованы синтезом, и ближе или дальше — но лучи от этих кусков непременно сходятся в одной точке, из кусков — всегда целое» (III, 169).

Как мы упоминали чуть раньше, крупный план в определенном смысле совпадает с «импрессионистским» принципом (выделение преходящих черт) Замятина. Об этом пишет и Эйхенбаум: «Замятин, как в кино, разыгрывает вещи — вроде пенсне миссис Дьюли. Эта смысловая игра вещами заменяет психологию, которая сведена до примитива»¹⁷⁹. Немного дальше «игры вещей», крупный план еще напоминает о проведенной Замятиным аналогии между поэтикой неореализма и микроскопом. А монтаж соответствует фрагментарной природе (на основе самостоятельных эпизодов) повествования Замятина и неразрывно связан с его литературным *флэшбэком*.

О флэшбэке Замятин рассказывал в интервью журналисту газеты «Манчестер гардиан» Александру Верту (1932). И здесь писатель указывал кинематографичность своих прозаических работ. Он сказал журналисту, что в каком-то смысле все его литературные произведения были кинематографическими, потому что он никогда не объяснял, а только показывал, предлагал, и на экране, где «вещь должна быть зримой и динамичной» (IV, 454),

¹⁷⁸ Келдыш В. А. О «серебряном веке» русской литературы: Общие закономерности. Проблемы прозы. С. 309–310.

¹⁷⁹ Эйхенбаум Б. М. Страшный лад // Эйхенбаум Б. М. О литературе: работы разных лет. М.: Советский писатель, 1987. С. 479.

тоже требовал этого. Вспомним, что Замятин уже в лекции 1918 года «Очерк новейшей русской литературы» определил «показ, а не рассказ» как один из основных творческих принципов литературы неореализма, хотя собственно «кино» в то время еще не упоминалось.

В интервью 1932 года Замятин заявляет, что в своих литературных произведениях использует метод флэшбэка вместо последовательного изложения¹⁸⁰. Мы знаем, что такие воспоминания о прошлом обычно встречаются в литературе в виде ретроспективного отступления, а включение сцен в повествование требует монтажных склеек в кино.

Далее Замятин приводит пример своей адаптации романа Толстого «Анна Каренина» в киносценарий: он вставил несколько флэшбэков, чтобы заполнить одногодичный пробел в повествовании оригинала и лучше представить течение времени в фильме. Кажется, он намеренно избегает простого текстового изложения (ремарки «год спустя»), предпочитая невербальные средства, чтобы полностью реализовать кинематографичность произведения.

Конечно, при сегодняшнем уровне развития кино понимание Замятиным возможностей повествовательных приемов кажется слишком сдержанным. Его стремление вставить флэшбэки во временные разрывы повествования, возможно, свидетельствует о том, что его мышление все еще находится в рамках сложившейся парадигмы театрального искусства о времени и пространстве.

Как отмечает Эйхенбаум, «время в театре пассивно»¹⁸¹, театр не может осуществить условную непрерывность и промежуток в кино, где «время не заполняется, а строится»¹⁸². Кино аккуратным монтажом создает иллюзию, позволяет зрителю познавать временные отношения отдельных моментов.

¹⁸⁰ См.: Харви Б. Евгений Замятин — сценарист // Киноведческие записки. М., 2001. № 53. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/739/> [Дата обращения: 18.04.2022.]

¹⁸¹ Поэтика кино. 2-е изд.: Перечитывая «Поэтику кино». С. 31.

¹⁸² Там же. С. 32.

Хотя флэшбэк уже очень компактен по отношению к реально представленному течению времени, он в конечном итоге отражает некую театральную манеру *заполнять* время конкретными событийными материалами.

И. Н. Сухих следующим образом обобщает существенную разницу между театральным и кинематографическим представлением времени и пространства: «Условность пространства и безусловность времени в трехмерной коробке сцены — безусловность пространства и условность времени (создаваемая монтажом) на двухмерном полотне экрана»¹⁸³.

Замятин как раз жил в то время, когда кинематограф, будучи еще новой формой искусства, пытался пробить новую почву за пределами столь же «наглядного» театрального искусства. Создатели кино пытались максимально использовать условную природу кинематографического времени, разрушить его естественную скорость и направление, а также расширить границы и разнообразие физического пространства. В то же время, благодаря своим конструктивным возможностям, кино стало мощным медиа соединения материалов и передачи идей, даже за рамки киножанра.

Одним из новаторов киноязыка был Дзига Вертов (1895–1954), автор фильмов «Кино-глаз» и «Человек с киноаппаратом», посвятившем себя поискам широких выразительных возможностей документального кино.

В своих работах он почти демонстративно показывает динамизм киноаппарата и потенциал кинематографа в представлении времени. По его собственным словам, киноглаз «пользуется всеми возможными монтажными средствами, сопоставляя и сцепляя друг с другом любые точки вселенной в любом временном порядке, нарушая, если это требуется, все законы и обычаи построения киноленты»¹⁸⁴, а предполагаемый эффект заключается в том, чтобы «смонтировать, вырвать аппаратом самое характерное, самое целесообразное,

¹⁸³ Сухих И. Н. Структура и смысл: теория литературы для всех. С. 28.

¹⁸⁴ Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 112.

организовать вырванные из жизни куски в зрительно-смысловой ритмический ряд, в зрительно-смысловую формулу, в экстрактное “вижу”»¹⁸⁵.

Теория и практика у Вертова соответствуют друг другу. В качестве примера достаточно вспомнить, как он воспроизводит обратное движение времени в фильме «Кино-глаз» (1924), снова превращая говядину, выставленную на продажу в мясной лавке, в животное на ферме. Кроме того, в его работе визуальная динамика доведена до максимума, а короткие кадры быстро повторяются, заставляя зрителя устанавливать смысловые связи между конкретными кадрами в ритмичном монтаже.

Шкловский, отмечая у Вертова простой параллелизм и песенный прием в композиции, называет его фильмы «агитационными стихами с кинорифмами»¹⁸⁶. Он подтверждает наличие в них художественности, но считает, что отказ Вертова от сюжетности обедняет его работу.

На первый взгляд, в теоретическом манифесте Вертова можно найти выражения, схожие с идеями Замятина в статье «О синтетизме», которые отражают энтузиазм эпохи перед динамизмом и новым видением, но между ними творчески-мировоззренческая разница существенна: сильное стремление Вертова к «машинному ритму» сопровождается недооценкой психологической сложности и чрезмерно упрощенным мироощущением, даже с определенной нарочитой неестественностью. Об этом пишет С. Дробашенко: «“Киноглаз” для Вертова — средство насильственной переброски глаз зрителя на те предметы, которые “видеть необходимо”, средство тщательного исследования и целенаправленной организации “видимого мира”, стремление углубиться в жизнь до такой степени, чтобы понятие “интимное” перестало существовать»¹⁸⁷.

¹⁸⁵ Там же. С. 113.

¹⁸⁶ Шкловский В. Б. За 40 лет. С. 73.

¹⁸⁷ Дробашенко С. Теоретические взгляды Вертова // Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 11.

В известной степени эта «насильственность» была характерна для монтажных фильмов того времени, а многие советские и российские кинематографисты последующих поколений пытались отойти от этой манеры.

Возьмем, к примеру, взгляд режиссера Андрея Тарковского на монтажное кино. В отличие от своих предшественников 1920-х годов, Тарковский не считал монтаж «главным формообразующим элементом фильма»¹⁸⁸. Высоко оценивая тонкость и строгость музыкального ритма — «чередование монтажных кусков, смена планов, сочетание изображения и звука» — в фильме Эйзенштейна «Иван Грозный», он критикует монтажные фильмы за то, что они не оставляют места для личного восприятия зрителей: «Монтажный кинематограф задает зрителю ребусы и загадки, заставляя его расшифровывать символы, наслаждаться аллегориями, апеллируя к интеллектуальному его опыту. Но каждая из этих загадок имеет свою вербально точно формулируемую отгадку»¹⁸⁹. Он видит в эйзенштейновском монтаже насильственное прерывание естественного течения времени, и поэтому ограничивает использование монтажа только базовым техническим уровнем (при условии приоритета «времени, запечатленного в кадре»¹⁹⁰), стараясь сосредоточить внимание зрителя на временную логику самого видеоматериала. Он считает, что внутренняя цельность материала не должна быть разрушена монтажом.

Тем не менее фильмы Вертова имеют еще другое значение: «Кино-глаз» может рассматриваться как предвестник жанра *фильма-эссе* (в родстве с литературным эссе). Создатель фильма-эссе в свободной форме выражает свое размышление о какой-то тематике, а для того, чтобы основные тезисы соответствовали определенным эпизодам из видеоматериалов, необходимо использовать отточенный монтаж, необходимый как пауза и перерыв в речи

¹⁸⁸ Тарковский А. А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы, документы, воспоминания. М.: Подкова, Эксмо-пресс, 2002. С. 225.

¹⁸⁹ Там же. С. 229.

¹⁹⁰ Там же. С. 228.

выступления. После распространения звукового кино закадровый комментарий частично заменил межкадровую надпись, сочетание киноматериала и текста стало более эффективным и точным, и фильм-эссе достиг своего расцвета во второй половине XX века на волне антиголливудской кинематографической эстетики.

Одной из ведущих фигур фильм-эссе данного периода является французский режиссер Крис Маркер. Такое сцепление документальной записи и прямого рассуждения характеризовало творчество Маркера на протяжении большей части его карьеры, начиная с фильма «Статуи тоже умирают», снятого в сотрудничестве с Аленом Рене. Монтажный показ африканской скульптуры и фрагментов африканской жизни в этом «фельетонном» фильме, можно сказать, служит критике колониализма и коммерциализации традиционного искусства, а также размышлениям о времени и смерти. В этом жанре закадровый текст не является неотъемлемой частью визуальных материалов, а скорее предшествует им и управляет их редактированием.

Фильм-эссе в большей степени аналитический, чем описательный. Кадры являются скорее продолжением дискурса, отражая неограниченную близость кино к литературе. Но кадры никогда не подчиняются тексту, и напряжение между информацией, получаемой глазами и ушами зрителя, иногда настолько велико, что их сочетание дает еще дополнительный эффект, как будто $1+1>2$.

В фильме-эссе повседневные сцены и вещи становятся воплощением метафорических концепций, что напоминает нам о теоретических и критических работах Замятина, в которых явления естественных наук вводятся в гуманитарный дискурс как способ визуализации-конкретизации отвлеченных мыслей. Идеи писателя часто опираются на фигуративные объекты, перемещаясь между микрокосмом и макрокосмом, пересекая дисциплины, культуры и медиа, соединяя разные образные «кадры».

Хотя работы Вертова и Маркера не относятся к жанру фиктивных игровых фильмов, их изыскания в области формы в равной степени применимы к кинематографическому повествованию.

Более того, если эпоха немого кино была направлена больше на визуальные чувства зрителя, оставляя словесность на втором плане, то звуковое кино, оптимизируя аудиовизуальный эффект, позволяет интегрировать язык (плотный и более самостоятельный) в поток информации, снова приближает кино к слову.

Любопытно заметить, что некоторые из так называемых «кинематографических» черт повествования, по мнению Замятина, уже существовали в литературе. Он в прозе О'Генри, например, обращает внимание именно на кинематографическое движение и динамику.

Замятин пишет: «Ошибка, что кинематограф изобретен Эдисоном: кинематограф изобрели вдвоем Эдисон и О'Генри» (III, 109).

Мы можем понимать это утверждение следующим образом: кино как новый вид искусства развивается во многом благодаря технологическому прогрессу, но обязательно опирается на некоторые эстетические приемы, уже присутствующие в традиционных видах искусства, отвечает на уже существующие призывы. По словам Геллера, стиль О'Генри сформировался в 1880-е годы, и связь его «кинематографических» черт с кино заключается в том, что «они родились до кино, кино родилось от них»¹⁹¹.

Здесь наблюдается некая предпосылка литературоцентризма и последовательный у Замятина акцент на синтезе искусств. Но, как правило, нет тщательного разбора специфики разных медиа.

Исходной точкой формалистской теории кино также являются отношения между литературой и кино. В отличие от Замятина, формалисты освещают этот вопрос гораздо глубже. К некоторым аналогиям, уже упомянутым чуть ранее, добавим еще несколько деталей.

¹⁹¹ Геллер Л. Свет, скорость, сдвиг: «Кинописьмо» у Замятина // Е. И. Замятин: Личность и творчество писателя в оценках отечественных и зарубежных исследователей: Сб. ст. СПб.: РХГА, 2015. С. 112.

Вспомним, например, теорию Шкловского о прозаическом сюжете. Интересно, что кино становится отличным материалом для толкования сюжетного механизма. Об этом пишет Ханзен-Леве: «...раннеформалистская теория сюжета очень подходит именно для этих редуцированных технических условий немого кино, более того, именно в этих условиях она могла быть продемонстрирована гораздо более ясно, чем на материале полностью мотивированного психологически и идеологически реалистического романа»¹⁹².

Именно на основе такой «немотивированности связи частей»¹⁹³ разворачивается статья Шкловского «Сюжет в кинематографе» (1923): «Сюжет фильма — это искусный выбор моментов, удачная временная перестановка и удачные противопоставления»¹⁹⁴. Речь идет о широком использовании сюжетов «тайн» и сюжетного «параллелизма» в кино: из тайны создается сюжетная перестановка (т. е. представление событий не по последовательности), а параллелизм, как в романе, может тормозить действие.

Шкловский отмечает, что *мотивировка*, определенная им в широком смысле как «всякое смысловое определение художественного построения», занимает вторичное место в построении и почти не нуждается в кинематографе. Он объясняет, почему в кино «полное пренебрежение к мотивировкам»: «в кино все не рассказывается, а показывается»¹⁹⁵. Благодаря такой наглядности кино может объединить ряд отдельных сцен с помощью единства главных персонажей. Подобно итальянской комедии масок (*дель арте*), Чарли Чаплин очень хорошо практиковал эту форму комбинации сюжетов.

Кстати, предложение Шкловского сразу же напоминает о хорошо знакомом нам выражении Замятина: «Новореалисты не рассказывают, а

¹⁹² Ханзен-Леве О. А. Интермедальность в русской культуре: от символизма к авангарду / пер. с нем. Б. М. Скуратова, Е. Ю. Смотрицкого. М.: РГГУ, 2016. С. 353.

¹⁹³ Шкловский В. Б. За 40 лет. С. 31.

¹⁹⁴ Там же. С. 33.

¹⁹⁵ Там же. С. 32.

показывают, так что и к произведениям их больше подходило бы название не рассказы, а показы» (V, 310). Контексты у них разные. Замятин говорит о краткости повествовательной речи и отказе от чисто описательных отступлений. Но подчеркивание одного и того же принципа на разных уровнях, скорее всего, также неслучайно.

Более систематические размышления об эстетическом своеобразии кинематографа представлены Эйхенбаумом в статье «Проблемы киностилистики» (1927).

«Кино стало искусством не сразу»¹⁹⁶. Изобретение кинематографического аппарата, вероятно, также не было ориентировано на создание нового искусства. Лишь с развитием кинотехники и расширением возможностей монтажа появилось различие между *материалом* и *конструкцией*, возник вопрос о форме, и фильм стал рассматриваться как искусство.

Учитывая «техническую и медиальную автономию кинематографа»¹⁹⁷, как справедливо отмечает Ханзен-Леве, Эйхенбаум переносит основное медиальное противопоставление с часто отмечаемой его современниками оппозиции «кино — литература» на более существенную оппозицию «кино — фотография». Он уподобляет эту оппозицию отношениям между практическим языком и поэтическим языком. На основе этой аналогии знаменитое понятие «фотогения», выдвинутое теоретиком и режиссером французского «авангарда» Луи Деллюком, рассматривается Эйхенбаумом как «“заумная” сущность кино». Учитывая значение «зауми» для ранней формалистской теории, мы можем понять фотогеничность как некую *кинематографичность* (в соответствии с поэтичностью, литературностью) — то, что доставляет зрителям эстетическое наслаждение от самого кинематографа, и то, что делает фильм фильмом.

¹⁹⁶ Поэтика кино. 2-е изд.: Перечитывая «Поэтику кино». СПб.: РИИИ, 2001. С. 13.

¹⁹⁷ Ханзен-Леве О. А. Интермедальность в русской культуре: от символизма к авангарду. С. 358.

Между прочим, трудно определить, что же конкретно подразумевает Луи Деллюк под фотогеничностью. Деллюк перечисляет целый ряд фотогеничных образов, таких как океанский пароход и железная дорога, но подчеркивает, что красота кинематографии тоже временна и что фотогеничность зависит от личного вкуса режиссера¹⁹⁸. Ссылаясь на Деллюка, Эйхенбаум толкует фотогению как часть фильма, которая может быть воспринята независимо от сюжета. Он также предлагает более четкую интерпретацию: «Использованная как “выразительность”, фотогения превращается в “язык” мимики, жестов, вещей, ракурсов, планов и пр., являющихся основой киностилистики»¹⁹⁹.

Эйхенбаум рассматривает киноязык в самом широком смысле языка, подробно пишет о киносинтаксисе, а также о киносемантике на уровне кадра и монтажа, уделяя особое внимание психофизиологическому и эстетическому восприятию зрителя. Он предлагает, что кинозритель проходит процесс восприятия, противоположный литературному чтению: от видимого к его пониманию, к созданию внутренней речи.

Вспомним, что Замятин около 1920 года еще недостаточно серьезно относился к кино как к искусству и называл литературу «сложнейшим и совершеннейшим из искусств», «включающим в себя все искусства и все их изобразительные методы» (V, 369). А в статье Эйхенбаума 1927 года кино уже считалось «новой синкретической формой искусства»²⁰⁰.

Эйхенбаум пишет, что наша (тогдашняя) эпоха уже не словесная. Кинокультура стоит в оппозиции к культуре слова предыдущего столетия (19 века). Литература раньше обладала некоторыми преимуществами в плане развертывания сложных сюжетных конструкций, представления параллельных

¹⁹⁸ См.: Деллюк Л. Фотогения кино / пер. Т. И. Сорокина. М.: Новые вехи, 1924. С. 96–97.

¹⁹⁹ Поэтика кино. 2-е изд.: Перечитывая «Поэтику кино». С. 15.

²⁰⁰ Там же. С. 19.

фабульных линий, выделения деталей и т. п. Но она утратила свою монополию после рождения «синкретического» киноискусства.

Соответственно, при изучении поэтики кино Эйхенбаум включает ее в универсальную семиотическую систему, а также подчеркивает активную роль кино в системе искусств: исключительная в кино динамика зрительных образов, «перспективы которой еще далеко не исчерпаны, заставила пока другие искусства собраться около нового центра и обслуживать его»²⁰¹.

Конечно, рассматривая синкретическую природу кино, важно также выяснить его новые свойства, независимые от сложившегося мира искусств. Как признает Тынянов, который часто сопоставляет кинематографические приемы с литературными явлениями, не каждый из этих приемов может найти адекватное понятие в языке и литературе.

При более широком сравнении Тынянов отмечает: «По своему материалу кино близко к изобразительным, пространственным искусствам — живописи, по разворачиванию материала — к временным искусствам — словесному и музыкальному». Тем не менее он считает бесполезным определять кино на основе соседних видов искусств, и называть новые вещи по старым — это вообще «реакционный пассаизм»²⁰². Кино как искусство имеет «самостоятельные смысловые законы», и путь эволюции кинематографических приемов заключается в том, что «они отрываются от внешних мотивировок и приобретают “свой” смысл»²⁰³.

Упор на самостоятельность новой художественной формы необходим. Но практика рассуждений Замятина и формалистов также показывает, что трудно осваивать новые формы, не используя знания о сложившихся формах в качестве системы координат или исходного пункта. Переплетающиеся отношения между различными видами искусства также показывают имманентную комплексность

²⁰¹ Там же. С. 24.

²⁰² Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 329–330.

²⁰³ Там же. С. 334.

отдельного искусства²⁰⁴. В конечном счете, однако, мы согласны с одним из положений Тынянова: искусству нужно не определение, а изучение.

²⁰⁴ По этому поводу во введении настоящей диссертации приводится цитата У. Дж. Т. Митчелла. См.: «...all arts are “composite” arts (both text and image); all media are mixed media, combining different codes, discursive conventions, channels, sensory and cognitive modes» (*Mitchell W. J. T. Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1994. P. 94–95).

Глава 3. Визуальные приемы в прозе Е. Замятина

В первых двух главах мы сосредоточились на приемах, о которых Замятин рассуждает в эссе и лекциях, и на взаимоотношении между его идеями и взглядами русского формализма того же периода. В настоящей главе перейдем от теоретической позиции Замятина к его творческой практике. Мы будем анализировать конкретные примеры визуальных приемов в его художественной прозе, опираясь на разнообразные теоретические инструменты. Прежде чем мы продолжим, необходимо охарактеризовать *орнаментальность*, очень важную для замятинской прозы.

Если, по мнению Л. Силард, слово в «романной прозе» стремится подчиниться закону «информативности», обусловленному развитой фабулой произведения, в определенной степени жертвуя увеличением «многозначности словесного знака», то орнаментальная проза «строит словесную ткань лейтмотивов, используя большинство приемов, разработанных поэзией, особенно символической, для повышения семантической многократности текста»²⁰⁵.

Активное использование таких поэтических приемов, как «метафорика и метонимия, оксюморонные, плеонастические сочетания и катахреза», при сохранении прозаического качества самих слов «позволяет орнаментальной прозе жить самой максимальной эксплуатацией противоположно направленных устремлений романного слова»²⁰⁶.

По соотношениям между «сюжетно-персонажным уровнем текста и его мотивной структурой» Силард замечает два полюса орнаментальной прозы 1920-х гг. Один полюс — сохранение прагматики сюжета, однако мотивная

²⁰⁵ Силард Л. Орнаментальность/орнаментализм // Russian Literature. 1986. Vol. 19. P. 70.

²⁰⁶ Там же. (Принятое написание слова «эксплоатация» — «эксплуатация».)

структура в семантической и общей смысловой значимости не уступает судьбам персонажей.

Другой полюс — «чистая орнаментальность», где отбрасываются сюжетные связи, раньше доминирующие в повествовательной прозе, «персонажи с фрагментами их судеб становятся всего лишь “детальями” мотивного орнамента, охватывающего целое текста»²⁰⁷.

В значительной степени можно сказать, что на использовании судеб персонажей в качестве декоративных деталей строится «Русь» Замятина. Произведение представляет собой небольшой лирико-эпический рассказ, написанный Замятиным по приглашению издательства «Аквилон» по мотивам цикла картин «Русские типы» Б. Кустодиева. Замятин собрал в рассказе не только героев картин Кустодиева, но и жанровые визуальные мотивы в творчестве художника²⁰⁸. Общий тон рассказа определяется некой тоской по ушедшей идиллической утопии «былой» Руси, а монтажный показ жанровых, праздничных сценок и бытовых предметов также полон нежной ностальгии.

Хотя здесь используется ситуация любовного треугольника, данный сюжет, как и беглое перечисление в начале рассказа исторических событий, которые «видал» бор в циклические «синие зимние дни» и «желтые летние дни» (II, 47), напоминает лишь еще один декоративный узор, входящий в длинный живописный свиток под названием «Русь».

Время, как в сказке, словно бесконечно циркулирует вне законов исторической изменчивости: «Так неспешно идет жизнь — и всю жизнь, как крепкий строевой лес, сидят на одном месте, корневищами ушедши глубоко в землю. Дни, вечера, ночи, праздники, будни» (II, 51). Желание, интрига и смерть,

²⁰⁷ Там же.

²⁰⁸ А. Гильднер перечисляет, на какие работы Кустодиева можно найти прямые ссылки в рассказе Замятина. См.: *Гильднер А. «Русь» Е. Замятина и «Русские типы» Б. Кустодиева.: Экфрасис, диалог искусств или творческое взаимодействие? // Е. И. Замятин: pro et contra, антология. СПб.: РХГА, 2014. С. 801.*

лишенные психологической мотивации и внутренних переживаний персонажей, растворяются в цикличной смене времен года, праздников и будней, в живой и гармоничной картине повседневной жизни.

Но, конечно, мы не можем назвать замятинскую прозу чисто орнаментальной. В. Шмид, в частности, видит в произведениях Чехова, Бабея и Замятина «сложную интерференцию поэтического и нарративного потенциала»: «Эти писатели создали гибридную прозу, в которой, смешиваясь, сосуществуют событийные и орнаментальные структуры, т. е. прозу, подвергающую несобытийный мир мифа и его внеперспективное и внепсихологическое мировосприятие воздействию нарративной сюжетности, перспективизации и психологической мотивировки»²⁰⁹. Тем не менее исследователь справедливо считает Замятина «мастером “орнаментальной” прозы»²¹⁰.

Кроме того, заслуживает внимания обсуждение Шмидом *мифического мышления* в орнаментальной прозе: «Основным признаком, объединяющим орнаментальную прозу и мифическое мышление, является тенденция к нарушению закона немотивированности, произвольности знака. Слово, в реалистическом мире рассматриваемое как чисто условный символ, в мире мифического мышления становится иконическим знаком, материальным образом своего значения. Принципиальная иконичность, которую проза наследует от трансформирующей ее поэзии, соответствует магическому началу слова в мире, где связь между словом-именем и вещью лишена какой бы то ни было условности и даже отношения репрезентации. Имя — это не знак, обозначающий вещь или указывающий на нее, имя совпадает с вещью». Таким образом, в орнаментальной прозе наблюдается размывание границ внутреннего и внешнего, образа и вещи, которое реализуется «как в иконичности

²⁰⁹ Шмид В. Нарратология. 2-е изд., испр. и доп. М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 254.

²¹⁰ Шмид В. Орнаментальный текст и мифологическое мышление в рассказе Е. Замятина «Наводнение» // Е. И. Замятин: pro et contra, антология. СПб.: РХГА, 2014. С. 670.

повествовательного текста, так и в сюжетных развертываниях речевых фигур, таких как сравнение и метафора»²¹¹.

Эту особенность орнаментальной прозы можно лучше понять с помощью учения Потебни, который следующим образом различает мифический и поэтический образы: первый «считается объективным и потому целиком переносится в значение и служит основанием для дальнейших заключений о свойствах означаемого», а второй «рассматривается лишь как субъективное средство для перехода к значению и ни для каких дальнейших заключений не служит»²¹². Другими словами, мифическое мышление опирается не на *метафорическое сходство*, а на *действительное родство*. Поэтому и существует мнение о том, что «писатель-орнаменталист есть мифотворец, ибо не мир, а миф является объектом его описания».²¹³ Мифическое мышление служит внутренним решающим фактором литературного текста.

В то же время одной из отличительных черт мифического мира является его *повторяемость* (отсюда же лейтмотивность и эквивалентность). Силард подчеркивает музыкальность лейтмотивного характера орнаментальной прозы, а Шмид, также подтверждая типичное для орнаментальности «наложение на повествовательный текст “языкового мышления” поэзии»²¹⁴, напоминает о значении корня термина «орнамент» в визуальном, прежде всего графическом искусстве: «...для орнамента конститутивным является повтор тех или иных образных мотивов, стилизованных деталей образного целого»²¹⁵. Этот момент подчеркивает близость орнаментальной прозы к искусству декоративной живописи в плане конструктивных принципов.

²¹¹ Шмид В. Нарратология. С. 251–252.

²¹² Потебня А. А. Теоретическая поэтика. М.: Высшая школа, 1990. С. 287.

²¹³ Карпенко И. Е. Учение Потебни о внутренней форме слова и лингвопоэтический феномен орнаментальной прозы // Язык и текст. 2018. Том 5. № 2. С. 5.

²¹⁴ Шмид В. Нарратология. С. 248.

²¹⁵ Там же. С. 252.

Но одной декоративной эстетики недостаточно для орнаментальной прозы. Четкое (но не исчерпывающее) описание ее основных черт было представлено Н. А. Кожевниковой: «Орнаментальная проза ассоциативна и синтетична. В ней ничто не существует обособленно, само по себе, все стремится отразиться в другом, слиться с ним, перевоплотиться в него, все связано, переплетено, объединено по ассоциации, иногда лежащей на поверхности, иногда очень далекой. В орнаментальной прозе нарушены пропорции объективного видения мира, все сдвинуто со своих мест, смещено — часть вытесняет целое, неподвижное изображается как движущееся, меняются местами субъект и объект действия, низкое поэтизируется, высокое снижается и т. д.»²¹⁶.

Наконец, в посвященной Андрею Белому статье «Орнаментальная проза» Шкловский пишет: «Современная русская проза в очень большой части своей орнаментальна, образ в ней преобладает над сюжетом. Некоторые орнаменталисты, как Замятин и Пильняк, зависят от Андрея Белого непосредственно...»²¹⁷ Шкловский отмечает в «Николае Летаеве» Белого «постоянные образы и эпитеты, проходящее через все произведение», и такие «лейтмотивы»²¹⁸, действительно, очень характерны для прозы Замятина.

3.1. Лейтмотивные визуальные образы

Повторяемость иконичного характера в орнаментальной прозе Замятина мы найдем прежде всего в его «импрессионистских» зрительных лейтмотивах. Лейтмотивное повторение некоторых визуальных образов и ассоциативное развитие окружающих образов составляют основу художественной прозы Замятина. По словам писателя, «каждый такой зрительный лейтмотив — то же,

²¹⁶ Кожевникова Н. А. Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой // Известия АН СССР: Серия литературы и языка. 1976. Т. 35. № 1. С. 58.

²¹⁷ Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. С. 216.

²¹⁸ Там же. С. 220.

что фокус лучей в оптике: здесь в одной точке пересекаются образы, связанные с одним человеком» (III, 195).

В статье «Потолок Евгения Замятина»²¹⁹ В. Б. Шкловский дает достаточно развернутый анализ данной техники Замятина на примере повестей «Островитяне», «Ловец человеков» и романа «Мы». Хотя из названия статьи и краткой критики некоторых замятинских произведений («Пещера», «Мамай» и др.) видно, что Шкловский склоняется к негативной оценке творческого потенциала Замятина, его наблюдения и обобщения все же стоят нашего внимания.

Шкловский отмечает «широкое использование сопутствующего образа с канонизацией этого приема» у Андрея Белого, а Замятин, идущий по стопам Белого, «отдал этому приему главенствующее место и на его основе строит все произведение»²²⁰.

Как пишет Шкловский, Замятин с помощью метафоры и метонимии фиксирует сопутствующие характеристики персонажей. Эти постоянные образы, служащие характеристиками (вроде «развернутого эпитета» или «сопровождающего мотива») часто заменяют самих персонажей, обретая самостоятельную жизнь. «Если нужно изменить героя, то изменение представляется в плане той же первоначальной характеристики»²²¹.

Нам нет необходимости повторять здесь подробный анализ Шкловского, достаточно остановиться на одном примере «атрибута» персонажа — *пенсне* миссис Дьюли в повести «Островитяне». Прежде всего, пенсне является символом «нормального строя жизни», его потеря — поворотный момент психического состояния миссис Дьюли и ее послушания правилам мужа. Кроме того, надевание пенсне и его отсутствие также имеет фиксированную связь с

²¹⁹ См.: Шкловский В. Б. Потолок Евгения Замятина // Шкловский В. Б. Гамбургский счет: Статьи, воспоминания, эссе (1914–1933). М.: Советский писатель, 1990. С. 240–259.

²²⁰ Там же. С. 244–245.

²²¹ Там же. С. 246.

эмоциями миссис Дьюли: первое означает ревность, а второе — любовь и раскаяние. И Шкловский не без похвалы пишет: «Все построение чрезвычайно остроумно, Замятин знает свои инструменты. Автор делает свою атрибутивную характеристику и ее изменения не только случайным спутником изменения характера действующего лица, но и как бы ее причиной»²²².

Обобщение Шкловского точное, но мы не можем согласиться с его выводом о том, что у Замятина умение однобоко, что он «не умеет строить мир вне своих рядов»²²³. Для нас важно то, как замятинский прием разнообразно и жизнеспособно варьируется в произведениях разных тематик, показывая свой эстетический потенциал.

3.1.1. Основные типы лейтмотивных образов

Визуальная выразительность, характеризующая образы персонажей в прозе Замятина, во многом обусловлена их отходом от обычного человеческого облика. В «словесном рисунке» (Ш, 196) Замятина мы видим заострение гротескных черт и усиление эмоциональную напряженность, характерных для экспрессионистской живописи.

В основе этих повторяющихся элементов лежит комбинированное использование метафоры и метонимии, но они производят дополнительное впечатление как по бросающейся в глаза яркости, так и по динамической интенсивности на протяжении всего текста.

Писатель преимущественно выстраивает следующие три типа связей:

1. Между портретом и натюрмортом.

В случаях, когда *метафора* играет главную роль, изображение внешнего облика персонажа практически заменяет зарисовка повседневных продуктов,

²²² Там же. С. 250.

²²³ Там же. С. 259.

одежды и других принадлежностей по принципу сходства. Например, тревогодная Чеботариха в «Уездном» изображена в виде «сладкого и жаркого теста» (I, 87), а в «Севере» есть хозяин лавки Кортома и жена Кортомиха: Надменный муж похож на блестящий самовар, а нарядная, неохотно радующаяся жена — на пустую перчатку. Благодаря выпуклой, импрессионистской (по замятинскому пониманию) зрительной выразительности такие персонажи часто оставляют сильное впечатление, даже если они «второстепенны» по сюжетной функции.

Выбор предметов зависит от их материалов, форм, функций и ситуаций использования, так что выбранные предметы обычно хорошо сочетаются с обстановкой, в которой они находятся. Это производит на читателя впечатление, что персонаж в определенной степени создан именно окружающей материальной средой, в которой он/она живет, а в повседневной жизни и всегда есть предметы, которые соответствуют его/ее характеру и естественным образом становятся частью его/ее тела.

Например, в рассказе «Африка» постоянно сопровождающее Федора Волкова телодвижение — мотать «головой-колгушкой» (I, 323) — хорошо соответствует упрямству и растерянности героя, а «колгушка» в качестве хозяйственной посуды для жидкости как раз контрастирует с огромным объемом воды в окружающем море. На этой основе формируется и оппозиция между романтическими иллюзиями, ограниченными банальной жизнью, и искушающей, безграничной неизвестностью. Мотание «головой-колгушкой» может еще напоминать качку китобойного судна в море — их объединяют бесконечные подъемы и спады, а также неопределенность места назначения.

А в случаях, когда преобладает *метонимия* (синекдоха), часть тела персонажа или предмет, который он/она носит, становится заместителем человека, показателем изменений его/ее состояния. Если здесь не использована метафора совместно, то повторяющиеся детали сами по себе обычно являются причиной некоего «диссонанса». Рассмотренное Шкловским пенсне у миссис Дьюли в повести «Островитяне» можно причислить к этому ряду.

Но иногда диссонанс присущ персонажу. Атрибуты главного героя рассказа «Землемер» — «большая, прекрасная, с длинными черными волосами» голова и «бабьими полусапожками на высоких каблуках» (I, 458). С одной стороны, женственная внешность хорошо сочетается с нежным характером землемера, его нерешительностью и глубокой, но безвыходной любовью к дворянке Лизавете Петровне. С другой стороны, длинные волосы и высокие каблуки напоминают о барочном стиле мужской аристократической одежды. Таким образом, конфликт между личными симпатиями и общественными требованиями виден уже во внешности героя.

2. Между человеком и животным / растением.

Существует мнение о том, что замятинское установление связи между людьми и природными существами имеет половое различие. Е. Н. Селезнева перечисляет некоторые примеры «природных, живописных или растительных двойников» женских персонажей: «В “Наводнении” Ганька — кошка, Софья — птица; Таля в “Рассказе о самом главном” постоянно соотносится с кустом сирени; в “Алатыре” Глафира — спелая рожь, а Варвара-собачья — волчица, собака; образ беременной Афимьи в “Чреве” дается на фоне спелых яблок; Леди-Яблоко фигурирует в “Ловце человеков”; Пелька из “Севера” — “Олень золотая”; Маруся в повести “На куличках” — милая пушистая зверушка»²²⁴. Исследовательница указывает, что эти образы флоры и фауны сближают героинь с природой, также они приобретают некоторые сверхъестественные качества.

К данному перечню можно добавить, например, что в повести «На куличках» используются еще больше животных образов для описания лица Маруси при первой встрече Андрея Иваныча с ней: «Узкая, шаловливая мордочка, не то тебе мышонка, не то — милой дикой козы. Узкие и длинные, наискось немного, глаза» (I, 147).

²²⁴ Селезнева Е. Н. Синтез богородичных и языческих мотивов к характеристике женских образов Е. И. Замятина // Вестник ТГУ. 2007. № 7. С. 160.

В «Севере» также подчеркивается тесная связь Пельки с землей: «Перед прилавком, закинула рыжую голову, прямая, как из земли зеленая былка, и не щербатый пол под ногами — земля и мох, и белые корни — босые ноги — крепко в земле» (I, 512).

Кроме того, строго говоря, яблочный фон в «Чреве» в нашей работе следует отнести к категории «предмет природы как символическая параллель персонажа», о которой речь пойдет позже, но прямое сравнение молодой женщины с яблоком можно найти у героини рассказа «Руси» — «атласной, пышной, розовой, белой, круглой» (II, 50–51) Дарьи, чье замужество сравнивается с пересадкой яблони. Как отмечает А. В. Попова, яблочная символика раскрывает представление Замятина о «сущности женской натуры»²²⁵.

Тем не менее Селезнева отмечает, что «при всей живописности женских образов для мужчин у писателя, кстати, не нашлось природных поэтических параллелей»²²⁶. Трудно согласиться с этим мнением. Связь с природой мы видим также во многих мужских персонажах.

Например, разговорчивый и болезненный Тимоша в «Уездном» неоднократно описывается как воробей; Иван Коныч в «Старшине» ассоциируется с быком и медведем; старец Арсюша в «Знамении» — «мохнатый, согбенный — был он как малый зверь какой-то: встал ласковый зверь на задние лапы, а совсем не выпрямится, сейчас опустится на передние и от мятежных людей в лес убежит» (I, 446).

Конечно, связь с природой не всегда дана в положительном смысле. Например, в «Уездном» в противовес образу Тимоши-воробья выступает присущий Барыбе-недочеловеку «звериный» характер.

А в повести «На куличках» осмысление и критика звериной природы персонажей становится ключевым аспектом темы произведения. Жизнь, которой

²²⁵ Попова А. В. Яблочная образность во флористическом пространстве прозы Е. И. Замятина // Вестник ВГУ. 2010. № 2 (3). С. 86.

²²⁶ Там же.

Андрей Иванович сначала сопротивляется, но в конце вольно или невольно подчиняется, — именно оцепеневшее животноподобие, стремящееся в основном к удовлетворению физических потребностей, к энтропии. Вот как Андрей Иванович воспринимает одно из их «собраний»: «Человечьи кусочки плавали, двигались, существовали в рыжем тумане самодовлеюще — как рыбы в стеклянной клетке какого-то бредового аквариума» (I, 155). В такой одурманенной атмосфере Тихмень и Шмит, несовместимые со своим окружением, один за другим покончили жизнь самоубийством, а Маруся, единственное воплощение истины, любви и красоты, навсегда покинула это место, исчезла неизвестно куда.

Особенно иронично то, что капитан Нечеса, обладающий только «скотолечебными» навыками, выступает в роли врача для людей и в повести возникает следующая ремарка: «...что ж, правда, велика ли разница? Устройство одно, что у человека, что у скотины» (I, 184).

Кроме того, в повести русский солдат по имени Аржаной за панты убил «манзу», и оказалось, что он не только завладел пантами, но и был освобожден «милостивым» генералом от серьезного наказания. «Манзы» — китайское население в уссурийском крае²²⁷. Защищаясь, убийца пренебрежительно говорит: «Ваше превосхо... Да ведь они — манзы. Нешь, они человеки? Так, знычть, вроде куро́птей больших. За их и Бог-то не взыщет» (I, 175).

Сравнение Аржаным китайцев с птицей куро́паткой вызвало у генерала большую радость, что противоположно покорному, льстивому отношению

²²⁷ О «манзах» историк В. К. Арсеньев писал: «Первыми китайцами, прибывшими в Уссурийский край, были искатели женьшеня», а позднее они были «или преступники, которые спасались от наказаний и бежали из своего государства, или такие, которые не хотели подчиняться законам империи и желали жить в полнейшей свободе, на воле». Арсеньев предполагал, что в этом смысл из названия — «полный или свободный сын». (Арсеньев В. К., Хансен Ф. Китайцы в Уссурийском крае. В страну Будущего. М.: Издательство «Крафт+», 2004. С. 66–67.)

русских к французской делегации, перед которой случайно появившийся грязный солдат был ложно назван «находчивым» Молочком «местным инородцем» (I, 193). По этой «цепи презрения» выясняется самоощущение некоторых персонажей.

3. Между персонажем и мифическим существом.

Н. Н. Комлик замечает, что в повести «На куличках» изображено болото, в котором собирается много нечистой силы. Болотная тема отражена, прежде всего, в «густом, лохматом» тумане, встречающем главного героя на «крае света» (I, 137), и пронизывает характеристики ряда персонажей. Во главе этого болотного царства стоит генерал с «голой, пучеглазой, лягушачьей головой»: «И весь разлтый, растопыренный, лягва огромная, — может, под платьем-то и пузо даже пестрое, бело-зелеными пятнами» (I, 138). Кроме того, «здесь и весь покрытый бородавками, как водяной, поручик Молочко, и “болотная семья” капитана Нечесы с его восемью оборванными “ведьмятами”, обличьем своим напоминающих тех самых “хохликов”, о которых ведут беседу отец Петр с “дворянином Иваном Павлычем” из “Алатыря”»²²⁸.

Еще одно место скопления языческих нечистых существ, отмеченное исследовательницей, — это монастырь в «Уездном», который должен служить местом христианской святости. Стена монастыря «зубчатая, позаросшая мохом» (I, 102), напоминающая «прибежище всякой лесной нечисти», а во внешности отца Евсея проявляются приметы лешего, в то время как отец Иннокентий — «баба с усами» — похож на бабу-ягу. Комлик утверждают, что подобную тенденцию изображения нельзя однозначно интерпретировать как неприятие Замятиным христианской веры. Это, скорее всего, художественное отражение взглядов народа на духовенство. Между тем Замятин также участвовал в

²²⁸ Комлик Н. Н. Дьяволиада Замятина в контексте фольклорных и литературных традиций // Вестник ТГУ. 1999. Вып. 4. С. 31.

дискуссиях о церковном кризисе, который «в первой четверти XX века обозначился особенно остро»²²⁹.

В повести «Полуденница» образы мифологических существ выдвинуты на первый план. В образе Маринки мы видим сочетание полуденницы и русалки. В самом деле, смешение этих двух духов можно найти в народных верованиях. Полуденницу «можно увидеть на межах в период цветения ржи и созревания хлебов»²³⁰, а Русальная неделя — «время пребывания и активной деятельности русалок на земле»²³¹ как раз совпадает с периодом появления полуденницы. Внешне они также могут быть похожи, недаром в поверьях полуденница «иногда смешивается с русалками, которые также появляются в поле в белых рубахах во время цветения хлебов и щекочут встретившихся им людей»²³².

Центральный конфликт романа возникает между христианским аскетизмом и языческой телесной любовью. Маринка, как воплощение последней позиции, живет полной жизнью, гордо поет и танцует, соединяя в себе свет и жару палящего летнего солнца, «становится сама полуденной» (I, 341). Ее любовь к отцу Виктору настолько сильна, что она видит на иконе голову Виктора вместо образа Спасителя.

Остановимся подробнее на эстетических особенностях иконописи как визуального искусства. М. Рубинс отмечает сознательный отказ от «реалистического» стиля изображения в средневековом христианском искусстве: «...Христианские художники Средних веков сознательно выбрали иной, нереалистический, путь для того, чтобы лучше подчеркнуть идеальную,

²²⁹ Там же. С. 32.

²³⁰ Славянская мифология. Энциклопедический словарь. Изд. 2-е. М.: Международные отношения, 2002. С. 377.

²³¹ *Мадлевская Е. Л.* Русская мифология. Энциклопедия. СПб.: МИДГАРД, 2005. С. 348.

²³² Славянская мифология. Энциклопедический словарь. С. 377.

богоподобную суть человека, таящуюся за знакомым физическим обликом»²³³. По мнению исследовательницы, именно поэтому пропорции лица на византийских, русских, болгарских и некоторых западноевропейских иконах обычно изменены, и в результате получаются преувеличенные глаза, длинные носы и уменьшенные губы.

М. Рубинс ссылается на А. Ф. Лосева: «Средневековый иконописец мало интересовался реальными пропорциями человеческого тела, поскольку тело было для него только носителем духа; гармония тела заключалась для него скорее в аскетической обрисовке, в плоскостном отражении на нем сверхтелесного мира»²³⁴.

С. Н. Булгаков также подчеркивал отсутствие в православной иконе трех измерений и глубины, поскольку именно формальностью, абстрактностью и схематичностью «достигается устранение чувственности и господство формы и краски с их символикой»²³⁵.

Вместо этого Маринка видит объект своего пылающего желания на аскетической картине, в ее сознании всегда преобладают эмоции, вызванные инстинктами. В соответствии с этим, хотя Замятин не изображает саму икону, визуальный образ Маринки явно контрастирует со стилем иконописи. Особенно подчеркнутой деталью образа Маринки как раз является ее широко раскрытые губы, которые символизируют огненное, полуденное желание: «Разве не страшна красногубая, жадная женщина?» (I, 341) А ночью безответная страсть у Маринки превращается в меланхолию, связанную с образом русалки: «Месяц

²³³ *Рубинс М.* Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб.: Акад. проект, 2003. С. 38.

²³⁴ *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. Исторический смысл эстетики Возрождения. М.: Мысль, 1998. С. 49.

²³⁵ *Булгаков С. Н.* Православие: Очерки учения православной церкви. 3-е изд. Paris: YMCA-press, 1989. С. 306.

мертвый вылез. Стало зелено, сыро, прохладно, как на дне, в русалочьем царстве» (I, 340).

Для отца Виктора, живущего памятью о своей умершей жене, женское желание — в редком случае искушение (женщина как русалка), а чаще всего ужас (женщина как полуденница). Здесь любопытно отметить, что любовь Маринка к отцу Виктору не только «девичья», но и «материнская», а отец Виктор неоднократно описывается как «ребенок малый». В народных обычаях полуденницей часто пугают детей: «В заговорах полуденница (как и полунощница) — детская бессонница, болезнь, сопровождающаяся беспокойством и криком»²³⁶. В конце романа эта угроза приближается непосредственно к месту поклонения, и сюжет резко завершается в самый напряженный момент, оставляя возможности для безграничного воображения.

3.1.2. Центральные и периферийные образы

Перечисляя вышеупомянутые типы образов, мы можем обнаружить, что сложность зрительных лейтмотивов связана с местом персонажей в произведении. Есть существенная разница между главными и периферийными персонажами, между образом отдельного персонажа и групповым образом.

Зрительные лейтмотивы, сопровождающие центральных героев, обычно дополняются и расширяются по мере развития сюжета, а также скрываются или показываются по необходимости. Для иллюстрации еще раз обратимся к «Уездному».

Образ четырехугольной уютной железной головы Барыбы устанавливается в самом начале повести: «Тяжкие железные челюсти, широченный; четырехугольный рот и узенький лоб: как есть уют, носиком кверху» (I, 80).

²³⁶ Власова М. Русские суеверия: энциклопедический словарь. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. С. 538.

Далее этот образ (вместе с таким же тяжелым образом камня) развивается многократно: «И начнет Барыба на потеху ребятам грызть камушки, размалывать их железными своими давилками» (I, 81); «Барыба заговорил — одно за другим стал откалывать, как камни, слова — тяжкие, редкие» (I, 81); «Разгрыз какой-то камень, вот тут с Полькой, с апельсином этим — и полегчало сразу» (I, 94); «Непривычно было Барыбе так много молоть своим жерновом, томили Тимошины мудреные слова. Но слушал — тяжелой телегой тащился за Тимошей» (I, 95) и др.

Но затем эти черты немного отходит на задний план и проявляется лишь эпизодически. С движением Барыбы к «высшему» обществу железно-каменная личность как бы смягчается, хотя он все еще сохраняет свое тяжелое, крепкое, звериное тело, самые примитивные его черты временно скрываются. При этом сама «каменная» черта не полностью исчезает, а используется и трансформируется в процессе ее социализации, так как каменная тупость и упрямство становятся мощным оружием, помогающим Барыбе спокойно лгать в суде.

Только в конце повести, когда Барыба, получивший должность урядника и вновь изгнанный отцом, теряет самообладание в трактире, его (почти забытая) связь с камнем и железом, будто пробуждаясь, вновь выходит на первый план: «Глаза у него заплыли, щерился злой четырехугольный рот, напряглись жевательные железные желваки» (I, 134).

Знакомый образ в этот раз приобретает небывалую эмоциональную интенсивность и культурный смысл: «Покачиваясь, огромный, четырехугольный, давящий, он встал и, громыхая, задвигался к приказчикам. Будто и не человек шел, а старая воскресшая курганная баба, нелепая русская каменная баба» (I, 135).

С. А. Тузков и И. В. Тузкова отмечают смысловую насыщенность этой концовки: «В целом замятинское повествование, несмотря на сказовую форму, объективировано, бесстрастно, что соответствует эмоциональной тупости Барыбы. Но в концовке повести бесстрастность повествования нарушается,

авторскую позицию выражает гротескное сравнение антигероя с воскресшей русской курганной бабой «...» Барыба-урядник побеждает в себе человека»²³⁷. Обобщенность культурных смыслов в образе курганной бабы подчеркивает и В. А. Келдыш: «Эта многозначительная метафора — мифопоэтический образ, завершающий “Уездное”, — намекает на масштабы обобщения, заключенного и в главном герое, и во всем небольшом произведении, где сходятся глубокое прошлое и настоящее»²³⁸.

Что касается второстепенных и периферийных персонажей, при редком появлении они наделяются раз и навсегда фиксированными признаками или чертами с минимальными изменениями. А выбор сопровождающего образа привязан к его сюжетной функции — так бывает с мифологическими образами: прозаический персонаж играет роль, соответствующую закрепленным атрибутам мифологического персонажа. Например, имя странника Гавриила, предсказавшего за три года японскую войну в «Старшине», прямо указывает на архангела, по христианской традиции открывающего тайное знание Бога.

В рассказе «Три дня» пассажирский корабль задерживается в порту, где происходит бунт. У старика-механика, который активно помогает в получении информации, борода «седая, длинная, как у Моисея-пророка», а Моисей как раз был спасен из воды.

Иногда образ выбирается таким образом, чтобы ярко отразить культурную атмосферу (местные легенды или религиозные праздники). Например, в «Африке» капитан китобойного судна без улыбки в глазах сравнивается с морским зверем Индриком. А Индрик-зверь — отец всех зверей²³⁹.

²³⁷ Тузков С. А., Тузкова И. В. Неореализм: Жанрово-стилевые поиски в русской литературе конца XIX – начала XX века: учеб. пособие. М.: Флинта; Наука, 2009. С. 264.

²³⁸ Келдыш В. А. О «серебряном веке» русской литературы: Общие закономерности. Проблемы прозы. С. 296–297.

²³⁹ См.: Власова М. Русские суеверия: энциклопедический словарь. С. 303.

В «Землемере» Мать-ключница гостиницы, которая ест просфору в приятной праздничной атмосфере, сама похожа на просфору. Ее комфортная беззаботность контрастирует с тяжелым настроением Землемера и Лизаветы Петровны в данный момент, но в то же время этот персонаж функционирует и как декоративный компонент вне ее сюжетной функции.

Декоративная функция периферийных персонажей напоминает нам толкование Б. А. Успенским приема «изображения в изображении» (или «картины в картине») в живописи и его параллели в литературе: «...очень часто изображение фона в живописном произведении может быть понято как своего рода картина в картине, т. е. самостоятельное изображение, построенное по своим специальным закономерностям. При этом изображение фона в большей степени, чем изображение фигур на основном плане, подчиняется чисто декоративным задачам, можно сказать, что здесь часто изображается не самый мир, но декорация этого мира, т. е. представлено не само изображение, а изображение этого изображения»²⁴⁰.

Второстепенным фигурам, относящимся к фону изображения, Успенский придает роль «статистов». Сходным образом, эти «статисты» в литературе также «обычно изображаются с применением композиционных приемов, в принципе противоположных тем, которые используются при описании героев данного произведения», и, в частности, «их поведение дается обычно в плане подчеркнуто внешнего описания»²⁴¹.

Хотя в произведениях Замятина и передний, и задний план наделены декоративными задачами, тенденция, описанная Успенским, здесь также существует: «Центральные фигуры противопоставляются второстепенным как менее знаковые (условные) и, следовательно, более близкие к жизни»²⁴².

²⁴⁰ Успенский Б. А. Семиотика искусства. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. С. 195–196.

²⁴¹ Там же. С. 198–199.

²⁴² Там же. С. 202.

3.1.3. Внутритекстовые и межтекстовые лейтмотивы

Понятие «интегральный образ» лежит в основе творческой манеры Замятина. «Если я верю в образ твердо — он неминуемо родит целую систему производных образов, он прорастет корнями через абзацы, страницы. *В небольшом рассказе образ может стать интегральным* — распространиться на всю вещь от начала до конца. Шестиэтажный огнеглазый дом на темной, пустынной, отражающей эхо выстрелов улице 19-го года, — мне увиделся, как корабль в океане. Я поверил в это совершенно — и интегральный образ корабля определил собою всю систему образов в рассказе “Мамай”. То же самое — в рассказе “Пещера”. И более сложный случай — в “Наводнении”: здесь интегральный образ наводнения проходит через рассказ в двух планах, реальное петербургское наводнение отражено в наводнении душевном — и в их общее русло вливаются все основные образы рассказов» (III, 195).

Подобным выражением Замятин определяет наблюдаемый у О’Генри прием: «Особенного эффекта О’Генри достигает, пользуясь тем приемом, которому правильнее всего было бы дать определение *интегрирующего образа* (в анализе художественной прозы — терминологию приходится создавать заново). Так, в рассказе «Город побежден» мисс Алиса Ван-дер-Пул — “холодна, бела и неприступна, как Юнгфрау”. Юнгфрау — основной образ — в дальнейшем растет, разветвляется и широко, интегрально, охватывает почти весь рассказ». Далее Замятин перечисляет ряд связанных с Юнгфрау выражений, таких как «Социальные Альпы», «альпийская палка» и «градусник» (III, 112). Все вместе они образуют сеть метафорических образов, которая охватывает весь текст.

Обратим внимание на рассказ «Пещера», который был первым произведением Замятина, ставшим известным в Китае (1931). Как и многие другие произведения русской литературы, он был переведен Лу Синем с японского перевода на китайский язык и опубликован в «Восточном журнале».

Можно сказать, что рассказ очень рано стал известен на Востоке как яркий пример интегрального образа Замятина.

В «Потолке Евгения Замятина» Шкловский указывает, что в «Пещере» несостоятельна «бытовая мотивировка конфликта»²⁴³, но если конфликт в произведении главным образом считается психологическим и символическим, предметы рассматриваются как метафоры, то решения и действия персонажей можно понять скорее с точки зрения «психологически реального», не требуя практической рациональности.

Символическая образная система «пещеры» напоминает об интерпретации Л. Г. Андреевым названия сборника стихотворений Метерлинка «Теплицы»: «Теплица — символический и в то же время конкретный, природный образ, одновременно служащий характеристике и внешнего и внутреннего мира. Теплица совмещает оба этих мира. Возникает характерный пейзаж одновременно души и природы, объективированного внутреннего состояния и субъективированного внешнего мира. Метерлинк пишет о “листве сердца”, об “унынии” как о “теплице уныния”, и это состояние уныния имеет цвет, в то время как “лунный свет рыдает”. “Уныние” уподобляется “теплице”, а поэтому чувство, переживание, настроение обретают вид картины: видны “глубокие зеленые витражи, покрытые стеклом и лунным светом”»²⁴⁴.

В «Пещере» мы также можем видеть в конкретных объектах или персонажах отвлеченные значения, которые они представляют. Например, прикованная к постели жена Маша (и ее голос) связана с «бессмертными» теплыми воспоминаниями о прошлом. Она, как и воспоминания, является сверхценным объектом, который Мартин Мартиныч пытается защитить, но и одновременно истощает его. А мамонты, которые бродят в скалах пещеры, обладают свойствами смертельно холодного ветра и в то же время, кажется,

²⁴³ Шкловский В. Б. Потолок Евгения Замятина. С. 247.

²⁴⁴ Андреев Л. Г. Импрессионизм. М.: Изд-во МГУ, 1980. С. 101.

подразумевает некую тираническую социальную силу, которая готова что-то разрушить.

Наконец, есть образы, которые не имеют интегрального значения в одном произведении, но неоднократно появляются в разных произведениях Замятина и не всегда вызывают одни и те же ассоциации.

Помимо упомянутого выше символа яблока, наше внимание привлекают *синие глаза*, а также *пауки* и *паутины*.

Значение синих глаз относительно единообразно. Синие глаза есть у «младень-богатыря» Марeya в «Севере», у Федора Волкова в «Африке», у Лизаветы Петровны в «Землемере», у О-90 в романе «Мы» и т. д. Во многих случаях они являются лишь одной из черт идеального облика женского персонажа, но они также нередко ассоциируются с чистосердечностью персонажа или прекрасной душой, а в произведениях на религиозные темы синий цвет часто понимается в значении святости (например, синие глаза у матери Нафанаилы в «Сподручнице грешных»).

Образы пауков и паутины имеют разные значения в разных произведениях, таких как «Девушка», «На куличках», «Уездное», «Чудеса», «Землемер» и «Мы». В одних случаях они оставляют впечатление в основном по визуальному эффекту, а в других они вызывают у нас мифологические, религиозные ассоциации.

Прежде всего, пауки и паутина вызывают прямые ассоциации со значением *оков* и *ловушки*. Например, в рассказе «Девушка» Вера живет с матерью в старом доме, где к вечеру «все оплетается тревожной сумеречной паутиной» (I, 71), и этот темный, безрадостный дом для Веры является тюрьмой, из которой трудно выбраться.

В рассказе «Ловец человеков» Мистер Краггс дарит Миссис Лори «белые и нежно-розовые шелковые комбинации, и что-то невообразимо кружевное, и паутинные чулки», которые наглядно показывают его «целомудренные взгляды» (I, 486).

В противоположность аскетизму, русалочья страсть в «Полуденнице» также изображается в виде паутины с помощью образа луны: «Одна надежда на куны: закружатся парни в кунных кругах, завихрят их девки, запутает в серебряную паутину паук-месяц: может попадет какой по ошибке в русалочий хоровод» (I, 343).

Еще более ловушечная жажда представлена в повести «Уездное», где с пауком ассоциируется образ Чеботарихи: женщина с «жадным, зияющим, пьющим ртом» в темноте «облепила, как паук» (I, 100). С. А. Тузков и И. В. Тузикова видят в этом гротескном образе паучиху, или «черную вдову», которая «пожирает самца после спаривания»²⁴⁵.

Но, с другой стороны, способ, которым паук добывает себе пищу, в определенном смысле имеет пассивный и бессильный характер. В «Землемере» главный герой после вынужденного прощания с любимой Лизаветой Петровной сидит один на вокзале, пьет водку и вдруг на графинчике видит себя, «каким был бы раздетый: громадная голова — и тоненькие кривые ножки — как паук» (I, 468).

Любопытно отметить, что железнодорожные пути тоже напоминает огромную паутину, которая покрывает территорию страны, быстро распространяясь повсюду, как и новые общественные изменения. Именно по этой паутине землемер выполняет свою задачу по уничтожению старого порядка в пользу нового строя. Несомненно, эта паутина несет катастрофу аристократам, в том числе и Лизавете Петровне, а землемер неспособен ее спасти. Он, напуганный собственным паучьим отражением, в этот момент так одинок и беспомощен.

Наконец, в христианстве паутина ассоциируется с Богородицей, приобретая священный смысл. В повести «На куличках» паутинка на небе — «Богородицына пряжа» — сопровождает образ Маруси. И. М. Попова видит в

²⁴⁵ Тузков С. А., Тузикова И. В. Неореализм: Жанрово-стилевые поиски в русской литературе конца XIX – начала XX века: учеб. пособие. С. 259.

этой паутине идею «связи небесного и земного, вечного и временного, воплощенную в Богородице-Матери сырой Земле»²⁴⁶. По мнению М. А. Резун, «использование мифа о деве Марии, ее полной изъятости из общечеловеческой общественной греховности говорит о стремлении победить любовью нелепый и страшный мир, но оказывается эфемерным и непрочным, как паутинка»²⁴⁷.

3.2. Неправдоподобное субъективное видение

Замятин умело вставляет в свои произведения крайне субъективные, искаженные, даже деформированные картины, и нередко строит на таких искажениях целые произведения.

В этом отношении Н. А. Кожевникова справедливо пишет: «Особенность орнаментальной прозы в том, что она не стремится к адекватности изображаемой действительности. Она отражает мир подобий, соответствий, взаимных переходов одного в другое. Писатели-орнаменталисты постоянно “удваивали” мир в поисках соответствий между предметами внешнего мира, между внутренним состоянием человека и предметом, между миром природы и человека и т. д.»²⁴⁸.

М. А. Резун при анализе рассказа «Куны» отмечает, что во многих произведениях Замятина представляется одноголосое повествование, и связывает это с живописным началом: «Как и в ранних стилизованных рассказах, повествование в “Кунах” одноголосое, не осложнено вмешательством других

²⁴⁶ *Попова И. М.* Женственное в творчестве Е. И. Замятина и Ф. М. Достоевского // Вестник ТГУ. 1997. № 1. С. 55.

²⁴⁷ *Резун М. А.* Малая проза Е. И. Замятина. Проблемы поэтики: Дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. Томск, 1993. С. 124. (Цит. по: *Попова И. М.* Женственное в творчестве Е. И. Замятина и Ф. М. Достоевского. С. 55.)

²⁴⁸ *Кожевникова Н. А.* Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой. С. 58.

точек зрения, отличных от точки зрения повествователя (= автора), и в этом нет необходимости, потому что задача повествователя здесь близка к задаче живописца, его слово — “изображающее” слово. Поэтому повествователь прибегает к изобразительным эффектам»²⁴⁹.

Далее мы проанализируем три характерных для Замятина приема субъективного визуального представления.

3.2.1. Искаженное восприятие пространства

Искаженное восприятие пространства — экстернализированное проявление психологической боли. Уже в дебютном, совсем малоизученном рассказе «Один» (1908) мы видим тщательное мастерство Замятина в изображении психики через «реконструкцию» ее окружения. Основанный на реальном жизненном опыте автора в заключении (1905–1906), рассказ показывает внутреннюю борьбу одинокого молодого человека Белова после ареста, его тщетную тягу к любви и самоубийство.

В рассказе есть два сосуществующих пространства, одно из которых — реальное пространство тюремной камеры, а другое — пространство черного кошмара. Когда Белов спокоен и счастлив, камера может пропитываться теплой житейской атмосферой внешнего мира, а когда он печален и беспомощен, чувство изоляции от внешнего мира страшно усиливается. Повторяются предложения с измученным тоном: «Пустой гроб внизу. Немые стены кругом» (I, 32). При страхе Белова происходит пространственное искажение, характеризующееся в основном смещением «верх — низ» в противоположных направлениях: «Точно заглянул в бездну. Дна не было, и смотрело на него оттуда пустое, жутко-бесконечное, как небо в осенний ветреный вечер» (I, 39); «...звуки были совсем слабые, точно выходили из глубины земли, чуть заметны были —

²⁴⁹ Резун М. А. Орнаментальная проза Е. И. Замятина // Культура и текст. № 2, 1997. С. 25.

как утонувшая в небе, птица» (I, 44). Небо и бездна отождествляются. А пространство сновидения туманное, ассоциируется со смертью. Его центральным образом является растущая глыба льда — воплощение ужаса. В финале рассказа, когда Белов заглядывает вниз в реальную ночную тьму, «вдруг вырезался из тьмы весь его вчерашний сон» (I, 65). Таким образом, эти два пространства смешиваются перед самоубийством Белова.

Рассказ еще не так насыщен культурными ассоциациями, как более поздние произведения Замятина, но столь компактная история оставляет у читателя чувство вовлеченности в действие с помощью богатой образности и точных психологических деталей (например, внезапная «глухота» Белова в утро визита тюремных надзирателей, а также то, как Белов чувствует дрожь, распространяющуюся по его телу).

В общем, способ экстернализации эмоций с помощью искаженного пространства кажется знакомым, поскольку все это время от времени напоминает Д-503 в романе «Мы», который также растерянно теряет нормальную внутреннюю ориентацию, как будто мир перевернулся с ног на голову: «Глаз нельзя было поднять, все время шел в диком, перевернутом вниз головой — мире...» (II, 269)

В рассказе также знакомое для читателя романа признание Белова в любви: «Весь во власти этого, и как слепой, как раб — идет за ней, за богиней, и целует следы ее ног. И этого — мало, хочется чего-нибудь еще более рабского, еще более унижающего» (I, 46). Психология главного героя в стеклянном городе романа «Мы» уже приобрела первые очертания в персонаже рассказа «Один».

3.2.2. Ограниченное поле зрения

В прозе Замятина преобладает повествование от третьего лица. Исключение составляют «Три дня», где повествование ведется от первого лица, и «Глаза», где ведется повествование от второго лица.

В рассказе «Три дня» используется точка зрения пассажира корабля, что хорошо подходит для того, чтобы показать первичную реакцию обычного человека при возникновении чрезвычайной ситуации. В рассказе «Глаза» используется точка зрения собаки, но при этом в повествовании существует и рассказ от имени «я», а также неоднократно подчеркивается, что у этой собаки мудрые, прекрасные глаза, похожие на человеческие.

Подробнее рассмотрим эпизод из другого раннего рассказа Замятина «Девочка» (1910):

Изогнувшись, отпрянула Вера в угол дивана, словно сжалась под ударом и смотрит.

Кто-то встает с дивана. Из темной полосы переходит в светлую. Красный отблеск свечи на пуговицах тужурки, на губах, на подбородке. Медленно идет, опирается руками о стену. Скрипнула дверь. (I, 78)

Сюжет этого эпизода разворачивается в контексте того, что героиня Вера наконец-то приводит любимого молодого человека домой, но ее слепая мать слышит шум и выходит из комнаты со свечой.

Первое предложение сообщает нам о том, что субъектом взгляда является Вера. Но краткое зрительное описание, которое следует за ним, оказывается любопытным. С одной стороны, поле зрения здесь ограничено, вместо простой фразы вроде «Молодой человек ушел» — фрагментарное визуальное изображение остраненного характера. Смотрящий человек полагается только на слабый свет свечи, пытаясь собрать фрагменты и воссоздать целостную, но все еще размытую картину движения. С другой стороны, в описании появляется неопределенное личное местоимение «кто-то», которое подразумевает, что субъект акта «смотреть» не знает, кем является человек, появляющийся в поле зрения.

Оба эти момента указывают на то, что субъектом видения здесь является мать. Но мать, в принципе, слепа. И судя по дальнейшему действию рассказа, она, скорее всего, ничего не видит. Единственное логичное объяснение

заключается в том, что это небольшое описание — сцена, которую Вера представляла себе, *что* ее мать может увидеть в худшем случае. Таким образом, почти вводящее в заблуждение визуальное изображение, опирающееся на несуществующую ограниченную перспективу матери, раскрывает психологическое состояние Веры в самый напряженный момент.

3.2.3. Зеркальное отражение и двойное «я»

Персонажи в произведениях Замятина часто сталкиваются с зеркальными отражениями в буквальном или метафорическом смысле. Когда персонаж (например, Мартин Мартиныч в «Пещере») находится в психологической борьбе, появляются двойники с разными точками зрения. Когда персонаж (например, Акимья в «Чреве») переживает экстремальные события, двойник появляется как участник и сторонний наблюдатель. Когда один персонаж объективирует другого (например, князь и Глафира в «Алатыре»), последний также существует в сознании первого в виде своего двойника, отличного от него/нее в реальности.

Примером такого двойного «я» служит Софья в повести «Наводнение». Весь процесс убийства Ганьки сопровождается расставанием и соединением Софьи с самой собой.

В качестве примера возьмем начальный эпизод: «Софья увидела глазами, что держит топор в руке. “Господи, Господи, что ж это я?” — отчаянно крикнула внутри одна Софья, а другая в ту же секунду обухом топора ударила Ганьку в висок, в челку» (II, 170). Условно говоря, далее ее сознание время от времени соединяется с глазами и покидает ее руки, которые непрерывно двигаются, а при отсутствии сознания именно ее *подсознание* заставляет ее продолжать действовать.

С реалистичной точки зрения, такое изображение психического состояния во время преступления очень точно отражает человеческую психику в экстремальных ситуациях. С другой стороны, В. Шмид видит в этом

подсознании, а также в смерти и рождении, «своеобразную мифическую логику»²⁵⁰.

Нетрудно заметить, что фрагментарное представление процесс преступления сопровождается относительно четким повествованием о Смоленском поле, и существует явное совпадение между этим фрагментом реальности и сном Софии в начале романа. По мнению Шмида, «имеющиеся в сновидении более или менее прямые предвосхищения будущего действия указывают на то, что поступки Софьи, прежде чем они реалистически-психологическим образом мотивируются ревностью, даже прежде чем жертва убийства входит в поле зрения, уже предопределены. Таким образом, дело не в том, что ревность к молодой девушке — согласно с реалистическими правилами психологической мотивировки — вызвала мысль об убийстве. Наоборот, поступок, требуемый жизнью в целях ее сохранения, с самого начала предопределен. Убийца ищет себе только объект и мотивировку»²⁵¹.

Мифическая интерпретация, несомненно, придает «двойнику» еще один глубокий смысл в дополнение к реально-психологическому значению.

3.3. Сюжетная функция пейзажа и описания обстановки

В любом повествовании, согласно Жерару Женетту, содержатся два вида изображения: изображение действий образует *наррацию*, а изображение персонажей и вещей создает *описание*. Описание может выполнять декоративную функцию, составляя паузу и передышку, а также может носить объяснительный и символический характер. Оно «словно приостанавливает ход

²⁵⁰ Шмид В. Орнаментальный текст и мифологическое мышление в рассказе Е. Замятина «Наводнение». С. 682.

²⁵¹ Там же. С. 683.

времени и способствует разворачиванию рассказа в пространстве»²⁵², но почти никогда не существуют свободно от повествования. Поэтому Женетт называет описание «*ancilla narrationis*»²⁵³ (служанкой повествования).

Замятин в теоретической трактовке подчеркивает эффективность пейзажа и описания обстановки как приема «интермедии», что мы уже рассматривали в первой главе. В этом параграфе мы рассмотрим способы функционирования пейзажа как сюжетного приема на конкретных примерах.

3.3.1. Пейзаж как сюжетное звено

Наиболее распространенный случай — использование пейзажа в качестве прелюдии к событию или атмосфере. Например, в рассказе «Непутевый» свежий снег, как белая бумага, создает основу для мрачного финала, в повести «Уездное» мирная пасхальная сцена приводит к резкому повороту судьбы Тимоши. Иногда один и тот же пейзаж появляется вновь, как в рассказе «Письменно», а героиня Дарья находится в новом состоянии и принимает новые решения.

Кроме того, Замятин очень хорошо использует пейзажные детали, чтобы визуальным образом показать течение времени. Один из лучших примеров — описание крайне короткой летней ночи в самом начале повести «Север»:

Происходит так: солнце летит все медленнее, медленнее, повисло неподвижно. И все стоит закованное, залитое навек в зеленоватое стекло. Недалеко от берега на черном камне чайка распластала крылья, присела для взлета — и всегда будет сидеть на черном камне. Над трубой салогрейного завода закаленел, повис клубок дыма. Белоголовый мальчишка-зуюк перегнулся через борт сполоснуть руки в воде — остался так, застыл.

²⁵² Женетт Ж. Границы повествовательности / пер. С. Зенкина // Женетт Ж. Фигуры. В 2 томах. Том 1. М.: Издательство им. Сабашниковых, 1998. С. 291.

²⁵³ Там же. С. 290.

Минуту все стоит стеклянное, эта минута — ночь. И вот чуть приметно шевельнулось солнце. Напружилось — еще чуть — стронуло, и все — вдребезги: брызнули в море разноцветные верешки; чайка оторвалась от камня, и откуда-то их сразу сотни розовых, пронзительных; оранжевый дым летит; белоголовый зук испуганно вынырнул из даденькиных сапог — и скорей за работу. (I, 506)

В первом абзаце все, что находится в движении, кажется, приходит к моменту неподвижности. Выбранные Замятиным глаголы (повиснуть, закаленеть, застыть), причастия (закованный, залитый) и наречия (неподвижно, навек, всегда) будто изображают сказочный момент, навсегда запечатленный в пейзажной картине или стеклянной скульптуре.

Но сразу же загадка разгадана: стеклянная минута оказывается чрезмерно короткой ночью. Внезапно движение сменяется неподвижностью, поле зрения наполняется всевозможными красками, а далее перед глазами читателя разворачивается обыденной жизни персонажей повести.

В «Землемере» внимание повествователя обращается на изменение теней деревьев для того, чтобы показать, как быстро проходит время: «Тени от лип быстро длиннели, налегали все тяжелей» (I, 459).

В рассказе «О том, как исцелен был инок Еразм», годы взросления Еразма кратко представлены с помощью изображения циклических изменений в пейзаже: «После того много раз солнце вставало над обителью и сеяло золотое семя свое в синий снег и в черные весенние недра, вздымалось стеблие трав и, совершив заповеданное, вновь клонилось долу» (I, 575).

Кроме пейзажа, течение времени изображается Замятиным с помощью упоминания народно-религиозных праздников и описания праздничных сценок. Праздники участвуют в формировании ритма чередования труда и отдыха в народной, особенно деревенской жизни, а благополучное празднование отражает стабильность жизни и материальное изобилие. Даже те, кто скептически относится к религиозным верованиям, не могут не проникнуться этой атмосферой. Например, главный герой повести «Колумб» в канун Рождества

говорит: «Глупое же это, ненастоящее, ненужное, а вот же — хорошо, значит... А, ч-черт» (I, 370). Поэтому можно сказать, что праздники прежде всего выполняют функцию формирования повседневных обычаев, они так же цикличны, как изменения в природе, и удобны для использования в качестве временной шкалы.

Выбирая для пейзажей и обыденных сценок живописный колорит, Замятин следит, чтобы он соответствовал общему стилю и теме произведения. В работах, посвященных религиозной тематике, колорит пейзажей схож с иконописью.

В рассказе «Сподручница грешных», например, Замятин сознательно придумал заглавие, которое лишь одной буквой отличается от названия настоящей иконы «Споручница грешных». Анализируя эту важную деталь, Желтова заявляет: «Паронима “споручница” в тексте нет, но он постоянно подразумевается, витает в художественном пространстве всего рассказа, присутствует в подсознании читателя. Алогизм здесь нужен и для того, чтобы актуализировать истинный смысл ставшего привычным канонического изображения Божьей Матери. Аллюзией на ее образ в названии рассказа открывает Замятин диалог с читателями, который продолжается на всем протяжении повествования»²⁵⁴.

Более того, в своей реинтерпретации образа Богородицы, Замятин обращается к цветовой гамме этой ни разу не упомянутой иконописи. Как обобщает Желтова: «Особенность “живописи” рассказа состоит в том, что она преобладающе “иконописная”. В ней присутствуют только определенные краски. Нет нечетких переходов, полутонов. Характерны точность, яркость, выразительность словесных “линий”, соблюдается символика цвета, правила и каноны изображения. Цветовая гамма, касающаяся непосредственно образа

²⁵⁴ Желтова Н. Ю. «Сподручница грешных» Е. Замятина: к вопросу об иконоцентризме русского искусства первой трети XX в. С. 333.

матери Нафанаилы, повторяет цветовую палитру иконы “Споручница грешных”»²⁵⁵.

Таким образом, Замятин как будто создает свою икону в словах. Он заимствует цвета и стиль из классической иконописи, но строит новый сюжет в соответствии с «неклассическими» взглядами о вере и истине.

3.3.2. Предмет природы и психологический параллелизм

В творчестве Замятина мы часто наблюдаем единство внутреннего психологического мира и внешнего мира природы. Например, в «Чреве» проводится параллель между слезами женщин и летними дождями: «Бабы слезы — что дождь летний: приголубил, пригрел пожарче — и высохли» (I, 291); «Брызнули у Афимьи слезы из глаз — как дождь давно жданный летний, Брызнули — и высохли в ту пору ж: радость высушила» (I, 293)

Это также соответствует народным мифическим мышлениям, в которых символическое значение природных стихий именно направляется на внутренние состояния человека. Здесь можно еще раз сослаться на Шмида: «В мифическом мышлении человек и природа, внешний мир и мир внутренний реагируют одинаковым образом, однако не на основе причинных связей или же вследствие взаимного влияния, а по принципу симультанного участия, партиципации в общем порядке мира. Благодаря одинаковой и симультанной партиципации между частями единого целого в мифическом мышлении ставится знак равенства»²⁵⁶.

Более того, пейзаж, как проекция психологического состояния персонажа, может проявлять еще больше мифической активности: субъектами «смотреть» у

²⁵⁵ Там же. С. 341.

²⁵⁶ Шмид В. Орнаментальный текст и мифологическое мышление в рассказе Е. Замятина «Наводнение». С. 679.

Замятина могут быть всякие неодушевленные вещи, особенно природные, а персонажи становятся, наоборот, пассивно осматриваемый объект.

Уже в первом рассказе «Один» встречаются такие выражения: «Недвижное, безмолвное смотрит вниз небо» (I, 33); «Месяц смотрит бледными глазами и молчит» (I, 60).

В «Чреве» месяц первоначально оказывает на Афимью успокаивающее действие, «как знахарь» (I, 291). Потом месяц становится постоянным наблюдателем, когда героиня убивает своего мужа, избавляется от тела и впоследствии испытывает беспокойство и страх. На самом деле, воображаемое наблюдение — проекция страха и тревоги Афимьи. Она боится не месяца, а других людей. Это беспокойство окончательно раскрывает понимающая соседка: «Людей-то, чего их бояться: себя страшно» (I, 302).

Все это напоминает нам об «одной из величайших теорем воображения, относящихся к миру света», упомянутой Г. Башляром в «Поэтике пространства»: «Любой источник света видит»²⁵⁷.

Однако, недостаточно лишь «видеть». Свет может стать «телесным», как белая тень, сидящая на диване в рассказе «Девушка»: «Месяц бежит за нею к дивану и рядом садится — белой согнутой тенью, с дрожащей головой — как у матери»; «садится он на диван рядом с белой тенью и берет за руку Веру. И они сидят в тишине трое, долго» (I, 77). Здесь образ месяца имеет почти условно-гротескный характер. Белая тень и так сидит на диване до конца рассказа, молча и слегка подрагивая, наблюдая за Верой с ее матерью, освещая ее страх и печаль, пока ночь не кончится.

В соответствии с мифическим мышлением, герои произведений Замятина часто имеют примитивный, ребяческий характер. Такой персонаж, по определению Веселовского, — «человек первобытный, не выработавший еще

²⁵⁷ Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / пер. с франц. М.: «Российская политическая энциклопедия», 2004. С. 49.

привычки отвлеченного, необразного мышления, хотя и последнее не обходится без известной сопровождающей его образности»²⁵⁸.

В этом смысле описание пейзажа, перемежающееся с повествованием, также может быть включено в «общую схему психологической параллели» Веселовского: «сопоставлены два мотива, один подсказывает другой, они выясняют друг друга, причем перевес на стороне того, который наполнен человеческим содержанием»²⁵⁹. Говоря еще конкретнее, Замятин создает именно основной тип параллели, в которой показана «картинка природы, с цветком, деревом и т. д., протягивающая свои аналогии к картинке человеческой жизни»²⁶⁰.

Итак, анимистическое мировоззрение, основанное на психологическом параллелизме, вплетается в ткань повествования как яркая текстура. Связь и взаимодействие множества образов придает художественному миру Замятина особый народнопоэтический оттенок.

3.4. Синтетический образ в романе «Мы»: О-90

Как уже отмечено в первой главе, «синтетизм» — один из ключей к пониманию замятинского творчества. В качестве основного художественного принципа, синтетизм «пользуется интегральным смещением планов» (III, 169) и «открывает путь к совместному творчеству художника — и читателя или зрителя» (III, 171).

Объекты синтеза как устойчивого образа мышления писателя не могут быть исчерпаны, поэтому в данном параграфе основной упор делается на идейно-философской стороне понятия диалектического синтетизма, между тем

²⁵⁸ *Веселовский А. Н.* Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля // *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. Л.: Худож. лит., 1940. С. 125.

²⁵⁹ Там же. С. 144.

²⁶⁰ Там же. С. 156.

основную роль все же играют диалог прозы с живописью и лейтмотивные зрительные образы, а также импрессионистский принцип сотворчества автора и читателя. Материалом анализа является роман «Мы».

Об этом романе часто вспоминают как об исключительном случае в прозе Замятина. Это не только потому, что антиутопический и научно-фантастический жанр резко отличает его от других произведений, но и потому, что «авангардистская» визуальная реализация художественного мира в романе делает его уникальным.

Л. Геллер отмечает, что «виды сверху на город Единого Государства напоминает “проуны”, полуконструктивистские-полусупрематические проекты Эль Лисицкого», хотя сам Замятин вряд ли их знал. По мнению Геллера, он «воспроизводит не изображения, а внутреннюю логику авангардистской перестройки мира»²⁶¹.

Параллелью «кубистической»²⁶² картине мира является благоговение перед совершенством математики в сциентистском Едином Государстве. В результате нередко можно встречать исследования, посвященные рассмотрению отношений между персонажами через выявление алгебраических и геометрических отношений абстрактных знаков.

Однако, исходя из тематического замысла романа и собственного отношения Замятина к авангардистскому искусству, нужно понять, что сциентистский образ мышления и визуальное представление, характерное для искусства авангарда, являются не (по крайней мере, не только) изобразительными средствами, а объектами переосмысления и критической рефлексии.

²⁶¹ Геллер Л. Экфрасис, или Обнажение приема. Несколько вопросов и тезис // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сборник статей. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 49.

²⁶² См., напр.: *Мирский Д. П.* История русской литературы с древнейших времен по 1925 год. С. 867.

В статье «О синтетизме» Замятин сравнивает кубизм, супрематизм и беспредметное искусство с «жертвенной группой разведчиков» на поле боя, утверждая, что их миссией является «задание бесчеловечное», что их жертва из-за «безрассудного мужества» лишь показывает, «куда не следует идти» (III, 165–166).

Подобное отношение Замятина к архитектуре конструктивизма можно найти и в его статье «Москва — Петербург», где речь идет о «выкрашенном в темную краску угрюмом кубе Института Ленина в самом центре Москвы на Тверской улице», стиль которого был объявлен левыми архитекторами «пролетарским», но не был принят пролетарскими массами. Замятин цитирует знаменитого архитектора А. В. Щусева: «Оказалось, что упрощенный конструктивистский тип архитектуры не во всех случаях близок и понятен массам <...> Архитектура без усвоения двух родственных искусств — живописи и скульптуры — не может справиться со своими задачами» (IV, 235).

Исходя из вышесказанного, мы приходим к следующему предположению: Авангардистские визуальные элементы заново располагаются Замятиным в конструкции Единого Государства как разветвляющемся, интегральном образе, что фактически переводит живописную (и архитектурную) форму в работающий механизм высокоупорядоченной цивилизации в романе, осуществляя своеобразную *интермедиальную пародию*. Роман представляет и критикует отсутствие культурной основы и душевного развития в суровом порядке Единого Государства, а потеря смысловой и человеческой ориентации — то, чего Замятин опасается в кубизме, супрематизме и беспредметном искусстве.

Таким образом, когда читатели/исследователи пытаются «обосновать» скрытые взаимоотношения персонажей с помощью алгебраических и геометрических методов, получается, что они как раз подчиняются точным математическим законам, пропагандируемым в Едином Государстве.

Беспредметность далека от Замятина. Его эстетика предметна. Поэтому, вместо математических связей, важно сосредоточиться на символических

ассоциациях знаков и образов, а также на «человеческой» стороне персонажей, на их реальных (в рамках художественного мира) мыслях и взаимодействиях.

Итак, прояснив место авангардистского искусства в романе, мы возвращаемся к рассмотрению темы синтетизма. Синтетическое значение романа можно рассматривать с разных сторон.

Он синтетичен, прежде всего, с точки зрения замятинского представления о художественной картине мира и сформулированной им «концепции творческой личности», которая, по мнению Любимовой, именно в этом романе воплощается «в наиболее завершенном виде»²⁶³. Он не только в разных аспектах ведет диалог с теоретическими, критическими и публицистическими работами писателя, но и является его самоопределением в современной ему литературе и культуре. Структура «текста в тексте»²⁶⁴, «романа о рождении романа»²⁶⁵ и совпадение времени создания романа (около 1920 года) с периодом активной эстетической рефлексии автора также позволяют искать в романе метахудожественный смысл о творчестве и отражение определенных эстетических ценностей²⁶⁶.

Другой аспект синтетичности романа касается его связи с *утопической традицией* в литературе. Строго говоря, в романе не односторонне критикуется единственный тип утопического общества, а представлено сопоставление двух типичных утопических форм, отгороженных друг от друга Зеленой Стеной. Как

²⁶³ Любимова М. Ю. Философские взгляды и культурологические воззрения Е. Замятина // Е. И. Замятин: pro et contra. СПб.: РХГА, 2014. С. 264.

²⁶⁴ Хатямова М. А. Искусство как должное в романе Е. Замятина «Мы» // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 8. Томск: Издательство ТГУ, 2006. С. 7.

²⁶⁵ Морсон Г. Границы жанра // Утопия и утопическое мышление. М.: Прогресс, 1991. С. 242.

²⁶⁶ См.: Хатямова М. А. Метатекстовая структура романа Е. Замятина «Мы» // Е. И. Замятин: pro et contra. СПб.: РХГА, 2014. С. 500–518.

указывает И. Н. Сухих, «Замятин не соединяет, а разводит утопические идеи “города” и “сада” (или “леса”). Оппозиция рационального и иррационального, прямолинейной, стерильной, урбанистической цивилизации и живописно-беспорядочной живой природы определяет уже предметный мир его книги»²⁶⁷. Подвергая сомнению бесчеловечность машинной цивилизации, Замятин и не однозначно одобряет лесную утопию, связанную с сатанинским началом Мефистофеля. Его вера в том, что превосходство любого общественного устройства относительно, а эволюция и революция неизбежны в истории.

Обсуждая еретический, диалектический синтетизм в романе и в творчестве Замятина в целом, особое внимание обращаем на женские образы, своим образом служащие воплощениями этой ключевой идеи. Дихотомии в рамках традиционных христианских ценностей «святого — грешного» и «Мадонны и блудницы» сочетаются во многих женских персонажах Замятина (например, в раннем рассказе «Чрево» и в рассказе «О святом грехе Зеницы-девы» из цикла «Чудеса»). Именно взаимно полярные противоположности образуют своего рода синтез, задающий вопрос о давно устоявшихся ценностях патриархального порядка.

Среди женских образов с конкретными нумерациями (I-330, O-90, Ю) ключевую функцию в структуре и тематике произведения выполняет I-330. Ее высказывания о бесконечных революциях, о детях как «естественно смелых философах» (II, 328), об оппозиции энергии и энтропии и т. д. по большому счету найдут совпадение в публицистических работах Замятина. К тому же, с точки зрения Т. Т. Давыдовой, «ее беседы с Д-503, как и диалог Благодетеля с ним, являются ведущим жанрообразующим средством философского романа»²⁶⁸.

²⁶⁷ Сухих И. Н. Утопия и вера вечного еретика (1920. «Мы» Е. Замятина) // Русский канон: Книги XX века. СПб.: Азбука, Азбука-Агтикус, 2019. С. 93.

²⁶⁸ Давыдова Т. Т. «Мы» Е. Замятина — роман-антиутопия // Е. И. Замятин: pro et contra. СПб.: РХГА, 2014. С. 391.

Учитывая эту позицию, финал романа можно рассматривать как *трагедию*: пробудившийся на время главный герой Д-503, снова потерявший душу, возвращается к «машинному» состоянию, а революционерка I-330 становится жертвой провала бунта.

Тем не менее в этом безнадежном художественном мире все же остается некий утешительный «зазор». Согласно принципу «совместной творческой работы автора и читателя», по объяснению Замятина, автор может намеренно пропускать главные мысли, давая специально выбранные «побочные мысли», которые «путем ассоциаций» заставляют читателя «восполнить пропущенную центральную мысль» (V, 352). Как вечный еретик Замятин верил в семена революции, которые позволили бы продолжать диалектический путь и создавать новые синтезы. На этой же основе мы предполагаем, что роман завершается не однозначно тупиковой трагедией.

На наш взгляд, особенно важную роль в этом отношении играет женский номер О-90, которая в центральной сюжетной линии оказывается менее значимой, чем вышеупомянутые «Адам» и «Ева», и очень часто «игнорировалась» или упоминалась только вскользь. Прежде всего, мы будем показывать, как О-90, наряду с Д-503, страдает «болезнью души», рассматривать богатые смысловые ассоциации вокруг визуального образа и характера этого персонажа, и на этой основе закончим обсуждение на значимом моменте объединения будущей матери и революционерки. Таким образом, анализируя внутритекстовые связи данного образа с другими персонажами и его внетекстовые ассоциации, мы можем предложить еще одну интерпретацию о синтетическом мышлении Замятина, увидеть некий оптимистический оттенок в трагическом финале романа.

Итак, особенность персонажа О-90 прежде всего в том, что она, как и главный герой, «болеет душой». Сюжетная линия романа, несомненно, вращается вокруг «болезни» Д-503 с помощью его дневниковых записей. Строитель космического корабля, привыкший к математически-безошибочному

образу мышления и говорящий как машина государственной пропаганды, под влиянием очаровательной и таинственной I-330 обретает неконтролируемую душу, испытывает множество эмоций, таких как эйфория, ревность, страх и т. д., которые не могут быть включены в его безошибочные логические формулы.

Если болезнь Д-503 представлена с внутренней точки зрения рассказчика, то образ О-90 дает возможность с внешней точки зрения узнавать ее «симптомы». По известному нам сюжету О-90 страдает от этой «болезни души» даже дольше, чем Д-503.

Симптомы ее болезни отражены в оценках Д-503, которые чаще всего негативны. Например, когда I-330 первый раз с ним заговаривает, О-90 «радостно-розово» напоминает: «Он записан на меня». Для Д-503 это совершенно лишние слова, а причина их произнесения состоит в том, что у О-90 «неправильно рассчитана скорость языка» (II, 216), мысль отстает от языка. Однако данная реакция О-90 может быть вполне мотивирована. В ней содержится и чувство исключительного превосходства перед другим женским номером, и демонстративное напоминание потенциальному конкуренту о своем присутствии. Кроме того, О-90 выражает желание как можно скорее быть наедине с Д-503, а также специально, даже настойчиво достает и дарит ему веточку ландышей. Возможно, поскольку ее поведение «человеческое, слишком человеческое», даже читатели забывают, что все это *ненормально* в Едином Государстве. Она не такая наивная, и не такая простая, как кажется Д-503, который пока еще не умеет представить, *что* находится между ее языком и мыслью.

В общем, для Д-503 «недостаток» разума у О-90 проявляет лишь стереотипное «женское» свойство: «Вы, женские номера, кажется, неизлечимо изъедены предрассудками. Вы совершенно неспособны мыслить абстрактно. Извините меня — но это просто тупость» (II, 235). И не следует пропустить первое появление О-90 на его страницах записей: когда он наслаждается совершенством установленной им формулой, а она восхищается чудесной

весной, Д-503 уже презрительным тоном выражает свое мнение: «Женщины... Я замолчал» (II, 2).

Разумеется, что эти привычные суждения Д-503 о женщинах рождается на прочной патриархальной почве Единого Государства, где наблюдается отчуждение человека от натурального тела и иррационального чувства, а также доминирование мужских обитателей в публичном пространстве во главе с Благодетелем: Почти все названные в записях служащие во влиятельных общественных сферах — Хранители, врачи, инженеры, а также поэт — является мужчинами, а официальные должности женских нумеров, кроме контролерши Ю, не упоминаются рассказчиком.

Д-503 становится доступны ласковые эмоции и восхищение весенней природой, подобно его «недостаточно разумной» подруге, только тогда, когда у него тоже образуется душа, появляется любовь к другой личности. Иначе говоря, пока кажущаяся рассказчику ненормальность О-90, на самом деле, свидетельствует о долговременном сокрытии ее «излишних» сентиментальных чувств. Подобные чувства испытывает и вышеупомянутая контролерша Ю — пожилая женщина без указания цифр в нумерации, чьи жаберная кожа на лице (как постоянный зрительный признак данного образа) вызывает у Д-503 антипатию.

До появления I-330 государственные правила и розовые талоны фактически позволяют О-90 «узаконить» свою любовь, а когда Д-503 постепенно влюбляется в I-330, ее затаенные переживания усиливаются почти до невыносимости, хотя ее «простой круглый ум» (II, 235) для него по-прежнему представляет порядок, простоту и утешение, как тот мнимый, кажущийся ему крепким «треугольник», состоящий из него самого, О-90 и поэта R-13, который потом в День Единогласия, к отчаянному удивлению рассказчика, тоже оказывается рядом с I-330, «плечом к плечу» (II, 306).

Как мы можем узнать из ее вполне откровенного письма к Д-503, О-90 начинает беспокоиться, мучиться, и решает отчетливо высказывать свою душевную боль. Приведем фрагмент данного письма: «И будто комната у

меня — не четырехугольная, а круглая, и без конца — кругом, кругом, и все одно и то же, и нигде никаких дверей» (II, 282). Обратим внимание на то, что одна и та же *круглая форма*, которая в романе тесно связана с наименованием и физическими чертами О-90, напоминает Д-503 симметричную ясность, а для самой О-90 — это полная безвыходность, бесконечное мучение.

Однако О-90 не продолжает идти по этому безнадежному кругу. Она обретает силу, которая превращает *круг* в *спираль*, а подавленные эмоции — в смелое действие. Роль восходящей силы для О-90 исполняет давнее желание родить ребенка и стать матерью. Чувство материнства — центральная черта персонажа.

Стоит отметить, что связанные с О-90 и движение по спирали, и понятие материнства очень важны для мировоззрения Замятина. Спиральный путь свойствен диалектическому развитию, а материнство тесно связано с писательством. Как пишет Хатямова, «темы рождения и творчества не просто пересекаются в художественном мире Замятина, они тождественны: творчество, укорененное в культуре, есть рождение органического целого»²⁶⁹. А в романе Д-503 также в первой записи проводит аналогию между ожиданием завершения творчества и состоянием беременной женщины.

Здесь нужно учесть и то, что вставка содержания письма О-90 в повествование временно завершает смену точку зрения, искренней речью от первого лица пополняя образ О-90, ранее представленный только через внешнее наблюдение главного героя.

Этот фрагмент, вместе с другими рассыпанными по роману деталями, позволяет нам отнести ее к типу персонажей, которых Э. М. Форстер определяет как «круглых», способных «удивлять убедительным образом»²⁷⁰. Такая возможность самовыражения отсутствует для более периферийного женского

²⁶⁹ Хатямова М. А. Метатекстовая структура романа Е. Замятина «Мы». С. 517.

²⁷⁰ См.: Forster E. M. Aspects of the Novel. New York: Harcourt, Inc., 1985. P. 78.

образа Ю, которая приближается к форстерским «плоским персонажам»²⁷¹, построенным вокруг одной идеи или качества. Здесь мы используем слово «приближаться», учитывая то, что, хотя образ Ю в большинстве случаев сопровождается монотонными, упрощенными признаками, она также в напряженный момент неожиданно падает на первый план повествования, претерпевая за очень короткое время драматическую смену роля с подозрительной доносчицы на растерянной поклонницы. Сюжетную функцию Ю можно объяснить собственным взглядом Замятина на значения эпизодического персонажа для «архитектурной стройности» произведения: «...искусный автор всегда сумеет сделать так, чтобы эпизодические лица оказались необходимыми в фабуле, в развитии сюжета» (V, 329). В расплывчатом признании в симпатии Ю мы видим еще одно подтверждение ослабления машинной идеологии Единого Государства, но в повествовании вес этого персонажа относительно менее велик.

Таким образом, у нас есть основания подчеркнуть, что в сюжете романа О-90 является не персонажем второго плана, а носителем достаточно важного смысла. Она, с естественным чувством материнства, гораздо ближе к «энергии», которая по слову I-330 сопровождается «разрушением равновесия» и «мучительно-бесконечным движением», чем к «энтропии», «счастливому равновесию» (II, 322). Она, в отличие от I-330, даже не смеет думать о революции, но бессознательно следует материнскому инстинкту и по-своему вступает в невидимую, но настойчивую борьбу.

В этом отношении характерная для О-90 круглая форма во многом напоминает *ледокол*, которому Замятин посвящает статью, где обсуждается сила ледокола в его кажущейся нежной форме: «...Очертания его стального тела круглее, женственнее, чем у многих других кораблей. В поперечном разрезе

²⁷¹ См.: там же. Р. 67.

ледокол похож на яйцо — и раздавить его так же невозможно, как яйцо рукой» (IV, 351).

Именно такая структура, которая по внешности кажется громоздкой и неагрессивной, разбивает лед и открывает море, синее, по цвету ассоциирующееся с глазами О-90 — глазами круглыми, хрустальными, «не испорченными ни одним облачком» (II, 217). И, точно так же как ледокол, О-90, которая выглядит кроткой и наивной как ребенок, умеет хранить тайну души достаточно долго и глубоко, готова любой ценой родить ребенка, несмотря на то что она «преступная» мать.

Преступность в том, что по Материнской Норме Единого Государства О-90 на десять сантиметров ниже стандартного роста, поэтому официально не имеет права рожать детей. Но Замятиным выбран именно такой «неудовлетворительный» образ как воплощение материнства, что уже имеет оттенок *мирного бунтарства*, а также подчеркивает «необходимость, закономерность» его осуществления.

Эта «необходимость» отражена в деталях романа. Неслучайно после того, как О-90 на лекции вовремя подхватила ребенка, который чуть не упал со стола, Д-503 чувствует себя «как при чтении какой-нибудь стройной формулы»: «Она, я и стол на эстраде — три точки, и через эти точки — прочерчены линии, проекции каких-то неминуемых, еще невидимых событий» (II, 285). В той же записи отмечено, как О-90 появилась в комнате героя, попросила его оставить ей ребенка, и как он выполнил ее желание.

Мечта О-90 о материнстве, по словам И. О. Шайтанова, — «своеобразный бунт, бунт природы, подавляемой в самом человеке»²⁷². По поводу бунтарства мы полагаем, что в усиленной сети патриархальных ценностей ограничение репродуктивных прав женщин достаточно тесным образом перекликается с гендерной неравномерностью общественного голоса и влияния. Судя по

²⁷² Шайтанов И. О. Анатомия утопии: роман «Мы» в творчестве и судьбе Е. Замятина // Е. И. Замятин: pro et contra. СПб.: РХГА, 2014. С. 344.

фабульным фактам, и Д-503, и О-90 имеет право писать, но они изначально пишут по разным мотивам. Д-503 начинает писать для общественной пропаганды, а письмо О-90 имеет вполне интимный, приватный характер.

В этом отношении, с одной стороны, появление в записях Д-503 некоторые стилистические черты, стереотипно связанные с женским письмом, становятся в романе признаками отклонения представителя патриархально-тоталитарного общества от нормы: пробуждение личного сознания приводит к тому, что так называемые «женственные» чувствительность и интимность постепенно ставят под угрозу его мужскую общественную опору.

С другой стороны, беременность становится узлом, объединяющим двух совершенно разных героинь, смелыми действиями выступающих против патриархального господства над матерями и детьми. Сюжетная основа для создания такого женского альянса состоит в том, что О-90 невозможно покинуть Единое Государство самостоятельно, важную роль играет здесь революционерка I-330.

Любопытно заметить, что образ I-330 косвенно присутствует уже в самом начале жизненного пути будущего ребенка. Именно тот вечер, когда на столе лежит талон I-330 (она заранее попросила Д-503 опустить шторы и сделать вид, что она у него), свидетельствует, что О-90 забеременела. Мы предполагаем, что это не случайное совпадение, а *авторский намек* на будущие отношения этих женщин. Благодаря новой жизни, зачатой в теле О-90, противостояние между героинями постепенно ослабевает и заменяется союзничеством, в этом же процессе мы наблюдаем особое взаимодополнение и симметрию в их судьбах.

Во-первых, эти две женщины не познакомились бы без Д-503, и они с разными характерами возбуждают у него разные стороны его *человеческих* эмоций: I-330 вызывает у него небывалую страсть и чувство личного подчинения, а О-90 — нежность и, по словам Хатямовой, чувство «отцовского долга» —

«глубокую любовь-жалость и личную ответственность за О-90 и их будущего ребенка»²⁷³.

Во-вторых, Зеленая Стена — граница между диким миром «Мефи» и упорядоченной жизнью нумеров — становится пространственной осью симметрии схем передвижения героинь: революционерка приходит через Стену и остается здесь навсегда, а противозаконная мать с ее помощью уходит за Стену, ожидая новую жизнь.

Обратим внимание на запись 34-ую, где в последний раз упомянута О-90. I-330 сообщает Д-503 о ее положении без указания конкретного имени перед захватом «Интеграла»: «Вчера вечером пришла ко мне с твоей запиской... Я знаю — я все знаю: молчи. Но ведь ребенок — твой? И я ее отправила — она уже там, за Стеною. Она будет жить...» (II, 346).

Заметим, что I-330 совсем не давала Д-503 возможности объяснять или задавать вопросы. Процесс побега остался лишь общей для этих двух женщин памятью, а сам рассказчик Д-503, как и читатели, полностью лишен права на подробную информацию. С одной стороны, этот эпизод усиливает чувство женских союзнических отношений, а с другой стороны, сам он смутен по значению и заставляет читателя участвовать в «совместной творческой работе» (V, 351) с автором, дополнять и интерпретировать его по-своему. Мы даже не можем судить о правдивости слов I-330 о судьбе ее «соперницы», так как возможны разные версии — от удачного побега за Стену до гибели О-90.

Данная оговорка сделана потому, что повествование ведется от первого лица рассказчика в форме его дневниковых записей, а дневниковая форма, заполненная характерным для замятинской прозы «мысленным языком» (V, 349), является типичным примером повествования с фиксированной «внутренней фокализацией» (Ж. Женетт)²⁷⁴. Такая форма, с одной стороны, подразумевает

²⁷³ Хатямова М. А. Метатекстовая структура романа Е. Замятина «Мы». С. 516.

²⁷⁴ Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Т. 2. М.: Издательство имени Сабашниковых, 1998. С. 205.

откровенность высказываний, что дает возможность проникнуть во внутренний мир рассказчика, но с другой стороны, его записи об окружающих людях и событиях проявляют значительную субъективность и, вполне возможно, не обладают полной картиной. По выражению У. Бута, такого персонажа можно определить как «ненадежного рассказчика», ведущего ненадежное повествование, в котором «конвенция об абсолютной надежности была уничтожена»²⁷⁵.

Таким образом, ограниченное поле сознания рассказчика приводит к определенной недоговоренности повествования, и по этой причине можно (и нужно) упомянуть сомнение о правдивости записанных слов I-330. Ведь доступ Д-503 к этой информации, переданной ему другим персонажем, неизбежно ограничен. Однако, основываясь на философской и тематической значимости высказываний I-330, которые были кратко представлены в начале анализа, и на том, что она, подвергаясь жестоким пыткам, только молчит и не предает никому, мы склонны поверить в положительные намерения I-330 как революционерки и ее искренности в помощи другой женщине и ее будущему ребенку.

Наконец, важно отметить смысл союзничества двух героинь с точки зрения феминистской литературной критики. Основываясь на обсуждении их «симметричности» в пространственном движении и сюжетном плане, нам нетрудно обнаружить, что эти два персонажа очень хорошо вписываются в конвенциональное патриархальное представление о женской *дихотомии* — «Мария — Ева»²⁷⁶, «лилия — роза», «дева — проститутка», или другие варианты с нюансами в значении. Как обобщает Хэ Тан, «в произведениях писателей-мужчин женщины очень часто стереотипно разделяются на две крайние группы: одни — невинные, красивые, милые, невежественные и бескорыстные “ангелы”,

²⁷⁵ См.: Booth W. C. *The Rhetoric of Fiction*. Second Edition. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1983. P. 175.

²⁷⁶ Tumanov V. *Mary Versus Eve: Paternal Uncertainty and the Christian View of Women* // *Neophilologus*. 2011. № 4. P. 507–521.

другие — сложные, эгоистичные, угрожающие и опасные “сирены”»²⁷⁷. Как говорилось в начале нашего анализа, подобное сочетание взаимоисключающих по традиционным ценностям черт — не редкость в творчестве Замятина, и союз О-90 и I-330 также подразумевает потрясение укрепленной дихотомии, или поиск нового «синтеза». Сотрудничество героинь продолжает обсуждение Замятиным в его творчестве вопросов о судьбах женщин, возвращая результаты объективации к их общему исходному пункту. А сила бунтарства, сопровождающая оба образа, напоминает нам о словах Терри Иглтона: «Женщина находится одновременно “внутри” и “за пределами” мужского общества, она является в равной степени его романтически идеализируемым членом и отверженной жертвой. Иногда она оказывается тем, что стоит между мужчиной и хаосом, а иногда сама воплощает этот хаос»²⁷⁸.

Исходя из вышеизложенного, можно говорить о значении образа О-90 для финальной части романа, несмотря на ее отсутствие в последних шести записях. Кажущееся безнадежным окончание может быть представлено с оптимистическим подтекстом, а кажущаяся наивной, бессильной О-90 выступает в качестве представителя бесконечной революции, диалектического синтетизма и инстинктивного материнства, которое у Замятина ассоциируется с писательским творчеством. Она практически оказывает некое молчаливое сопротивление трагической тенденции главной сюжетной линии романа. Революционная сила, представленная казненной I-330, временно подавлена, но изменения уже произошли, побег О-90 с ребенком — один из плодов революции.

Кроме того, как признание личных эмоций О-90, так и ее союзничество с I-330, можно рассматривать как смелые попытки освобождения женщин от патриархального давления и андроцентрических норм. Мы не можем сказать, что

²⁷⁷ См.: 唐荷. 女性主義文學理論. 臺北市: 揚智文化, 2003. 第 55 頁. Тан Х. Литературная теория феминизма. Тайбэй: Янчжи культура, 2003. С. 55.

²⁷⁸ Иглтон Т. Теория литературы: Введение / пер. Е. Бучкиной под ред. М. Маяцкого и Д. Субботина. М.: Издательский дом «Территория будущего», 2010. С. 226.

Замятин является писателем-феминистом или сознательно выходит за рамки мужского повествования, даже неизвестно, являются ли некоторые детали в романе, проявляющие женоненавистнические тенденции, намеренным или случайным изливанием его личного отношения к женщинам. Тем не менее, в отличие от более сильной тенденции андроцентризма во многих других антиутопических произведениях²⁷⁹, в романе Замятина мы можем видеть, как презираемая и репрессивируемая «энергия», глубоко укоренившаяся в женских образах, восстает против «энтропии» патриархально-тоталитарной власти.

²⁷⁹ См.: *Lanin B., McMillin A.* Images of Women in Russian Anti-Utopian Literature. *The Slavonic and East European Review*. 1993. № 4. P. 653.

Заключение

Начав с обсуждения нового видения неореализма, в первой главе мы рассмотрели ту часть теоретических взглядов Замятина, которая касается проблем визуальности в литературе.

В прямой диалог с визуальным искусством вступает эстетический принцип «импрессионизма», а использование Замятиным термина проявляет его сближение с французской живописной школой больше в плане концептуальных идей, чем в плане выразительных приемов, что делает эстетику Замятина, даже с точки зрения изобразительного искусства, ближе к символизму и экспрессионизму.

Более того, в аналогии Замятина между литературными и драматическими приемами мы остановились на собственном употреблении Замятиным терминов *фабулы* и *сюжета*, а также заметили значимость живописного (описательного) звена и статичное, визуально ориентированное понимание Замятиным сюжетной композиции.

Кроме того, можно утверждать, что визуальный, предметный способ мышления Замятина отражается в самом стиле его теоретических рассуждений. В дискурсе Замятина существует живой диалог между литературой и естественными науками, а разнородные научные явления становятся посредниками, с помощью которых отвлеченные литературные размышления Замятина конкретизируются и визуализируются.

Вторая глава является продолжением теоретической части настоящего исследования. Чтобы глубже понять литературные воззрения Замятина на фоне его эпохи, Мы изучили взгляды Замятина на художественную форму параллельно с учениями современной ему формальной школы. Нашей отправной точкой являются их общая литературная судьба и эстетическая почва — западноевропейское искусствознание XIX в. и русская традиция опоры на поэтическую форму, причем оба они жили и работали в условиях резкого изменения социального климата и идеологии.

Взгляды западноевропейских теоретиков искусства на условность создания и восприятия произведений изобразительного искусства находят отзвуки в рассуждениях русских формалистов. Это связано с тем, что относительность художественного видения имеет интермедийную психологическую основу. Именно такое сознание лежит в основе идеи о синтезе искусств, которую отстаивает и Замятин.

Когда речь идет о потебнианской образности и принципе экономии в художественной литературе, разница между отношением Замятина и формалистов к символизму и футуризму уже иллюстрирует расхождение в их эстетических позициях. Замятин наследует символистское понимание образов-символов и скептически относится к заумному языку, опирающемуся прежде всего на внешнюю форму слов. Причем в ходе исследования нам было необходимо выяснить значение понятий (прежде всего «образ») в разных контекстах. Некоторые, казалось бы, противоположные формулировки на самом деле выражают схожие стремления. Принцип экономии, который хорошо использует Замятин, не вполне противостоит формалистскому возгласу против него.

Особенно интересно отметить, что Замятин и формалисты испытывают общее беспокойство по поводу популяризации звукового кино, опасаясь, что новая форма аудиовизуальной комбинации устранист эстетическую дистанцию между немым кино и реальностью. Более того, их объединяют два кинематографических приема — монтаж и крупный план, которые не только служат временной и пространственной метафорами формалистской теории, но и соответствуют повествовательной манере, характерной для прозы Замятина. Между тем, своеобразный жанр фильма-эссе напоминает о стиле его теоретических и критических работах.

Формалисты объясняют кино понятиями литературы, причем опасаются пассаистской инерции называть новые вещи старыми. А Замятин толкует литературу понятиями кино, утверждая, что многие кинематографические приемы изначально родились из литературы.

При общей заботе о художественных приемах как самодостаточной системе, а также при сходстве взглядов на некоторые литературно-эстетические проблемы, мы заметили в теоретических позициях Замятина и формалистов непримиримые различия. Замятин не проводит строгого разграничения между материалом и приемом (так что его понимание сюжета и фабулы основано и на других критериях), не рассматривает функционирование приемов и развитие литературы изнутри текста, как это делают формалисты.

Он уделяет внимание психологическим факторам и писателя, и читателя, с удовольствием принимает незаконченность и открытость художественного произведения, предпочитая находить общие черты, а не отличительные свойства в разнородных объектах. Но его предпочтения, в определенной степени, не всегда преимущества для теоретика литературы. Частое обращение к тропам и аналогии, например, действительно может добавить красок в изложение, но и лишает точности высказываний.

Далее мы обратились к практике прозаического творчества Замятина. В первых трех параграфах третьей главы мы перечислили случаи использования визуальных приемов в создании образа, в построении субъективного повествования и в развитии сюжета. Среди множества приемов центральное место занимают характерные для Замятина зрительные лейтмотивы.

На этой же основе изображения предметного мира, которые прямо или косвенно участвуют в развитии сюжета, склоняются к «неправдоподобию» и субъективности. В связи с мифическим мышлением, характерным для орнаментальной прозы, размываются границы между внутренним миром персонажа и внешним миром, в котором он/она живет. Такие явления относятся к основному типу психологического параллелизма (по определению Веселовского).

Некоторые произведения многократно упоминаются в разных разделах данной работы, что как раз свидетельствует об особой роли, которую играет каждый тип визуальных приемов в прозе Замятина. Однако, поскольку образы и техники не могут функционировать сами по себе и должны анализироваться в

сочетании с другими аспектами художественной прозы, в этих параграфах мы не предполагали дать развернутый анализ отдельного произведения.

В последнем параграфе мы сосредоточились на женском образе О-90 в романе «Мы», показывая, как анализ визуальных лейтмотивов с богатыми ассоциациями может сочетаться с нарратологическим, феминистским и другими подходами.

Наряду с этим, мы обратились к «статичности сюжетной композиции», которая не упоминалась в предыдущих параграфах данной главы, но обсуждалась в теоретической части работы. Симметричное передвижение двух женских персонажей в пространственном плане соответствует их взаимоотношениям в сюжете, и анализ этой «симметричной схемы» позволил нам расширить тематические возможности романа.

Кроме того, наблюдается преемственность в изображении женского образа как носителя вопрошающего голоса перед патриархальными ценностями, а также как воплощения идеи философского синтетизма. Основной линией, связывающей этих женских персонажей, является не только их сознательный или бессознательный протест против «энтропийного» мира, но и их божественность, пронизывающая повседневную жизнь, их тесная связь с первозданной природой, а также непобедимое материнство. А все это естественным образом отражается в их визуальных образах.

Более того, хотя «Мы» часто анализируется отдельно как научно-фантастический роман с антиутопической тематикой, стоит заметить, что его эстетические принципы и изобразительные приемы не имеют исключительный характер по сравнению со многими другими прозаическими произведениями Замятина, так что роман может быть включен в большой текст Замятина как единое целое. Рассмотренные в других произведениях визуальные приемы используются и здесь, зрительные лейтмотивы, как всегда, располагаются по всему произведению.

Наконец, как мы уже неоднократно отмечали, визуально-статический характер прозы Замятина неотделим от ее «орнаментальности». В

орнаментальной прозе вневременные отношения преобладают над временными и занимают доминирующее положение. Иными словами, пространственность и симультанность важнее, чем последовательность. Визуальные приемы, безусловно, являются важным способом передачи вневременных отношений, хотя этот способ является и не единственным.

По мнению В. Шмида, отношения, основанные на вневременных связях, могут быть представлены на трех уровнях: (1) языковая синтагма презентации наррации, (2) композиция наррации, (3) тематическая синтагма истории.

«На уровне презентации орнаментальная упорядоченность производит ритмизацию и звуковые повторы, на уровне наррации она управляет линеаризацией и перестановкой, а на уровне истории она налагает на причинно-временную последовательность элементов сеть внепричинных и вневременных сцеплений по принципу сходства и контраста. Все это значит: орнаментальность текста сказывается на всех трансформациях вплоть до отбора элементов и их свойств»²⁸⁰.

Рассмотренные нами проблемы и явления относятся в основном ко второму и третьему уровням отношений. В концепции эстетики Замятина на этих двух уровнях доминирует именно статичность. А первый уровень — «ритмизация и звуковые повторы», относится к тому ряду, который Замятин классифицирует как «динамические приемы». Оба типа приемов могут служить общей теме и дополнять друг друга, обогащая эстетический эффект произведения. Исследования в это направление могут быть продолжены.

²⁸⁰ Шмид В. Нарратология. С. 249.

Список использованной литературы

1. *Азизян И. А.* Диалог искусств Серебряного века. М.: Прогресс-Традиция, 2001. 400 с.
2. *Александров Г., Пудовкин В., Эйзенштейн С.* Будущее звуковой фильмы. Заявка // Советский экран. 1928. № 32. С. 5.
3. *Андреев Л. Г.* Импрессионизм. М.: Изд-во МГУ, 1980. 250 с.
4. *Арсеньев В. К., Хансен Ф.* Китайцы в Уссурийском крае. В страну Будущего. М.: Издательство «Крафт+», 2004. 352 с.
5. *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М.: Худож. лит., 1990. 543 с.
6. *Бахтин М. М.* Формальный метод в литературоведении. Нью-Йорк: Серебряный век, 1982. 237 с.
7. *Башкиров А. Г.* Второе начало термодинамики // Большая российская энциклопедия. Т. 6. М., 2006. С. 80–81.
8. *Башляр Г.* Избранное: Поэтика пространства / пер. с франц. М.: «Российская политическая энциклопедия», 2004. 376 с.
9. *Булгаков С. Н.* Православие: Очерки учения православной церкви. 3-е изд. Paris: YMCA-press, 1989. 404 с.
10. *Ван Хунюань.* «Импрессионизм» Е. И. Замятина: видение или узнавание? // Ученые записки Новгородского государственного университета. 2021. № 2 (35). С. 228–231.
11. *Ван Хунюань.* О финале романа Е. И. Замятина «Мы»: оптимистическая трагедия? // Неофилология. 2021. Т. 7, № 28. С. 684–693.
12. *Ван Хунюань.* Поэтика А. П. Чехова в восприятии Е. И. Замятина: от «драматической формы рассказа» к «молекулярной драме» // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2020. Т. 20, вып. 3. С. 304–307.
13. *Вертов Д.* Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1966. 320 с.

14. *Веселовский А. Н.* Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л.: Худож. лит., 1940. С. 101–154.
15. *Власова М.* Русские суеверия: энциклопедический словарь. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. 736 с.
16. *Воронский А. К.* Литературные силуэты. III. Евг. Замятин // Красная новь. 1922. № 6. С. 304–322.
17. *Галушкин А. Ю.* «И так, ставши на костях, будем трубить сбор»: к истории несостоявшегося объединения Опояза в 1928–1930 г. // НЛО. 2000. № 44. С. 136–153.
18. *Геллер Л.* Апология беспорядка. Е. И. Замятин и постмодернистские теории хаоса // Евгений Замятин и культура XX века. СПб.: РНБ, 2002. С. 156–167.
19. *Геллер Л.* Свет, скорость, сдвиг: «Кинописьмо» у Замятина // Е. И. Замятин: Личность и творчество писателя в оценках отечественных и зарубежных исследователей: Сб. ст. СПб.: РХГА, 2015. С. 106–119.
20. *Геллер Л.* Экфрасис, или Обнажение приема. Несколько вопросов и тезис // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сборник статей. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 44–60.
21. *Гильдебранд А.* Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей / пер. Н. Б. Розенфельда и В. А. Фаворского. М.: Логос, 2011. 144 с.
22. *Гильднер А.* «Русь» Е. Замятина и «Русские типы» Б. Кустодиева.: Экфрасис, диалог искусств или творческое взаимодействие? // Е. И. Замятин: pro et contra, антология. СПб.: РХГА, 2014. С. 799–808.
23. *Гинзбург Л. Я.* Литература в поисках реальности. Л.: Сов. писатель, 1987. 397 с.
24. Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка. М.: Наука, 1965. 630 с.

25. *Грачева А. М.* Истоки и эволюция «теории русского лада» Алексея Ремизова (1900–1920-е гг.) // Проблемы исторической поэтики. 2019. Т. 17. № 3. С. 232–257.
26. *Давыдова Т. Т.* Замятинская энциклопедия. 2-е изд., стер. М.: ФЛИНТА, 2019. 744 с.
27. *Давыдова Т. Т.* «Мы» Е. Замятина — роман-антиутопия // Е. И. Замятин: pro et contra. СПб.: РХГА, 2014. С. 380–403.
28. *Давыдова Т. Т.* Русский неореализм: идеология, поэтика, творческая революция (Е. Замятин, И. Шмелев, М. Пришвин, А. Платонов, М. Булгаков и др.). М.: ФЛИНТА, 2016. 336 с.
29. *Деллюк Л.* Фотогения кино / пер. Т. И. Сорокина. М.: Новые вехи, 1924. 163 с.
30. *Дмитриевская Л. Н.* Образ мира и образ человека: пейзаж, портрет, интерьер в романе Е. Замятина «Мы». М.: ФЛИНТА, 2016. 120 с.
31. *Дробашенко С.* Теоретические взгляды Вертова // Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 3–42.
32. *Желтова Н. Ю.* «Сподручница грешных» Е. Замятина: к вопросу об иконоцентризме русского искусства первой трети XX в. // Е. И. Замятин: Личность и творчество писателя в оценках отечественных и зарубежных исследователей: Сб. ст. СПб.: РХГА, 2015. С. 329–344.
33. *Женетт Ж.* Фигуры. В 2-х томах. Т. 2. М.: Издательство имени Сабашниковых, 1998. 471 с.
34. *Жирмунский В. М.* Задачи поэтики // Жирмунский В. М. Вопросы теории литературы. Статьи 1916–1926. Л.: Academia, 1928. С. 17–88.
35. *Жирмунский В. М.* Преодолевшие символизм // Жирмунский В. М. Вопросы теории литературы. Статьи 1916–1926. Л.: Academia, 1928. С. 278–321.
36. *Замятин Е. И.* «Мы»: Текст и материалы к творческой истории романа / Сост., подгот. текста, публ., коммент. и статьи М. Любимовой и Дж. Куртис. СПб.: Мирь, 2011. 608 с.

37. *Замятин Е. И.* Собрание сочинений: В 5 т. М.: Русская книга; Дмитрий Сечин; Республика, 2003–2011.

38. *Захарова Е. В.* Пространство среднерусской провинции в прозе Е. Замятина // Е. И. Замятин: pro et contra, антология. СПб.: РХГА, 2014. С. 791–798.

39. *Злыднева Н. В.* Визуальный нарратив: опыт мифопоэтического прочтения. М.: Индрик, 2013. 360 с.

40. *Золотницкий Д. И.* Е. Замятин — драматург // Е. И. Замятин: pro et contra, антология. СПб.: РХГА, 2014. С. 809–853.

41. *Иглтон Т.* Теория литературы: Введение / пер. Е. Бучкиной под ред. М. Маяцкого и Д. Субботина. М.: Издательский дом «Территория будущего», 2010. 296 с.

42. *Игнатенко А. В.* Живопись в прозе А. П. Чехова. Дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2020.

43. *Калинин И. А.* Как сделан язык Ленина: материал истории и прием идеологии. Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2018. № 15 (4). С. 605–617.

44. *Карпенко И. Е.* Учение Потебни о внутренней форме слова и лингвопоэтический феномен орнаментальной прозы // Язык и текст. 2018. Том 5. № 2. С. 3–8.

45. *Келдыш В. А.* О «серебряном веке» русской литературы: Общие закономерности. Проблемы прозы. М.: ИМЛИ РАН, 2010. 512 с.

46. *Кожевникова Н. А.* Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой // Известия АН СССР: Серия литературы и языка. 1976. Т. 35. № 1. С. 55–66.

47. *Кольцова Н. З.* Творчество Е. Замятина: Проблемы поэтики. М.: Издательский Дом ЯСК, 2019. 176 с.

48. *Комлик Н. Н.* Дьяволиада Замятина в контексте фольклорных и литературных традиций // Вестник ТГУ. 1999. Вып. 4. С. 30–37.

49. *Комлик Н. Н.* Творческое наследие Е. И. Замятина в контексте традиций русской народной культуры. Елец: ЕГПИ, 2000. 265 с.

50. *Комлик Н. Н.* Телесный код в русской литературе и в творчестве Е. Замятина // Е. И. Замятин: pro et contra, антология. СПб.: РХГА, 2014. С. 319–338.

51. *Косанович Б.* Серапионовы братья // *Russian Literature*. 1985. № 2. С. 113–120.

52. *Крученых А., Хлебников В.* Слово как таковое. М.: ЕУЫ. 1913. 15 с.

53. *Кулькина В. М.* Проблема становления и формирования концепта интермедиальности. (Обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7, Литературоведение, Реферативный журнал. 2018. № 4. С. 22–29.

54. *Курносова И. М.* Диалектно-просторечный словарь языка Евгения Замятина. Елец: ЕГУ им. И. А. Бунина, 2008. 274 с.

55. *Курносова И. М.* «Язык среды и эпохи» Е. И. Замятина. Лексико-семантические особенности и проблемы лексикографирования. М.: ФЛИНТА, 2019. 176 с.

56. *Куртис Дж.* Англичанин из Лебедяни: Жизнь Евгения Замятина (1884–1937) / пер. с англ. Ю. Савиковской. СПб.: Academic Studies Press / БиблиоРоссика, 2020. 448 с.

57. *Лахузен Т., Максимова Е., Эндрюс Э.* О синтетизме, математике и прочем... Роман «Мы» Е. И. Замятина. СПб.: Сударыня, 1994. 116 с.

58. *Левкиевская Е. Е.* Полудница // Славянская мифология. Энциклопедический словарь. Изд. 2-е. М.: Международные отношения, 2002. С. 377–378.

59. *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. Исторический смысл эстетики Возрождения. М.: Мысль, 1998. 750 с.

60. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. Анализ поэтического текста. СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. 704 с.

61. *Любимова М. Ю.* Философские взгляды и культурологические воззрения Е. Замятина // Е. И. Замятин: pro et contra. СПб.: РХГА, 2014. С. 207–264.
62. *Мадлевская Е. Л.* Русская мифология. Энциклопедия. СПб.: МИДГАРД, 2005. 780 с.
63. *Мирский Д. П.* История русской литературы с древнейших времен по 1925 год. Новосибирск: Свиньин и сыновья, 2005. 964 с.
64. *Мукаржовский Я.* Литературный язык и поэтический язык // Пражский лингвистический кружок. М., 1967. С. 406–432.
65. *Новаковская Ю. В.* Молекула // Большая российская энциклопедия. Т. 20. М., 2012. С. 658–660.
66. Новое о Замятине: Сб. Материалов / под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 1997. 328 с.
67. *Ньеро А.* «Симультанизм» у Замятина: от прозы к кино (на материале повести ‘Островитяне’) // Russian Literature. 2002; № 51 (3). С. 309–319.
68. *Островский А. Н.* Проект «Правил о премиях» Дирекции императорских театров за драматические произведения // Островский А. Н. Полное собрание сочинений в 12 томах. Т. 10. М.: Искусство, 1978. С. 270–279.
69. *Пави П.* Словарь театра: Пер. с фр. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
70. *Попова А. В.* Яблочная образность во флористическом пространстве прозы Е. И. Замятина // Вестник ВГУ. 2010. № 2 (3). С. 82–86.
71. *Попова И. М.* Женственное в творчестве Е. И. Замятина и Ф. М. Достоевского // Вестник ТГУ. 1997. № 1. С. 54–59.
72. *Потебня А. А.* Полное собрание трудов: Мысль и язык. М.: Лабиринт, 1999. 300 с.
73. *Потебня А. А.* Теоретическая поэтика. М.: Высшая школа, 1990. 344 с.
74. Поэтика кино. 2-е изд.: Перечитывая «Поэтику кино». СПб.: РИИИ, 2001. 261 с.
75. Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. Вып. I и II. Пг., 1919. 168 с.

76. *Резун М. А.* Орнаментальная проза Е. И. Замятина // Культура и текст. № 2, 1997. С. 25–29.
77. *Ремизов А. М.* Стоять — негасимую свечу // Ремизов А. М. Собрание сочинений. Т. 10. Петербургский буерак. М.: Русская книга, 2003. С. 301–308.
78. *Рубинс М.* Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб.: Акад. проект, 2003. 357 с.
79. *Рудой Ю. Г.* Энтропия // Большая российская энциклопедия. Т. 35. М., 2017. С. 397–398.
80. *Светликова И. Ю.* Образы (одна полемическая концепция формальной школы) // Русская теория. 1920–1930-е годы. М.: РГГУ, 2004. С. 244–273.
81. *Седых Э. В.* К проблеме интермедиальности // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2008. Вып. 3. Ч. II. С. 210–214.
82. *Селезнева Е. Н.* Синтез богородичных и языческих мотивов к характеристике женских образов Е. И. Замятина // Вестник ТГУ. 2007. № 7. С. 158–163.
83. *Силард Л.* Орнаментальность/орнаментализм // Russian Literature. 1986. Vol. 19. P. 65–78.
84. *Соболев Ю.* Интермедия // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. Т. 1. А–П. С. 298–299.
85. *Сонтаг С.* О фотографии / пер. с англ. В. П. Гольшева. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. 272 с.
86. *Степин В. С.* История и философия науки. М.: Академический Проект; Трикста, 2011. 423 с.
87. *Сухих И. Н.* Структура и смысл: теория литературы для всех. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. 544 с.
88. *Сухих И. Н.* Утопия и вера вечного еретика (1920. «Мы» Е. Замятина) // Русский канон: Книги XX века. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. С. 83–112.

89. *Сухих С. И.* Столетие непонимания: концепция художественности в теории словесности А. А. Потебни // Вестник Нижегородского госуниверситета им. Н. И. Лобачевского. 2011. № 6. С. 353–359.

90. *Тарковский А. А.* Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы, документы, воспоминания. М.: Подкова, Эксмо-пресс, 2002. С. 95–348.

91. 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.

92. *Титаренко С. Д.* Русский символизм и традиции английских прерафаэлитов: проблемы интермедиальности // Культура и текст. 2015. № 5. С. 42–57.

93. *Тишунина Н. В.* Западноевропейский символизм и проблема синтеза искусств: опыт интермедиального анализа. СПб., 1998. 160 с.

94. *Тишунина Н. В.* Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора М. С. Кагана. Серия «Symposium». Вып. 12. СПб., 2001. С. 149–154.

95. *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие. М.: Аспект Пресс, 1996. 334 с.

96. *Тузков С. А., Тузкова И. В.* Неореализм: Жанрово-стилевые поиски в русской литературе конца XIX – начала XX века: учеб. пособие. М.: Флинта; Наука, 2009. 336 с.

97. *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 574 с.

98. *Успенский Б. А.* Семиотика искусства. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. 360 с.

99. *Ханзен-Леве О. А.* Интермедиальность в русской культуре: от символизма к авангарду / пер. с нем. Б. М. Скуратова, Е. Ю. Смотрицкого. М.: РГГУ, 2016. 450 с.

100. Ханзен-Леве О. А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / пер. с нем. С. А. Ромашко. М.: Языки русской культуры, 2001. 672 с.

101. Харви Б. Евгений Замятин — сценарист // Киноведческие записки. М., 2001. № 53. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/739/> [Дата обращения: 18.04.2022.]

102. Хатямова М. А. Искусство как должное в романе Е. Замятина «Мы» // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 8. Томск: Издательство ТГУ, 2006. С. 7–26.

103. Хатямова М. А. Концепция синтетизма Е. И. Замятина // Вестник ТГПУ. 2005. № 6. С. 38–45.

104. Хатямова М. А. Метатекстовая структура романа Е. Замятина «Мы» // Е. И. Замятин: pro et contra. СПб.: РХГА, 2014. С. 500–518.

105. Хатямова М. А. Творчество Е. И. Замятина в контексте повествовательных стратегий первой трети XX века: создание авторского мифа. Томск: Изд-во Томского государственного педагогического университета, 2006. 183 с.

106. Чехов А. П. Письмо Жиркевичу А. В., 2 апреля 1895 г. Мелихово // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. Т. 6. Письма. Январь 1895 – май 1897. М.: Наука, 1978. С. 46–48.

107. Чудаков А. П. Два первых десятилетия // Шкловский В. Б. Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914–1933). М.: Советский писатель, 1990. С. 3–32.

108. Чуковский К. И. О Леониде Андрееве // Речь. 1910. URL: <http://www.chukfamily.ru/kornei/prosa/kritika/o-leonide-andreeve> [Дата обращения: 30.09.2019.]

109. Шайтанов И. О. Анатомия утопии: роман «Мы» в творчестве и судьбе Е. Замятина // Е. И. Замятин: pro et contra. СПб.: РХГА, 2014. С. 341–379.

110. *Шестакова Т. А.* Роман Е. Замятина «Мы» в контексте древних музыкально-эстетических учений // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2009. № 10. С. 249–259.
111. Шишкина Л. И. Петербург и «петербургский текст» Е. Замятина // Е. И. Замятин: pro et contra, антология. СПб.: РХГА, 2014. С. 653–663.
112. *Шкловский В. Б.* Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914–1933). М.: Советский писатель, 1990. 544 с.
113. *Шкловский В. Б.* За 40 лет. М.: Искусство, 1965. 457 с.
114. *Шкловский В. Б.* Кинематограф, как искусство // Жизнь искусства. 1919. № 139–140. С. 2.
115. *Шкловский В. Б.* О теории прозы. М.: Федерация, 1929. 265 с.
116. *Шкловский В. Б.* Памятник научной ошибке [Вторая редакция] // Новое литературное обозрение. 2000. № 4. С. 154–158.
117. *Шкловский В. Б.* Письмо о России и в России // Шкловский В. Б. Собрание сочинений. Том I: Революция. М.: НЛЮ, 2018. С. 437–441.
118. *Шмид В.* Нарратология. 2-е изд., испр. и доп. М.: Языки славянской культуры, 2008. 304 с.
119. *Шмид В.* Орнаментальный текст и мифологическое мышление в рассказе Е. Замятина «Наводнение» // Е. И. Замятин: pro et contra, антология. СПб.: РХГА, 2014. С. 670–690.
120. *Шпет Г. Г.* Эстетические фрагменты // Шпет Г. Г. Сочинения. М.: Правда, 1989. С. 345–472.
121. *Щирова И. А.* О понятии и роли выдвижения // *Studia Linguistica* : сб. науч. тр. Вып. 24: Язык в пространстве социума и культуры. СПб., 2015. С. 198–206.
122. *Эйхенбаум Б. М.* О литературе: работы разных лет. М.: Советский писатель, 1987. 544 с.
123. *Эйхенбаум Б. М.* Основные стилевые тенденции в языке Ленина // ЛЕФ, 1924. № 1. С. 57–71.

124. *Энгельгардт Б. М.* Формальный метод в истории литературы. Л.: Academia, 1927. 120 с.
125. *Эрлих В.* Русский формализм: история и теория / пер. с англ. А. В. Глебовской. СПб.: Академический проект, 1996. 352 с.
126. *Якобсон Р. О.* Новейшая русская поэзия // Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М.: Прогресс. 1987. С. 272–316.
127. *Якобсон Р. О.* Формальная школа и современное русское литературоведение / пер. с чеш. Е. Бобраковой-Тимошкиной. М.: Языки славянских культур, 2011. 281 с.
128. *Andrew D.* The Major Film Theories. New York: Oxford University Press, 1976. 288 p.
129. *Arnheim R.* Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye. The New Version. University of California Press, 2004. 518 p.
130. *Booth W. C.* The Rhetoric of Fiction. Second Edition. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1983. 572 p.
131. *Clüver C.* Intermediality and Interarts Studies // Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality. Lund: Intermedia Studies Press, 2007. P. 19–37.
132. *Forster E. M.* Aspects of the Novel. New York: Harcourt, Inc., 1985. 176 p.
133. *Hutchings W.* Structure and Design in a Soviet Dystopia: H. G. Wells, Constructivism, and Yevgeny Zamyatin's "We" // Journal of Modern Literature. 1981–1982. Vol. 9. № 1. P. 81–102.
134. *Lanin B., McMillin A.* Images of Women in Russian Anti-Utopian Literature. The Slavonic and East European Review. 1993. № 4. P. 646–655.
135. *Mitchell W. J. T.* Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1994. 462 p.
136. *Mitchell W. J. T.* Showing seeing: a critique of visual culture // Journal of Visual Culture. Vol. 1(2). P. 165–181.

137. *Müller L.* The Beauty of the Metropolis: Toward an Aesthetic Urbanism in Turn-of-the-Century Berlin // Berlin: Culture and Metropolis. New York, 1991. P. 37–57.

138. *Rajewsky I. O.* Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality // Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques. 2005. № 6. С. 43–64.

139. *Stockwell P.* Cognitive Poetics. An Introduction. London; New York: Routledge, 2002. 193 p.

140. *Tumanov V.* Mary Versus Eve: Paternal Uncertainty and the Christian View of Women // Neophilologus. 2011. № 4. P. 507–521.

141. 唐荷. 女性主義文學理論. 臺北市: 揚智文化, 2003. 328 頁. (*Тан Хэ.* Литературная теория феминизма. Тайбэй: Янчжи культура, 2003. 328 с.)

SAINT-PETERSBURG UNIVERSITY

As a manuscript

Wang Hongyuan

Poetics of Device in the Prose of E. I. Zamyatin: The Visual Aspect

Scientific Specialty 5.9.1. Russian Literature and Literature of the Peoples of the
Russian Federation

Dissertation for the Degree of Candidate of Philological Sciences

Translation from Russian

Scientific Supervisor:
Doctor of Philological Sciences, Professor
Sukhikh Igor Nikolaevich

Saint Petersburg

2023

Contents

| | |
|---|------------|
| Introduction | 168 |
| Chapter 1. Visuality in the Neorealist Theory of E. Zamyatin..... | 184 |
| 1.1. “Neorealism”: New Reality, New Vision..... | 184 |
| 1.2. Literature and Science: A Way of Visualization | 196 |
| 1.3. “Impressionism”: Between Painting and Literature | 200 |
| 1.4. Static Moments in the Plot Composition..... | 209 |
| Chapter 2. Around the Device: E. Zamyatin and Russian Formalism..... | 217 |
| 2.1. A Part and a Whole: The Art of “Seeing” | 219 |
| 2.2. Image and Economy: Originality of Poetic Language | 224 |
| 2.3. Poetics of Cinema: A Point of Intersection | 237 |
| Chapter 3. Visual Devices in the Prose of E. Zamyatin | 255 |
| 3.1. Visual Images as Leitmotifs | 259 |
| 3.1.1. The Main Types of Leitmotif Images..... | 260 |
| 3.1.2. Central and Peripheral Images..... | 268 |
| 3.1.3. Intratext and Intertext Leitmotifs..... | 271 |
| 3.2. Implausible Subjective Vision..... | 275 |
| 3.2.1. Distorted Perception of Space | 276 |
| 3.2.2. Limited Field of View | 277 |
| 3.2.3. Mirror Reflection and the Double “Me”..... | 278 |
| 3.3. The Plot Function of the Scenery Description..... | 280 |
| 3.3.1. Landscape as a Plot Unit | 280 |
| 3.3.2. The Objects in Nature and Psychological Parallelism..... | 283 |
| 3.4. The Synthetic Image in the Novel “We”: O-90..... | 285 |
| Conclusion | 299 |
| References..... | 304 |

Introduction

E. I. Zamyatin (1884–1937) was a novelist and playwright, critic and publicist, screenwriter, theorist of Neorealism, ship engineer. His innovative writing style and complex destiny often become objects of literary study.

Zamyatin's legacy still possesses a powerful vitality in recent years, which is confirmed by the release of a five-volume collected works¹, the publication of a scientific edition of the novel "We"² and its cinema adaptation, which is now being prepared for official release, the translation of the writer's biography "The Englishman from Lebedian"³, the appearance of new monographs⁴, reference books⁵ and collected

¹ See: *Zamyatin E. I. Collected works: In 5 vols.* M.: Russian book; Dmitry Sechin; Republic, 2003–2011. (In the dissertation, all quotations from Zamyatin's works are given from this edition. Volume numbers in Roman numerals and page numbers in Arabic numerals are indicated in brackets after quotations.)

² See: *Zamyatin E. I. "We": Text and materials for the writing history of the novel / Compiled, prepared. text, publ., comment. and articles by M. Lyubimova and J. Curtis.* St. Petersburg: Mir, 2011. 608 p.

³ See: *Curtis J. The Englishman from Lebedian: The Life of Yevgeny Zamyatin (1884–1937) / transl. from English. Y. Savikovskaya.* St. Petersburg: Academic Studies Press / BiblioRossika, 2020. 448 p.

⁴ See, for example: *Koltsova N. Z. E. Zamyatin's writings: Problems of Poetics.* Moscow: YaSK Publishing House, 2019. 176 p.; *Kurnosova I. M. "The language of the environment and the era" E. I. Zamyatin. Lexico-semantic features and problems of lexicography.* M.: FLINTA, 2019. 176 p.; *Dmitrievskaya L. N. The image of the world and the image of a person: landscape, portrait, interior in the novel "We" by E. Zamyatin.* M.: FLINTA, 2016. 120 p.; *Khatyamova M. A. E. I. Zamyatin's work in the context of narrative strategies of the first third of the 20th century: the creation of an author's myth.* Tomsk: Publishing House of the Tomsk State Pedagogical University, 2006. 183 p.

⁵ See, for example: *Davydova T. T. Zamyatinskaya encyclopedia.* 2nd ed., ster. M.: FLINTA, 2019. 744 p.; *Kurnosova I. M. Dialect-colloquial dictionary of the language of Evgeny Zamyatin.* Yelets: Yerevan State University I. A. Bunina, 2008. 274 p.

articles⁶, representing the overall picture of the study of Zamyatin's work at the current stage. These publications contain studies of numerous Zamyatin scholars, such as M. Yu. Lyubimova, M. A. Khatyamova, T. T. Davydova, I. O. Shaitanov, L. V. Polyakova, V. N. Evseev, E. B. Skorospelova, L. Geller, R. Goldt, A. Gildner, W. Schmid, N. N. Komlik and many others. These researchers consider Zamyatin from the standpoint of poetics, biography, philosophy, cultural studies, etc., try to define his role in the literary community of his time and the Russian literary tradition.

It is important to note that Zamyatin's creative heritage includes not only fiction, but also memoirs, journalistic and literary-critical articles, as well as lecture notes on the technique of artistic prose, on writing skills, etc. No wonder M. A. Khatyamova, who is interested in the problem of literary self-reflection in Russian literature of the 1900–1930s, sees in Zamyatin “an authoritative theorist of the new art”⁷.

Zamyatin the theorist has his own paradigm of thinking. Suffice it to say that the logic of dialectics is so deeply rooted in his thought that the stable formula “thesis — antithesis — synthesis” is quite often found in his discourse on a variety of phenomena. Dichotomy is a stubborn habit of the writer.

N. Z. Koltsova writes about the dominance of the principle of “binary oppositions” in Zamyatin's artistic world: “For the heretic Zamyatin, it is important to use the method of daring collision of contradictions (rather than their “dissolution” into

⁶ See, for example: Creative heritage of E. I. Zamyatin in new scientific concepts and hypotheses. To the 135th anniversary of the birth of the writer: collective monograph / scientific. ed. L. V. Polyakova, N. Yu. Zheltova; foreword L. V. Polyakova. Tambov: Print Service, 2019. 412 p.; E. I. Zamyatin: The personality and work of the writer in the assessments of domestic and foreign researchers: Sat. Art. / Comp. O. V. Bogdanova. St. Petersburg: RKhGA, 2015. 484 p.; E. I. Zamyatin: pro et contra, anthology / comp. O. V. Bogdanova, M. Yu. Lyubimova. St. Petersburg: RKhGA, 2014. 974 p.; Evgeny Zamyatin and the culture of the 20th century: Research. and publ. / comp. M. Yu. Lyubimova. St. Petersburg: Publishing House of the National Library of Russia, 2002. 475 p.; New about Zamyatin: Sat. Materials / ed. L. Geller. M.: MIK, 1997. 328 p.

⁷ See: *Khatyamova M.A.* The work of E. I. Zamyatin in the context of narrative strategies of the first third of the 20th century: the creation of an author's myth. P. 4.

each other, as the very idea of synthesis suggests)”⁸. In his theoretical works, for example, the oppositions of realism — symbolism, everyday life — fantasy, external — internal, dynamic — static, and many others occupy an important place. Sometimes this may lead to a simplified bipolarity, but without considering this paradigm of thinking, it will be almost impossible to talk about Zamyatin’s literary views.

A significant part of Zamyatin’s theoretical reasoning is systematically presented in his lecture notes on the technique of literature. Among his students were *the Serapion Brothers*. Many of them listened to lectures, studied with Zamyatin and other recognized men of letters (including representatives of Russian Formalism), and regularly gathered at the Literary Studio at the House of Arts.

Zamyatin recalls about his meetings with these young writers: “On winter evenings without tram, I came here from Karpovka to talk with them about language, about plot, about rhythm, about instrumentation; <...> None of us older writers have ever gone through such a school: we are all self-taught. And in such a school, of course, there is always a danger: to create columns and uniforms. But it seems that the Serapion Brothers have already escaped this danger: each of them has his own face and his own handwriting” (III, 181).

Speaking about the purpose of his lectures, Zamyatin noted the individuality of each writer: “There are no laws about how one should write, and there cannot be any: everyone should write in their own way. I can only tell how I write, how people write in general” (V, 317).

However, the Serapions do share some philosophical and aesthetic views. The Serapions’ desire to search for new techniques, their focus on creating a new artistic reality, emphasizing the use of a stylized language in accordance with the depicted environment, etc., to a certain extent, coincide in a way with the ideas of Zamyatin,

⁸ *Koltsova N. Z. E. Zamyatin’s writings: Problems of Poetics. Moscow: YaSK Publishing House, 2019. P. 165.*

who is deeply interested in the “technique” of writing and is wary of literary tendentiousness, because it distorts the realness in favor of the temporal trend.

As A. K. Voronsky notes, traces of their mentor’s thinking can be seen in the main ideas of the Serapions: “Zamyatin has largely determined the character and direction of the Serapion Brothers’ circle”; “from Zamyatin they have word-worship, passion for craftsmanship and form; <...> Their stylization, experiment taken to the extreme, passion for tales, intensity of images and their semi-Imaginism are also from Zamyatin. <...> And if among the Serapions there is a trend of thought that the artist, like the biblical Jehovah, creates for himself, — and the opinions among the Serapions are not at all random, — this is also from Zamyatin. Maybe here, however, it is not so much an influence as a coincidence, but it is a strong coincidence”⁹.

It should immediately be born in mind that the interest of the Serapions in these theoretical issues is also related to other seniors of their time, namely the *Russian Formalists*.

On the aesthetic convergence of Serapions and Formalism, the Serbian researcher Bogdan Kosanovich discusses the following key points:

Firstly, Serapions strive for creative independence, for the apoliticality of literature with an emphasis on its aesthetic function, considering the needs of the mass reader — “as a rule, serapion writers want to convince the reader that the events they describe are ‘real’”¹⁰.

Secondly, they oppose “the pervasive psychologism in young Soviet literature” and show an interest in external life; they cultivate “the so-called *rhythmic prose*” and “often turn to *stylization* or *skaz*”¹¹. The language of the characters in their works has a rather diverse composition — from colloquial expressions to foreign words.

⁹ Voronsky A. K. Literary silhouettes. III. Evg. Zamyatin // Krasnaya nov. 1922. No. 6. pp. 321–322.

¹⁰ Kosanovich B. Serapion Brothers // Russian Literature. 1985. No. 2. P. 118.

¹¹ Ibid. (Italics in original.)

And thirdly, having adopted the Formalist concept of the dynamism of literature, the Serapions “pay great attention to the *form* of a literary work, without neglecting its content. Speaking of the technique of the art of the word, they again use the terminology of the Russian Formalists. There is no literature without *craftsmanship*; a literary work is, first and foremost, *a thing made*; in the process of its creation, the main role belongs to *devices*.¹²

The third point is especially important for our work. It is the conscious appeal to form and devices that binds Zamyatin and the Formalists. The concept of “device” is also included in Zamyatin’s active critical dictionary, and for Formalists it appears as an alphabet for understanding art, “the central concept, the basic unit of poetic form, the means of creating ‘literariness’”¹³.

In addition, Zamyatin and the Formalists, being contemporaries in the same literary circle, were to a certain extent familiar with each other’s activities.

Zamyatin in the article “Moscow — Petersburg” gives a quite positive assessment of the Formalist school, calling it “the first serious attempt to create a scientific, objective method of criticism — as opposed to the usual subjective critical methods, built solely on the aesthetic or political tastes of the author of the criticism” (IV, 252), but at the same time notes its lack of practicality.

Zamyatin's works were more than once the subject of Formalist literary criticism. Shklovsky, for example, openly expressed indifference to Zamyatin’s work, but at the same time justly pointed out Zamyatin’s conscious use of techniques in his work¹⁴. His detailed analysis of Zamyatin’s leitmotif devices in the article “The Ceiling of Yevgeny Zamyatin” is very valuable for our research. In addition, we will also refer to reviews

¹² Ibid. P. 117.

¹³ *Erlikh V.* Russian Formalism: history and theory / transl. from English. A. V. Glebovskaya. St. Petersburg: Academic project, 1996. P. 188.

¹⁴ See: “I am not a fan of his work <...> he understands his technique as technique, and not as mysticism.” (*Shklovsky V. B.* Letter about Russia and in Russia // Shklovsky V. B. Collected Works. Volume I : Revolution. M.: NLO, 2018. P. 438–439.)

about Zamyatin by Tynyanov, Eikhenbaum and others in different chapters of this dissertation.

For further discussion, we should note that Zamyatin's concept of "device" was very broad, even wider than that of the Formalists. Sometimes his so-called "devices" are general aesthetic principles. For example, several devices are based on the principle of "joint creative work of the author and the reader" (V, 351), such as *incomplete phrases, false negatives, omitted associations*, etc. They can operate at almost all levels of the text.

Sometimes what is presented as a "device" is in fact a more abstract, conceptual word that needs to be concretized and divided into operational devices (e.g., the "Impressionist device"). Therefore, in the first chapter we will deal with the main literary devices mentioned by Zamyatin in his theoretical elaborations. In the second chapter we will discuss some of the fundamental issues around him and Russian Formalism.

At the same time, we do not set ourselves the task of a thorough review. Instead, we will focus mainly on the "visual" aspect of the poetics of the device, which expands the intermedial possibilities of our research.

This approach is adopted, because in the theoretical, philosophical, and often self-reflexive works of Zamyatin, there is an individual, figurative-metaphorical manner of presentation and interdisciplinary approaches to the analysis of the creative process and the aesthetic laws of literature. As L. Geller rhetorically asks: "...isn't the bulging "engineering" of Zamyatin's writing <...> today perceived as a "bare device", as a self-reflection, as a hint at intertextuality, that is, as the most postmodernist game?"¹⁵

It is Zamyatin's "postmodernist" self-reflection that will be at the center of our attention. His emphasis on the role of reader and viewer in the aesthetic process

¹⁵ Geller L. From the compiler // New about Zamyatin: Sat. Materials / ed. L. Geller. M.: MIK, 1997. P. 4.

reminds us of the idea of receptive aesthetics. His repeated emphasis on the synthesis of various forms of art, which is also closely related to the reception of art, makes us realize the need to reconsider his aesthetic views and artistic techniques from the point of view of *intermediality*.

Although the phenomena of interaction, dialogue and synthesis of different art forms have existed for a long time, the concept of “intermediality” in modern humanities was formed only in the second half of the 20th century, and the conceptual basis of the intermedial approach is a “postmodernist and poststructuralist methodology”¹⁶. According to Klaus Klüver, the conceptualization of fiction as a verbal means of communication and the theoretical discussion of intermediality associated with literature were mainly the field of activity of scholars working in Germany and Austria, and it was O. A. Hansen-Löve who first used the term “Intermedialität” (1983)¹⁷.

According to the three-level definition of N. V. Tishunina, “in a narrow sense, intermediality is a special type of intertextuality in a work of art, based on the interaction of artistic codes of different types of art. In a broader sense, intermediality is the creation of an integral poly-artistic space in the system of culture (or the creation of an artistic ‘meta-language’ of culture). And, finally, intermediality is a specific form of culture dialogue, carried out through the interaction of artistic references¹⁸.

This definition does not raise principal doubts, but it lacks operational clarity. Due to the umbrella meaning of the term, the steady interest in the consideration of

¹⁶ *Kulkina V. M.* The problem of emergence and formation of the concept of intermediality. (Review) // Social and Humanitarian Sciences. Domestic and foreign literature. Series 7, Literary criticism, Abstract journal. 2018. No. 4. P. 22.

¹⁷ See: *Clüver C.* Intermediality and Interarts Studies // Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality. Lund: Intermedia Studies Press, 2007. P. 32.

¹⁸ *Tishunina N.V.* Methodology of Intermedial Analysis in the Light of Interdisciplinary Research // Methodology of humanitarian knowledge in the perspective of the XXI century. To the 80th anniversary of Professor M. S. Kagan. Symposium Series. Issue. 12. St. Petersburg, 2001. P. 153.

intermedial configurations and intermedial research perspectives in general is still reflected in the ongoing interpretation and classification of the phenomena themselves as objects of research. In particular, I. O. Raevski proposes the following three subcategories of intermediality: (1) medial transposition — the transformation of one media product into another (for example, a film adaptation of a literary work); (2) media combination — the combination of at least two conditionally different media (for example, opera, theater, film); (3) intermedial references — thematization, reproduction or imitation of elements or structures of other media in one media product (for example, the use of cinematic techniques in literature, ekphrasis). As Rajewski points out, these sub-categories, while not mutually exclusive, can co-exist in the same work at the same time¹⁹. This classification covers the main types of intermediality, and the problem of the synthesis of art in literature, considered in our work, belongs exclusively to the third subcategory.

On the same basis, it is also necessary for us to introduce Hansen-Löve's division of "mutual transformation between languages of artistic forms" into three levels: (1) "transfer of motives" — semantic, narrative, descriptive and discursive-abstract motives — "from one artistic form to another"; (2) "translation of constructive principles"; (3) "projection of conceptual models <...> onto artistic, musical or film texts"²⁰. This classification can be seen as a helpful addition to Rajewski's elementary categorization. Hansen-Löve not only considers the "horizontal" connections between various art forms, but also includes the "vertical" penetration of theoretical discourse into artistic practice (i.e., the creation of a metafiction). Later we will return to these categories with specific examples.

¹⁹ See: *Rajewsky I. O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality // Intermedialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques. 2005. No. 6. pp. 51–53.*

²⁰ *Hansen-Löve O. A. Intermediality in Russian culture: from symbolism to the avant-garde / transl. from German by B. M. Skuratov, E. Yu. Smotrisky. M.: RGGU, 2016. P. 19.*

From the methodological aspect, intermediality can be compared with the “intertextuality” proposed by Yu. Kristeva, who revised the ideas of M. M. Bakhtin about the “carnivalization of the text” and the “dialogue of cultures”²¹.

According to E. V. Sedykh, a literary work is not only intertextual, but also intermedial, i.e., “consists of ‘quotes’ borrowed from texts of a different kind, created in languages of other types of art”, and the “text” in this respect is understood broadly — it is the “text of art”, “the text of culture”, “supertext”²².

Such an understanding of the text can be traced back to the ideas of Yu. M. Lotman: “By saying ‘language’ we shall mean any communication system that uses signs in an orderly and special manner”²³; “...art can be described as some kind of secondary language, and a work of art as a text in this language”²⁴.

Thus, intermediality can be seen to some extent as a conceptual extension of intertextuality.

However, the conceptual transition from “text” to “media” is related to the fact that the immanent *logocentrism* of structuralism and semiotics, “projecting a sign model of verbality onto all other media and artistic forms”²⁵, is questioned in postmodern discourse. Therefore, in the concepts of intermedial studies, an essential role is played by a “partial departure from logocentrism” and an act of “turning to the media that primarily reveal not the verbal, but the ‘non-verbal’ sign type, or, in any

²¹ See: *Kulkina V. M.* The problem of emergence and formation of the concept of intermediality. P. 23.

²² *Sedykh E. V.* On the problem of intermediality // Bulletin of St. Petersburg University. Language and Literature. 2008. Issue. 3. Part II. P. 210.

²³ *Lotman Yu. M.* The structure of a literary text. Analysis of the poetic text. St. Petersburg: Azbuka, Azbuka-Atticus, 2018, P. 15.

²⁴ *Ibid.* P. 18.

²⁵ *Hansen-Löve O. A.* Intermediality in Russian culture: from symbolism to avant-garde. P. 19.

case, studying verbal signs along with other sign carriers (music, gestures, facial expressions)”²⁶.

Let us pay attention to the fact, that Hansen-Löve’s expression — “*a partial departure from logocentrism*” — contains not a categorical rejection of structuralist and semiotic methodology, but a switch of attention towards the concept of “media”. This does not lead to the abolition of the verbal essence of literature and the rich aesthetic tradition behind it.

As he writes, art criticism and literary reflection on intermediality “belongs to the most fruitful and original achievements of Russian literary theory and artistic theory”²⁷. This includes the work of structuralism and semiotics. So here we are only talking about expanding the horizons and shifting the focus of postmodern humanitarian study, about a certain “*decentralization*”: non-verbal sign carriers, which were previously *underestimated*, can enter an *equal dialogue* with literature.

At the same time, according to the theories of W. J. T. Mitchell, the introduction of the concept of “media” allows us to consider the “image/text” problem beyond the methodological stamp of “comparison between the arts”. Such a comparative impulse naturally corresponds to some authentic critical urge to connect different aspects of cultural experience, but it lacks a solid theoretical basis and a systematic research paradigm, since “comparison” as a starting point is not in itself a necessary procedure in the study of the relationship between image and text. What is necessary is a set of intermedial relations, among which difference is no less important than similarity, contradiction is no less decisive than cooperation, and dissonance and division of labor are no less interesting than harmony and mixture of functions²⁸.

More importantly, the problem of “image/text” matters not so much “between” the arts, media, or different forms of presentation, but “within” each art form, each

²⁶ Ibid. P. 20.

²⁷ Ibid., p. 16.

²⁸See: *Mitchell W. J. T. Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1994. pp. 87, 89–90.

media. Our work is precisely based on such a fundamental thesis: “All arts are ‘composite’ arts <...>; all media are mixed media, combining different codes, discursive conventions, channels, sensory and cognitive models”²⁹.

Thus, as Mitchell notes, to accept the complex heterogeneity of verbal art as a medium, rather than as a system, is to see it as “a heterogeneous field of discursive modes requiring pragmatic, dialectical description rather than a univocally coded scheme open to scientific explanation”³⁰. In other words, the open, multi-valued nature of the object under study comes to the fore.

The shift of the conceptual focus from “text” to “media” also coincides with another shift in the cultural paradigm — from “literary-centrism” to “art-centrism”³¹, as well as with a conditional “pictorial turn”³² that replaced the “linguistic turn” in the humanities. sciences.

The pictorial turn, as Mitchell rightly points out, is only a trope that has already appeared many times in history since antiquity. It can be used as a diagnostic tool to analyze specific moments when new media, technical inventions, or cultural practices cause symptoms of panic or euphoria (usually both) in relation to the “picture”. The invention of photography, oil painting, writing, etc. are typical cases where a new way of creating visual images seemed to mark a historical turning point, for better or worse³³.

Zamyatin lived precisely at a time when new technologies were rapidly developing, new ideas were spreading, and a new vision was being born. The understanding of time and space changed radically with the invention of mass media,

²⁹ Ibid. P. 94–95.

³⁰ Ibid. P. 97.

³¹ *Kulkina V. M.* The problem of emergence and formation of the concept of intermediality. P. 23.

³² In detail about the concept of “pictorial turn”, see: *Mitchell W. J. T.* Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. P. 11–34.

³³ See: *Mitchell W. J. T.* Showing seeing: a critique of visual culture // *Journal of Visual Culture*. Vol. 1(2). P. 173.

rapid transport, instant communication over long distances, etc. Such an atmosphere can be felt in the metaphor created by the writer: “All of our amazing time can be summed up in one word: airplane <...> From a rushing airplane — everything is in a new, unusual form: it is as if the very eyes have become new” (IV, 387–388).

Meanwhile, in art and culture, the synthesis of various types of art has gained a new stimulus. One of the fundamental achievements of Modernism, writes Hansen-Löve, was the consideration of literature not only from the point of the writing tradition, but also as a part of the “media landscape” of each era: “Thanks to this approach, on the one hand, linguistic and textual characteristics of non-verbal media and art forms became recognizable (and also intermedially effective), and on the other hand, the medial <...> characteristics of literature and poetry has become productive and accessible for reflection”³⁴. In addition to this monograph by Hansen-Löve, the studies of M. Rubins, S. D. Titarenko, N. V. Tishunina, I. A. Azizyan, N. V. Zlydneva, A. V. Ignatenko and many others were fruitful. These works are devoted to the phenomenon of art interaction in Russian literature and culture at the turn of the century, although the term “intermediality” was not always mentioned³⁵.

On this background, the idea of Zamyatin’s “Synthetism”, in turn, includes not only philosophical dialectics and literary innovation, but also an equally important intermedial moment.

³⁴ Hansen-Löve O. A. *Intermediality in Russian culture: from symbolism to avant-garde*. P. 28.

³⁵ See, for example: *Rubins M.* The plastic joy of beauty: Ekphrasis in the work of acmeists and the European tradition. St. Petersburg: Acad. project, 2003. 357 p.; *Titarenko S. D.* Russian Symbolism and Traditions of the English Pre-Raphaelites: Problems of Intermediality // Culture and Text. 2015. No. 5. P. 42–57; *Tishunina NV* Western European Symbolism and the Problem of the Synthesis of Arts: An Experience of Intermedial Analysis. SPb., 1998. 160 p.; *Azizyan I. A.* Dialogue of the arts of the Silver Age. M.: Progress-Tradition, 2001. 400 p.; *Zlydneva N. V.* Visual Narrative: An Experience of Mythopoetical Reading. M.: Indrik, 2013. 360 p.; *Ignatenko A. V.* Painting in the prose of A. P. Chekhov. Dis. ... cand. philol. Sciences. Moscow, 2020.

Scholars paid some attention to immanent intermediality in Zamyatin's prose works, primarily in the dystopian novel "We"³⁶. In addition, a lot of research has been focused on cultural-visual codes³⁷ and chronotope features associated with certain spaces and times of the stories happening³⁸. These works are important reference points for our study of visual features in Zamyatin's prose, but at the same time, we found that the number of studies considering the level of "translation of constructive principles" is not yet very large³⁹.

³⁶ See, for example: *Dmitrievskaya L. N.* The image of the world and the image of a person: landscape, portrait, interior in the novel "We" by E. Zamyatin. M.: FLINTA, 2016. 120 p.; *Shestakova T. A. E.* Zamyatin's novel "We" in the context of ancient musical and aesthetic teachings // Bulletin of the Chelyabinsk State Pedagogical University. 2009. No. 10. pp. 249–259; *Lahousen T., Maksimova E., Andrews E.* On Synthetism, Mathematics, and More... Novel "We" E. I. Zamyatin. St. Petersburg: Madam, 1994. 116 p.; *Hutchings W.* Structure and Design in a Soviet Dystopia: H. G. Wells, Constructivism, and Yevgeny Zamyatin's "We" // Journal of Modern Literature. 1981–1982 Vol. 9. No. 1. P. 81–102.

³⁷ See, for example: *Popova A. V.* Apple imagery in the floristic space of E. I. Zamyatin's prose // Bulletin of VSU. 2010. No. 2 (3). pp. 82–86; *Komlik N. N.* Zamyatin's Diaboliad in the Context of Folklore and Literary Traditions // Bulletin of TSU. 1999. Issue. 4. P. 30–37; *Komlik N. N.* The body code in Russian literature and in the work of E. Zamyatin // E. I. Zamyatin: pro et contra, anthology. St. Petersburg: RKhGA, 2014. P. 319–338.

³⁸ See, for example: *Zakharova E. V.* The space of the Central Russian province in the prose of E. Zamyatin // E. I. Zamyatin: pro et contra, anthology. St. Petersburg: RKhGA, 2014, pp. 791–798; *Shishkina L. I.* Petersburg and the "Petersburg text" by E. Zamyatin // E. I. Zamyatin: pro et contra, anthology. St. Petersburg: RKhGA, 2014. pp. 653–663.

³⁹ See: *Gildner A.* "Rus" E. Zamyatin and "Russian types" B. Kustodiev: Ekphrasis, dialogue of arts or creative interaction? // E. I. Zamyatin: pro et contra, anthology. St. Petersburg: RKhGA, 2014, pp. 799–808; *Schmid W.* Ornamental text and mythological thinking in E. Zamyatin's story "The Flood" // E. I. Zamyatin: pro et contra, anthology. St. Petersburg: RKhGA, 2014, pp. 670–690; *Niero A.* "Simultanism" by Zamyatin: from prose to cinema (based on the novel "The Islanders") // Russian Literature. 2002; No. 51(3). pp. 309–319.

It is the above that determines the **relevance** and **novelty** of our research: we include in the discussion Zamyatin's own interpretation of artistic synthesis techniques, primarily related to visuality, and, in addition to noticeable visual codes in his prose, we will pay more attention to the constructive function of visual techniques in his literary works. To a certain extent, we are interested in how Zamyatin the prose writer presents his artistic world, like a painter.

The **material** of the dissertation is Zamyatin's artistic prose, together with his lecture notes, essays, critical and journalistic articles.

The **object** of the research is the poetics of Zamyatin's prose work, and the **subject** is the visual codes and pictorial techniques in his prose.

Visuality in our work is considered in a broad sense: Zamyatin's *direct connection* with visual arts lies in the aesthetic dialogue, friendship, and cooperation with artists (Yu. Annenkov, B. Grigoriev, B. Kustodiev, etc.), as well as in the ekphrastic presentation of specific paintings (including icons, which are, strictly speaking, distinct from works of purely visual arts) in his fictional prose.

But more important for us is *the conceptual connection*, which manifests itself at the level of pictorial and compositional techniques. At the center of the work is *the visual orientation of Zamyatin's poetics* — the creation of integral visual images within one work or several works; visualization-concretization of the abstract ideas; representation of the subjective, often distorted optical perception of the characters; emphasizing the plot-thematic function of the objective world (landscape, setting, everyday scenes) in the narrative, etc.

The **purpose** of the work is to study visual techniques in Zamyatin's prose and to identify new meanings associated with the visual orientation of Zamyatin's work. To achieve the designated goal, the following **tasks** are supposed to be performed:

(5) look into Zamyatin's concept of literary Neorealism and Synthetism, analyze the individual style of the writer's theoretical works;

(6) systematize the principles and devices in Zamyatin's theory regarding the synthesis of literature with painting and other forms of art, clarify the meaning of key concepts;

(7) study the similarities and differences between the theoretical views of Zamyatin and Russian Formalism in the artistic context of the era;

(8) analyze and classify specific visual techniques in Zamyatin's literary prose on the example of different works. Moreover, usually considered separately, the realistic works of Zamyatin and the fantastic novel "We" are understood by us as a single text.

To work on these tasks, an integrated approach is used, including typological, comparative, cultural-historical, structural-semantic, and semiotic **methods**. Intermedial and narratological analysis is carried out.

The **theoretical and methodological foundation** of the work is the works of A. N. Veselovsky, A. A. Potebnya, V. B. Shklovsky, Yu. N. Tynyanov, R. O. Jakobson, B. M. Eikhenbaum, V. M. Zhirmunsky, M. M. Bakhtin, R. Arnheim, W. Schmid, G. Genette, W. Erlich, O. Hansen-Löve, W. J. T. Mitchell, B. A. Uspensky, I. N. Sukhikh and other scholars.

Approbation of work. The results of the research were presented in the form of reports at the Seventh Skaftymov Readings "Early Dramaturgy of A. P. Chekhov" (Saratov: SSU, 2019), at the Scientific and Practical Conference of Young Scholars and Postgraduate Students "Theater in the Circle of Arts: to the Year of Theater in Russia" (Moscow: IMLI RAN, 2019), at the XXVII International Scientific Conference of Students, Postgraduates and Young Scholars "Lomonosov-2020" (Moscow, MSU, 2020), at the XLIX International Scientific Philological Conference (St. Petersburg: SPbU, 2020), at the Scientific Conference "Studying Russian-Soviet Literature throughout the century" (China, 2021), at the V Advanced Scientific Forum "Russian Literature and Art" (China, 2021), at the National Symposium "Literature and Mobility" (China, 2023).

Publications in journals included in the VAK List:

(1) *Wang Hongyuan*. Yevgeny Zamyatin's Perception of Anton Chekhov's Poetics: From "Dramatic Narrative Form" to "Molecular Drama" // *Izv. Saratov Univ. (N. S.), Ser. Philology. Journalism*, 2020. Vol. 20, Iss. 3, pp. 304–307.

(2) *Wang Hongyuan*. Yevgeny Zamyatin's "Impressionism": Vision or Recognition? // *Memoirs of NovSU*. 2021. No. 2 (35). pp. 228–231.

(3) *Wang Hongyuan*. On the finale of Y. I. Zamyatin's novel "We": an optimistic tragedy? // *Neophilology*. 2021. Vol. 7, No. 28. pp. 684–693.

The tasks determine the **structure** of the dissertation, which consists of an introduction, three chapters and a conclusion.

In the first chapter, Zamyatin's self-interpretation of literary devices is analyzed, their description and classification are carried out, and Zamyatin's interpretation of aesthetic principles and techniques related to visuality is explained. The second chapter presents the aesthetic context of the Zamyatin's era in more detail, introduces the Formalists, explores the similarities and differences between Zamyatin's views and the ideas of Formalism on several basic questions about poetics and devices. The third chapter is devoted to the analysis of the functioning of visual devices in specific prose works.

In summary, to get acquainted with any kind of art, it is necessary to consider its connection with other types of art, and the use of an intermedial approach makes it possible to better understand each of the interpenetrating media. The main significance of this study is that the systematization of Zamyatin's visual techniques and consideration of their function in prose works will allow us to better understand the aesthetic and ideological principles of Zamyatin's creativity.

Chapter 1. Visuality in the Neorealist Theory of E. Zamyatin

In this chapter, the object of our analysis are Zamyatin's non-fiction works: articles, essays, lecture notes. We will start with a discussion of the concepts of *Neorealism* and *Synthetism* in a specific cultural and social context, focus on the tendency to visualize and concretize the abstract ideas in the style of Zamyatin's theoretical reasoning, and then move on to explaining the specific principles and devices that he interprets. Three aspects of Zamyatin's visual-static techniques will be considered: the individual interpretation of "Impressionism"; the landscape and the setting as an "interlude"; the static plot composition of a literary work.

1.1. "Neorealism": New Reality, New Vision

The formation of Neorealism in Russian literature took place at the turn of the century, when new needs arose to rethink the relationship between history and everyday life, the manner of depicting everyday life, as well as to change the task of thinking realist writers, in search of a new vision.

Zamyatin was not the creator of the concept of Neorealism, whose nature is defined by researchers in different ways. V. A. Keldysh, defining two characteristic trends in Russian realism at the turn of the century as the sociological trend of "history through life" and the neorealist trend "being through life"⁴⁰, considers Neorealism as a phenomenon "*within* the realistic direction", although he emphasizes the "artistic openness" of Neorealism (i.e., the ability to perceive "impulses from other artistic movements of his time")⁴¹ as its noticeable quality. And from the point of view of T. T. Davydova, who largely relies on the interpretation of this concept by Zamyatin, Neorealism is not only limited to a new step in the development of realism, but is a

⁴⁰ *Keldysh V. A.* About the "silver age" of Russian literature: General patterns. Prose problems. M.: IMLI RAN, 2010. P. 176.

⁴¹ *Ibid.* P. 171.

“post-symbolist literary modernist stylistic trend of the 1910–1930s,” distinguished by its synthesis features of realism and symbolism “with the predominance of the latter”⁴².

Nevertheless, while there are disputes about the vagueness of the boundaries of literary movements, the commonality between different points of view is almost undeniable: the concept of “reality” to be depicted in works of art is to be reinterpreted. The birth of this new reality is based not only on the liberation of creative subjects, in the words of Keldysh, from “the dictates of rigid social determinism imposed by positivist philosophy”⁴³, but also on switching attention to marginalized (in the social or geographical sense) groups of people, irrational psychological states and other objects. They seem to be more spontaneous, primitive, unpredictable, and uncontrollable from the point of view of the realistic “regularity of the everyday consciousness of the era”⁴⁴.

This new reality with emphasis on the dark places of human behavior and psychology, according to L. Ya. Ginzburg, is “a kind of magma of spiritual life”. She skillfully uses the word “magma” in the sense that “we are talking about an irrational alloy, about a chaotic synchrony of physical sensations, impressions, passing images, conscious and unconscious drives, the smallest fractional actions”⁴⁵. Accordingly, the task of the new literature of the 20th century is to “break through the deep stereotypes to this primordial reality, which the mind has not yet subjected to artificial and illusory dismemberment”⁴⁶.

Zamyatin also resorted to such a “chaotic synchronicity”. “The most beautiful thing in life is delirium,” reads the opening phrase of the story “The Catcher of Men”.

⁴² *Davydova T. T.* Russian Neorealism: ideology, poetics, creative revolution. M.: FLINTA, 2016. P. 28.

⁴³ *Keldysh V. A.* About the “silver age” of Russian literature: General patterns. Prose problems. P. 177.

⁴⁴ *Ginzburg L. Ya.* Literature in search of reality. L.: Owls. writer, 1987. P. 11.

⁴⁵ *Ibid.* P. 46.

⁴⁶ *Ibid.*

And in this vague, beautiful delirium, we see the main tone of Zamyatin's themes. Approval and respect for human irrationality, as well as satire and criticism of rational dogmas, are almost always present in his works. Whether in his "folklore" sketches about the life of the provincial hinterland or in new interpretations of religious texts and traditional cultural concepts, he steadily sympathizes with dreamers with a pure soul and characters controlled by free feelings, invariably defends humanism, in which spiritual freedom is primary. This freedom is accompanied by primal desire and coexists in harmony with the vast expanses of nature.

Attention to the secrets of the human soul is also reflected in the writer's interest in the internal processes of creativity. Zamyatin was familiar with the psychoanalytic doctrines of Freud, knew about the sublimation function of art⁴⁷, and sometimes associated artistic creativity with phenomena, such as hypnosis and dreaming. He also stated: "...the creative process takes place mainly in the mysterious area of the subconscious. Consciousness, ratio, logical thinking, plays a secondary, subordinate role" (V, 318).

Zamyatin, who see himself as a neorealist⁴⁸, expounded and developed the theory of Neorealism in his articles and lectures. These arguments, along with his artistic work, became the fulcrum for the research of Russian Neorealism in subsequent generations. Take, for example, the monograph by T. T. Davydova: here the researcher practically equates the concepts of Neorealism and Synthetism and speaks of "Impressionism, expressionism, primitivization" as the three main features of the

⁴⁷ Zamyatin in the article "Russian Literature" wrote: "...if Freud is right when he says that dreams and art equally serve to free oneself from obsessive ideas, then this is a very significant fact" (IV, 359).

⁴⁸ In one of Zamyatin's articles, a list of Neorealists is given: "The following poets belong to this literary trend: Klyuev, Yesenin, Gorodetsky, Akhmatova, Gumilyov, Zenkevich, Mandelstam; prose writers: Andrei Bely, whose feet are still somewhere on the platform of symbolism, but whose head is already rooted in neo-realism; in some pieces — Fyodor Sologub, Alexei Remizov, Ivan Novikov, Sergeev-Tsensky, Mikhail Prishvin, Alexei Tolstoy, Shmelev, Trenev" (V, 302).

neorealist style. As mentioned earlier, Zamyatin's theoretical work played a significant role in shaping Davydova's concept.

And from here we turn to the question of how Zamyatin understands the new reality as the material of the artistic image and as the atmosphere for the formation of new art.

Zamyatin speaks of the possibilities of a new art based on scientific progress: "Einstein plucked space and time from their anchors. And the art that has grown out of this, today's reality — how can it not be fantastic, like a dream? (III, 168) At the same time, there are still ordinary things, the usual way of life. Hence the fusion of the new and the old, the fantastic and the routine.

By the way, the "synthesis of fantasy with everyday life" mentioned by Zamyatin in the new art reminds us of how highly he appreciates the methods of "combining fantasy with reality and substantiating fantasy on some generally recognized scientific position" (IV, 401) in the novels of H. Wells. The purpose of these techniques is to make the artistic world solid, reasonable, so that the reader believes in the fabulous. Only here, in a completely different context, fantastic fiction is replaced by fantastic reality.

This coincidence, on the one hand, to some extent suggests the nature of the new reality: almost everything around — not only the rate of change in technology and human worldview, but also the pace of life — is becoming "faster, more feverish" (V, 309), exceeds the limits of imagination. On the other hand, in both cases, Zamyatin, as always, considers the aesthetic tasks of art, keeping in mind the characteristics of the era and the perception of readers.

Thus, the features of Neorealism, corresponding to ideas about the new reality, can be considered in two aspects:

On the one hand, in order to adapt to the extreme speed of the movement of life, the new literature must adopt *the principle of "economy of words"*, i.e., writing "condensed, shorter, abrufter than it was with the Realists" (V, 310).

More specifically, economy can be achieved in the following ways. First, the neorealist *shows, not tells*. When displaying the psychological mindset and appearance

of the characters, instead of a conceptual description, it is preferable to have an representation of some kind of action, which, in direct display, contributes to a richer interpretation.

Secondly, the neorealist conveys images “by one particularly *characteristic impression*” (V, 312), believes in the subjective impression of a thing as a genuine reality, and often, to convey the “true reality” hidden behind the surface of life (as opposed to “apparent, visible reality for the naked eye” among Realists), tends towards *exaggeration, deformity, fantasy*.

On the other hand, according to Zamyatin, the need for large-scale industrial production deprives urban life of diversity, so that many neorealists turn “to the wilderness, to the province, to the village, to the outskirts” in order to find a way of life “concentrated, well-established for centuries, robust, of 90-degree” (V, 308–309). Moreover, such a way of life is depicted by neorealists with the help of a stylized folk language, which also corresponds to the above-mentioned principle of “economy of words”.

The local language, corresponding to the nature of the depicted environment, like a craft pattern, covers the narration of Zamyatin’s provincial prose.

In the Russian literature of this time, a special manner of narration stands out in the form of lively speech — *skaz*. This form was used by Gogol, Leskov, Remizov, etc., and such a path is also close to Zamyatin, who, according to V. A. Keldysh, plays a “free word game”, where the desire to stylize the language exceeds changes in the narrative perspective: “Here the task is more stylistic — it becomes the development of the speech manner itself. The writer is experimenting with the word. Seeking to expand his expressive possibilities, he brings together different stylistic layers of the ‘Russian manner’ (Remizov)”⁴⁹.

Remizov’s theory of the “Russian manner”, which serves as the basis of his author’s thinking, as noted by A. M. Gracheva, has been formed since the late 1900s,

⁴⁹ *Keldysh V. A.* About the “silver age” of Russian literature: General patterns. Prose problems. P. 301.

although the word “manner” was first used as a synonym for “style” in the writer’s article “Boyan’s Path”, published in 1920⁵⁰. The basis of this theory is “the assertion of the formation of the style of a modern writer on the basis of the accumulation of layers of oral speech, preserved both by its living carriers — people from the people, and in dictionaries, in business writing of past centuries in Russian history and in the monuments of ancient Russian literature”⁵¹.

By the way, tracing the origins of this style, the pioneer in combining folk art with the literature of modern times can be called the archpriest Avvakum, who already in the 17th century was able to “summon all the expressive means of everyday colloquial language to create the maximum literary effect” and made “the first attempt to use colloquial Russian language for literary purposes”⁵². And Remizov himself, in an article in 1937 dedicated to the memory of the late Zamyatin, weaves the latter’s work into this chain, noting with sorrow: “And how unnecessary the stupid cinema seemed to me — the work of Zamyatin’s last years; after all, the work of his life, all these verbal constructions of the Russian manner — this is our Russian thing, Russian book treasury. And a craftsmanship⁵³.”

B. M. Eikhenbaum also speaks about the place of Zamyatin in this style direction. In a review of the story “A Provincial Tale”, Eikhenbaum calls Zamyatin a student of Remizov, although he notes that there is no imitation here, but an organic connection. Within this narrative manner, from his point of view, lyrical intonation is replaced by impartiality and dispassion, and the narrator is replaced by a storyteller. “The language

⁵⁰ *Gracheva A.M.* The origins and evolution of Alexei Remizov’s “theory of the Russian manner” (1900–1920s) // *Problems of Historical Poetics*. 2019. V. 17. No. 3. P. 242.

⁵¹ *Ibid.* P. 252.

⁵² *Mirsky D. P.* History of Russian literature from ancient times to 1925. Novosibirsk: Svin'in and Sons, 2005, pp. 74–75.

⁵³ *Remizov A. M.* An unquenchable candle standing // *Remizov A. M. Collected Works*. T. 10. Petersburg gully. M.: Russian book, 2003. P. 303.

of the story is cunning, funny, with many regional words⁵⁴, as if none of the words come from the author's mouth: the county itself speaks.

Eikhenbaum in his article "Leskov and modern prose" defines skaz as "a form of narrative prose, which, in its vocabulary, syntax, and selection of intonations, reveals an attitude towards the oral speech of the narrator"⁵⁵. In skaz prose, the emphasis is shifted from the plot to the word, the narrative is freed from the restrictions of the writing tradition and returns to the living oral word. One of the ways leading to a skaz is dialogue, especially the "questionnaire" dialogue, which is typical of Leskov. As for the "ornamental skaz" of Zamyatin and the writers of the younger generation, "it retains traces of the folklore basis and skaz intonation, but there is no narrator as such. It turns out a kind of stylization of the skaz"⁵⁶.

Zamyatin, in an analysis of O'Henry's work, writes about his understanding of the form of a skaz — it is "a naturally dialogic language, author's digressions, words that belong to American streetcar, pavement, and cannot be found in any dictionary" (III, 112). However, he notices that O'Henry does not fully pursue the skaz form, since the language of the depicted environment is not used in the author's remarks. Like Eikhenbaum, Zamyatin emphasizes the dialogue nature of the narrative and the tangibility of the narrator's presence. But he goes further than Eikhenbaum in his demand for a language style that matches the environment and era depicted.

Of course, it should be noted that the search for a rich life does not necessarily takes place on remote locations. If many of Zamyatin's early works differed precisely in the stylized image of the Russian hinterland, then his story "The Islanders" became evidence of his departure from previous work. As J. Curtis writes, "his prose is losing

⁵⁴ *Eikhenbaum B. M. Terrible harmony // Eikhenbaum B. M. About literature: works of different years. M.: Soviet writer, 1987. P. 290.*

⁵⁵ *Eikhenbaum B. M. Leskov and modern prose // Eikhenbaum B. M. About literature: works of different years. M.: Soviet writer, 1987. P. 414.*

⁵⁶ *Ibid. P. 421.*

the “nationality” that was previously characteristic of his style: now tales about the city come out from under his pen, where language is used more sparingly, and elements of modernism are visible in the organization of the narrative”⁵⁷.

Meanwhile, a new manner of depiction is required not only by the new nature of reality. From the viewpoint of literary tradition and evolution, Neorealism as a literary trend and as a set of artistic methods for Zamyatin is another spiral unit on the dialectical path of literature development: *thesis — Realism, antithesis — Symbolism, synthesis — Neorealism*: “The material for creativity among new-realists⁵⁸ is the same as Realists: life, earth, stone — everything that has a measure and weight. But, using this material, the new-realists mainly depict what the Symbolists tried to depict, they give generalizations, symbols” (V, 309).

Zamyatin’s idea reminds us of L. N. Andreev, who wrote to M. Gorky in 1912: “Who am I? For noble-born decadents, a contemptible realist; for hereditary Realists, a suspicious symbolist”⁵⁹.

Apparently, Andreev was also one of the stylistic seekers contemporary with Zamyatin, and in his prose we see a powerful color concentration and increased visual expressiveness of the narrative. It is no coincidence that K. Chukovsky saw in the works of Andreev a vivid “poster”: “For a very ordinary, banal thought, there is an absurd, eccentric expression. Andreev has a whole system”; “...and Andreev can turn any abstract, philosophical thought into such an eccentric, paradoxical, spectacular poster image”⁶⁰. Moreover, already in Andreev’s early stories, there is a device of

⁵⁷ Curtis J. The Englishman from Lebedian: A Life of Yevgeny Zamyatin (1884–1937). St. Petersburg: Academic Studies Press / BiblioRossika, 2020. P. 97.

⁵⁸ To designate a representative of a new trend in Russian literature, Zamyatin uses both the word “neo-realist” and “new-realist”. We found no significant difference between the meanings of the two words.

⁵⁹ Gorky and Leonid Andreev. Unpublished correspondence. M.: Nauka, 1965. P. 351.

⁶⁰ Chukovsky K. I. About Leonid Andreev // Speech. 1910. URL: <http://www.chukfamily.ru/kornei/prosa/kritika/o-leonide-andreeve> [Date of access: 09/30/2019.]

“repeating leitmotifs”, i.e., multiple, sometimes gradational allusions to mental feelings and changes with the help of detailed “testimonies”. As a result, the character’s mood is self-evident through these repetitive subject details, and no further explanation is required.

A similar technique of “repeating leitmotifs” Zamyatin notices with Chekhov, who, in his opinion, is a pillar in the constellation of Russian Realists and an innovator who first used the Impressionist techniques that characterize Neorealism. (We will discuss Impressionist techniques later, in a separate section.) Zamyatin insistently notes that “from Chekhov to the new Realism of our time is a straight line, the shortest distance” (III, 38). On the same occasion, Keldysh rightly notes: “Chekhov’s work (about which today’s science almost has no doubt and which has become almost a commonplace) is a transitional phenomenon of great importance that completed classical Russian Realism. He absorbed many of its best assets and started a new artistic era, including paving the way for the modernist movement”⁶¹.

According to Zamyatin, the Neorealist return to life is also connected with the synthesis of Realism and Symbolism: “Realists lived in life; the Symbolists had the courage *to withdraw from life*; the Neorealists had the courage *to come back to life*” (V, 304).

The writer believes that irony and religion are two ways to overcome the tragedy of life, and Neorealists chose the first one, they returned with laughter. Their irony and laughter are closely related to the exaggeration, deformity, as well as the grotesque. From Zamyatin’s point of view, neorealist laughter contains the mentality of a winner: “We hear laughter in the works of neorealists, and this tells us that they somehow overcame, digested the eternal enemy — life” (V, 304).

However, it is not hostility, fear or anger towards life that dominates here, but joy and the power of regenerating: “Humor, laughter are the property of a lively, healthy person who has the courage and strength to live. In this property lies the joy of

⁶¹Keldysh V. A. About the “silver age” of Russian literature: General patterns. Prose problems. P. 204.

the former Realists and Neorealists — and the difference between the Neorealists and the Symbolists: among the Symbolists you will see a smile — a contemptuous smile at the contemptible land, but you will never hear laughter from them” (V, 304). In other words, the negation of the Neorealists, in fact, arises in the name of improving life and has an active character.

In this regard, let us recall the idea of M. M. Bakhtin about the essential difference between “folk-festive laughter” and “purely satirical laughter of modern times”: the one who laughs negatively puts himself outside the ridiculed situation, and the folks’ laughter is directed to the highest, “expresses the point of view of the whole growing world, where the laugher himself enters”⁶².

Zamyatin’s laughter, apparently, is also characterized by some elements of folk laughter culture, such as the pathos of renewal, carnival fun, a positive attitude towards the bodily natural force, etc. In other words, this laughter does not come from an indifferent outside observer, but from a skeptic who is in this position and challenges from within the existing order and outdated ideas.

Moreover, Zamyatin treats his “deformed” characters with great tenderness: “I remember perfectly: when I wrote ‘A Provincial Tale’, I was in love with Baryba, Chebotarikha — no matter how deformed or ugly they are. But there is— perhaps — beauty in ugliness, in deformity” (V, 317).

As N. N. Komlik notes, “the writer looks with mournful eyes at the wild, wretched, bestial Russian reality, at the same time loving and hating it (ambivalent emotion). There is too much love in his works for the “chilled” souls of the heroes of Russian hinterland to call them purely satirical⁶³.

In addition, Neorealists not only replace the “contemptuous smile” of the Symbolists with active laughter, but also replace the “deliberate obscurity and

⁶² *Bakhtin M. M.* Works of Francois Rabelais and folk culture of the Middle Ages and the Renaissance. 2nd ed. M.: Artist. lit., 1990. P. 17.

⁶³ *Komlik N. N.* The creative heritage of E. I. Zamyatin in the context of the traditions of Russian folk culture. Yelets: EGPI, 2000, p. 47.

vagueness of the image” of the Symbolists with eye-catching images: “the characters are — exaggeratedly — *bulging*, sculptural; *colors* — exaggeratedly — cuttingly *bright*” (V, 308).

With all the statements about overcoming and moving away from Symbolism, Zamyatin’s emphasis on the aesthetic independence of art and his emphasis on the technique of artistic creation bear a significant relation to the heritage of the Symbolists, who “put forward the consideration of issues of metrics and rhythm, verbal instrumentation (i.e., the sound composition of words), structure and rhythm of images, from the viewpoint of the artistic impact on the perception of listeners⁶⁴, which was extremely important for the increased interest in literary technique at that time. And young poets (Acmeists), in the words of V. M. Zhirmunsky, “overcoming Symbolism”, while maintaining a symbolist attitude towards artistic language, emphasize more “picturesque, graphic clarity of images”⁶⁵, their poetry is “rather picturesque than musical”⁶⁶. Among the Acmeists, the external world filled with sensitive impressions comes to the fore, and it is not for nothing that Zhirmunsky sees in the ideal of these “Hyperboreans” similarity with Neorealism, since they “understand artistic realism as accurate — slightly distorted by subjective spiritual and aesthetic experience — transmission of separate and distinct impressions of mainly external life, and also the life of the soul, perceived from the outside, the most separate and distinct side⁶⁷. Of course, as Zhirmunsky argues, there is no and should not be objective poetry, but the concern for the clarity of language and the striving for the external, objective world emphasized here among the Acmeists and Neorealists are of no small importance to us.

So, Neorealism, according to Zamyatin’s interpretation, refers to constantly changing reality, synthesizes everyday life with fantasy, a realistic basis with a

⁶⁴ *Zhirmunsky V. M. Overcoming symbolism // Zhirmunsky V. M. Questions of the theory of literature. L.: Academia, 1928. P. 284.*

⁶⁵ *Ibid. P. 285.*

⁶⁶ *Ibid. P. 284.*

⁶⁷ *Ibid. P. 317.*

symbolist approach, and can be considered synonymous with the term “Synthetism” when it comes to the dominant aesthetic principle of new literature.

However, researchers understand “Synthetism” more broadly, paying attention to philosophical reflections and different levels of the poetics of a work of art. As M. Yu. Lyubimova generalizes, Zamyatin’s theory of “philosophical synthesis” includes not only “the philosophical and aesthetic justification of the new artistic trend of Neorealism”, but also “an original system of interaction between various types of arts, the concept of a creative personality, questions about the psychology of creation and questions about the reader’s perception of a literary work”⁶⁸.

Similarly, M. A. Khatyamova sees in Zamyatin’s synthesis “an inevitable result of life’s dialectical development, <...> the dialogical nature of culture and its language”. The dialogicity is carried out at three levels — they are “the dialogue of different cultural languages in the author’s language to produce new meanings”, “the co-creation of the author and recipient”, as well as “the dialogue of different arts in the language of prose”⁶⁹.

It should be reiterated that Zamyatin’s reflection on the mutual penetration and integration of different forms of art essentially corresponds to the general trend in the literature and culture of his times. As O. A. Hansen-Löve notes in a monograph devoted to the problem of intermediality in the culture of Russian modernism, “Russian Symbolism and Avant-garde movements of the 1910–1930s often offer completely new and one-of-a-kind theoretical concepts, specific analyses of the system of art forms, based on the central stance of the whole (Russian) Modernism that no art form can be created and perceived on its own, in isolation and autonomously, but always in the

⁶⁸ *Lyubimova M. Yu.* Philosophical views and cultural views of E. Zamyatin // E. I. Zamyatin: pro et contra. St. Petersburg: RKhGA, 2014. P. 244.

⁶⁹ *Khatyamova M. A.* The concept of synthesis by E. I. Zamyatin // Bulletin of the TSPU. 2005. No. 6. P. 39.

interaction of its material-physical, conceptual-theoretical, thematic-motive and — especially important for the Avant-garde — structural-constructive aspects”⁷⁰.

The aspects above give us reason to suggest that the art synthesis is of key importance for the analysis of Zamyatin’s neorealist views on literary creation.

Accordingly, further we will try to understand the various visual-static theories presented by Zamyatin in lectures and articles. Some of the principles and techniques that will be discussed in the following sections may overlap with the general description of neorealist manner presented above, but we will make more specific explanations and extended discussions. But first, let’s briefly stop at Zamyatin’s formulations, in which a special material, visual tendency is manifested.

1.2. Literature and Science: A Way of Visualization

Zamyatin’s first prose work was written and published in 1908. In the same year, he graduated from the shipbuilding department of the Polytechnic Institute and became a teacher at the department of ship architecture. The coincidence of time reminds us of the parallel coexistence of literature and technology in the writer’s life. Like Chekhov, who describes the relationship between medicine and literature as his wife and mistress, Zamyatin in the article “About My Wives, Icebreakers and Russia”, not embarrassed to admit the “moral frivolousness” (IV, 348), sees technique and literature as his two wives.

Although the biographical side of a writer’s life should not be bundled with his creative activity, we cannot ignore that his “knowledge foundation” is inevitably reflected in his aesthetic statements.

On the one hand, Zamyatin the engineer views icebreakers through a warm humanitarian vision, taking them as multi-valued cultural symbols, the embodiment of human character and national mentality. On the other hand, Zamyatin, as a humanist

⁷⁰ Hansen-Löve O. A. *Intermediality in Russian culture: from symbolism to avant-garde*. P. 15.

and stylist, often refers to the terms and laws of the natural sciences — physics, chemistry, biology, etc. In Zamyatin’s discourse, they are usually mentioned as unusual, interesting metaphors to explain various literary phenomena.

For example, in the lecture “On Plot and Story” (V, 321–333), Zamyatin distinguishes “inductive” from “deductive” path of plot development. Describing the first case in which the writer’s impulse to creativity is some small event or person, Zamyatin compares this process with the crystallization of a *solution*: “It is enough to throw the last pinch of salt into a saturated solution — and the whole solution will begin to harden, a crystal grows on another crystal — a whole whimsical construction of crystals. It is the same here: such an impulse plays the role of the last pinch; associations — the role of a bonding cement between individual crystals of thought. An idea that deepens the entire plot, a generalization, and a symbol appears later, when the greater part of the plot has crystallized” (V, 323–324).

When analyzing Chekhov’s dramaturgy, Zamyatin compares the human soul with the movement of small particles and called Chekhov’s psychological drama “*molecular drama*”, where “usual, external, stage effects are absent, where the whole drama takes place under the surface of life — in the human soul” (II, 494). Molecules, whose existence was directly confirmed experimentally as early as 1906⁷¹, are “in an eternal motion invisible to the eye” (V, 402). It can be said that the apparent static and internal dynamism in Chekhov’s plays are well conveyed by Zamyatin through this analogy.

If the crystallization of the solution in the first example is still a phenomenon visible to the naked eye, then molecular motion seems to go beyond what we call “vision” in everyday life. However, as mentioned earlier, the new reality should include the expansion (due to scientific and technological progress) of the boundaries of human knowledge and the ability to “see”.

⁷¹ See: Novakovskaya Yu. V. Molecule // Great Russian Encyclopedia. T. 20. M., 2012. pp. 658–660.

The Russian philosopher V. S. Stepin points out the key moments of changes in the picture of the world in the field of physics: “The transition from the mechanical to the electrodynamic (last quarter of the 19th century) and then to the quantum-relativistic picture of physical reality (first half of the 20th century) was accompanied by a change in the system of ontological principles of physics”⁷². These discoveries and changes obviously went beyond the limits of physics, influencing the general worldview of people, interacting with the philosophical reflections of the time. The principles of relativity and infinity replaced the belief in the absoluteness and controllability of the world order, and the relationship between man and the surrounding material world was also revised. In the same respect, Zamyatin’s words about skin under a microscope are quite charming: “What you see will have very little resemblance to the usual appearance of human skin and will seem implausible, nightmarish”; “more genuine, more real — this is the most improbable skin that we see through a microscope” (V, 305). And the molecular motion just mentioned, as the real activity of normally “invisible” particles, also refers to this “implausible” reality.

Sometimes, Zamyatin applies the “invisible” laws of natural science to “visible” social phenomena, achieving a stronger imagery to express his own position. The semantic complexity of the scientific terminology used by Zamyatin complicates our understanding, but at the same time enriches it. One of the most striking examples is the concept of “*entropy*”.

In the article “On Literature, Revolution, Entropy and Other Things”, Zamyatin almost equates entropy and “energy degeneration” (III, 173): “When a fiery-boiling sphere (in science, religion, social life, art) cools down, fiery magma is covered by dogma — a hard, ossified, immovable bark. Dogmatization in science, religion, social life, art is the entropy of thought” (III, 175). Although there is a place for dialectical understanding in Zamyatin’s discussions about various cultural and religious issues, his undeniable critical attitude towards “entropy” remains unchanged in his values.

⁷² *Stepin B.C.* History and philosophy of science. Moscow: Academic Project; Tricksta, 2011, p. 238.

N. Yu. Zheltova notes: “Hence his wicked sneers and caustic irony at everything that has ceased to be true and has become dogma, as well as the declaration of what is essentially of earthly origin at the level of mundane necessity as divine”⁷³.

Indeed, according to the second law of thermodynamics, “for an adiabatically isolated system, the entropy increases during irreversible processes”⁷⁴, the cooling of an object is associated with an increase in the entropy of the system. A hot object placed in a cooler environment naturally releases heat, bringing its own temperature closer to its surroundings. After reaching this state of immobility, there is no longer any desire for progress or struggle in the system, only the inertia of inactivity remains.

However, according to the theory of dynamical systems, the concept “entropy” is usually used to characterize the “degree of chaos and instability”⁷⁵, while for Zamyatin, on the contrary, the state of entropy is most often the result of canonization, dogmatization, unification, etc.

L. Geller, when analyzing the novel “We”, rightly notes: “Zamyatin uses the term in his own way: disorder, chaos, disorganization mean *energy* for him. And order, formation, harmony are the attributes of the entropic One State. He seems to be saying, violating the law of identity: order is disorder”⁷⁶. According to the scholar, while simultaneously using the term in the “correct” and “false” meanings, Zamyatin just shows the entropy of different types at different levels: “The ‘Totalitarian System’ is

⁷³ Zheltova N. Yu. “The Handmaid of sinners” by E. Zamyatin: on the issue of iconocentrism of Russian art in the first third of the 20th century // E. I. Zamyatin: The personality and work of the writer in the assessments of domestic and foreign researchers: Sat. Art. St. Petersburg: RKhGA, 2015. P. 331.

⁷⁴ Bashkirov A. G. The Second Law of Thermodynamics // Great Russian Encyclopedia. T. 6. M., 2006. P. 80–81.

⁷⁵ Rudoy Yu. G. Entropy // Great Russian Encyclopedia. T. 35. M., 2017, P. 397.

⁷⁶ Geller L. Apologia of disorder. E. I. Zamyatin and postmodernist theories of chaos // Evgeny Zamyatin and culture of the XX century. St. Petersburg: RNB, 2002, P. 162.

viable for him, despite the very high social and psychological entropy, if there is energy its political and organizational-economic level. This model is very accurate”⁷⁷.

Zamyatin, of course, was not the only one who tried to combine natural science knowledge and humanitarian discourse. According to M. Yu. Lyubimova, “various natural science theories and discoveries were reflected in poetry, prose of the late XIX — early XX centuries, literary and artistic criticism”⁷⁸, and, almost symmetrically, “since the beginning of the 1900s on the pages of scientific and popular science publications, the use of the achievements of mathematics in poetic creativity, as well as artistic criteria in science and technology, was widely discussed”⁷⁹.

It should be borne in mind that Zamyatin, as an engineer by education, seeks to clarify and generalize various experiences and phenomena, and the terminology of the natural sciences often serves as an intermediary for him to understand and interpret a wide variety of literary phenomena and devices.

The incorporation of material things, natural laws into aesthetic discourse reflects Zamyatin’s openness, receptivity and adaptability to the visual expansion brought about by modern technology. Moreover, the analogy of these phenomena and changes with the process of creating works of art recalls in a sophisticated way the internal regularity inherent in the aesthetics itself.

1.3. “Impressionism”: Between Painting and Literature

Constantly offering readers distinct visual images in artistic prose, Zamyatin emphasizes “the complete parallel between the new trends in painting and the artistic word” (V, 354) and feels a special closeness to the French Impressionists. He borrows the term “Impressionism” from painting as one of the central concepts for

⁷⁷ Ibid. pp. 162–163.

⁷⁸ Lyubimova M. Yu. Evgeny Zamyatin is the author of the novel “We” // Zamyatin E. I. “We”: Text and materials for the writing history of the novel. St. Petersburg: Mir, 2011, p. 127.

⁷⁹ Ibid. P. 128.

characterizing a new literary trend — Neorealism, and explains the literary devices corresponding to painting techniques.

Under the term “Impressionism” Zamyatin basically understands two principles of artistic prose.

The first of them, proceeding from the main meaning of the word “impression”, focuses on the subjective point of view of the narrative, so that the image becomes “more daring, more cheeky, more convex” (V, 307). Belief in one’s impression, according to Zamyatin’s interpretation, is one of the most important principles of neorealist writing in Russian literature. In this work, we will conditionally call this principle *the “principle of impression”* (in contrast to the general category of “Impressionist devices”).

Zamyatin also considers Impressionistic *“the principle of joint creative work of the author and the reader”* (V, 351), according to which a work of art, with missing details or an unfinished aesthetic expression, leaves the perceiving side to make its addition.

Each of these principles is based on several devices of artistic prose.

“Impressionist devices”, first of all, are closely connected with the unconventional artistic practice of French painters. In the lecture “On Language”, which is included in a series of lectures on the technique of artistic prose, read by Zamyatin in 1920–1921 in the House of Arts, the following features of Impressionism in painting are outlined:

- (1) Appealing only to the main — details, the viewer — in the drawing.
- (2) Drawing *en plein air*, that is, in the open air, from nature.
- (3) Representing instant impressions of the artist.

Zamyatin admires the Impressionists’ exit from the darkness of the workshop into the free air, since natural light, in comparison with artificial, isolated lighting, presents much more nuances, which frees the artist’s eye from the established norms of salon-academic painting, makes it possible to accept subjective perception and fleeting optical reflection as criteria.

Moreover, for Zamyatin, pictorial Impressionism represents not only new eyes, but also a whole philosophy: “The world is my representation⁸⁰. There is no ‘Ding an und für sich’⁸¹”(V, 355). In other words, there is no object without a knowing subject, and the world before us is only our contemplation.

The central place here is occupied precisely by the primary inner experience and the aesthetic experience of an individual: “The impression of a thing is the thing” (V, 355). Based on this, from the point of view of Zamyatin, the “former description”, that is, a consistent, detailed description of all signs, is also outdated, since it does not correspond to how people actually perceive the world and get an impression of things.

Thus, taking the psychological process of perception into consideration, the following “Impressionist devices” can be used in fiction:

- (1) Fragmented description.
- (2) Repetition of synthetic features.
- (3) Showing in action.

It is easy to agree that the first two methods rightly consider the psychological process of perception, which often does not immediately come to a complete picture, but begins with separate parts, fragments, details. Even if we get some “general impression” at first glance, some of the most noticeable features inevitably attract our attention, and these explicit features, as our knowledge deepens, interact with the implicit characteristics of the object of perception.

Furthermore, with the development of the plot, it is necessary “to repeat the main visual images so that the reader sees the characters all the time: golden teeth; worms; football-like round heads; red swirls” (V, 378).

This is also one of the most striking features of Zamyatin’s works: “...a certain characteristic, something like a detailed epithet, accompanies the hero through the

⁸⁰ “The World is My Representation ” is Arthur Schopenhauer’s central position in *The World as Will and Representation* (1818).

⁸¹ “Ding an und für sich” — Kant’s concept of “a thing in itself and for itself” (German).

whole thing, he is shown to the reader only from this side”⁸². The previously mentioned method of “repeating leitmotifs”, which Zamyatin highly appreciates in Chekhov and Andreev’s works, also belongs to such a manner.

However, the author’s selection of the external features of the image is by no means a special phenomenon even among many realist writers before Zamyatin. L. Tolstoy, for example, according to L. Ginzburg, “usually did not fix the outside world with detailed descriptions — he worked with separate sharp strokes”. Already in his early diaries, Tolstoy writes that “a person cannot be described — it turns out to be not resembling”⁸³. It is also typical of him to use “loose details” — seemingly optional details that actually have “a direct relation to the theme of the episode as a whole”⁸⁴.

But Zamyatin clearly goes further in this respect. Tolstoy, in an unexpected way changing the focus of the description, is not apart from the so-called “objective reality”, while in Zamyatin’s “Impressionist devices” a bolder subjectivity already dominates. Exaggeration, distortion, deformation, and “implausible” representation of the world are also allowed. Sometimes too much description can be intrusive, so it’s better to hint at characteristics right in the narrative, action, plot dynamics. Hence, we have the third Impressionist device, which in its own way meets the requirements of Neorealism for the conciseness of the narrative language.

In order to illustrate the implementation of the above-mentioned devices in Zamyatin’s prose, let’s stop at one of the writer’s favorite examples from his story “A Provincial Tale”:

“The face of Semyon Semenych was skinny, dark, some kind of icon painting. Eyes — huge, blackish. <...> And he blinked them constantly: blinked, blinked, — as if he was ashamed of his eyes. Yes, those are the eyes. He winked all over somehow,

⁸² *Shklovsky V. B.* The ceiling of Evgeny Zamyatin // *Shklovsky V. B.* Hamburg account: Articles — memories — essays (1914–1933). M.: Soviet writer, 1990. P. 246.

⁸³ *Ginzburg L. Ya.* Literature in search of reality. P. 24.

⁸⁴ *Ibid.*, P. 23.

this Semyon Semyonitch. As soon as he walks down the street, he starts to fall on his left leg — well, as it is, a whole, with his whole being, winks” (I, 118).

Here Zamyatin invites readers to pay attention to the fact that the author does not use a simple comparison with the unions “as”, “as if”, “like”, etc., but directly “believes” that a lawyer named Semyon Semenych Morgunov winked all over. (His surname, by the way, also strengthens the connection between this person and his habit.) In addition, according to Zamyatin, “there is not a word about the cunning that makes up the essence of Morgunov’s character — here the action is given, and in the action at once, briefly — the whole Morgunov, as if alive” (V, 310).

In an effort to keep language brief and convey a subjective impression, the author also leaves gaps, or, in the words of Zamyatin, “empty, unfilled intervals between milestones” (V, 351), which forces the reader to become a joint author.

Now let’s move on to the techniques related to the “principle of joint creative work of the author and the reader”:

- (1) Unfinished phrases.
- (2) False negatives and affirmations.
- (3) Missing associations.
- (4) Reminiscences.
- (5) Reflected image.

In terms of function, these techniques are visual methods of “missing psychological lines of an unfinished psychological drawing, hints” (V, 351). Most of them require no further explanation. On the one hand, the author seems to abandon the omniscient and omnipotent position of the narrative, presenting the reader with fragmentary dialogues, deliberate confusion, missing central thoughts, etc., and as a result gives the reader the freedom to supplement and interpret.

On the other hand, he uses repetitive details or visual images as a guiding thread, a reminder, since the finest artistic techniques are primarily designed to “message the reader’s mind with certain associations necessary to achieve a well-known effect intended by the author” (V, 321).

So, the main techniques of Impressionism according to the interpretation of Zamyatin are presented above. However, although the writer repeatedly emphasized the close connection of these techniques with Impressionist painting, his usage of the term “Impressionism” needs additional comments. If we carefully compare the aesthetic views and practical methods of the two sides, we will find that the Impressionists’ and Zamyatin’s concept of “impression” does not coincide in many respects.

The problem here is not whether painting and literature are comparable. It cannot be denied that the dialogue and integration of the arts are rather arbitrary, some differences are simply insurmountable.

For example, in the article by Yu. N. Tynyanov “Illustrations”, where the relationship between the plastic and verbal arts is discussed, the essential difference between them is emphasized. Firstly, “the specific concreteness of poetry is directly opposite to pictorial concreteness”, “the main method of concretizing words — comparison, metaphor — is meaningless for painting”.

Secondly, in an illustration you can show only a *story* detail, and never a *plot* one. For Tynyanov, only two cases of “legitimate cohabitation” of graphics with words are significant: this is the use of graphics either as a purely subject ornament, or as an “equivalent of words”⁸⁵.

Nevertheless, the importance of the intermedial approach cannot be ignored.

First, the emergence and spread of new media contribute to the aesthetic renewal of already existing art forms. Let us recall the book by S. Sontag “On photography”, which refers to the possible influence of photography on the aesthetic orientation of painting.

“The camera’s way of fixing the appearance of the external world suggested new patterns of pictorial composition and new subjects to painters: creating a preference for the fragment, raising interest in glimpses of humble life, and in studies of fleeting

⁸⁵ Tynyanov Yu. N. Poetics. History of literature. Movie. M.: Nauka, 1977. P. 316.

motion and the effects of light. Painting did not so much turn to abstraction as adopt the camera's eye, becoming (to borrow Mario Praz's words) telescopic, microscopic, and photoscopic in structure"⁸⁶.

Secondly, many analogies of techniques in different types of art were not without reason. As examples, one can cite the theory of polyphony by M. M. Bakhtin, the study of structural commonality in painting and literature by B. A. Uspensky, and, in particular, L. G. Andreev's studies of Impressionism in literature.

L. G. Andreev asks the following question: "Is there an Impressionism in verbal art that is as obvious as in the art of painting?" There is an opinion that the "givenness" (or "construction") in verbal art, which contradicts the principles of pictorial Impressionism, makes this identification impossible. From Andreev's point of view, the significance of this contradiction should not be exaggerated, since Impressionism itself does not exclude "givenness", it is also able to overcome "construction" in literature and "to be fully realized in poetry, even in dramaturgy and literary criticism, forming special, Impressionistic genres"⁸⁷.

Although we do not fully share the scholar's opinion that the symbolist tendency is especially close to Impressionism in literature, it is worth saying that when analyzing specific texts, he draws convincing analogies, presents special Impressionist techniques, for example, "uninhibited, unsystematized narration" and the predominance of nouns in relation to verbs in works of Paul Verlaine, as well as his "short phrases that fall like brush strokes in a painting, like the touch of an Impressionist painter's brush"⁸⁸.

Why do we assume that there is a significant deviation in Zamyatin's Impressionism from the original meaning of the borrowed term? We will not dwell on

⁸⁶ *Sontag S.* On photography / transl. from English by V. P. Golyshev. M.: Ad Marginem Press, 2013. P. 193.

⁸⁷ *Andreev L. G.* Impressionism. M.: Publishing House of Moscow State University, 1980. P. 35.

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 58–59, 89.

the “principle of joint work”, since the writer himself admits that this principle also operates in subsequent pictorial movements, such as “pointillism, intimism, tachisme, rayonism” (V, 354). Let’s focus on the “principle of impression”, on the visual images of his works.

Impressionism in painting, as noted by many scholars, represents a real liberation of vision and “development from tactile values to optical values”⁸⁹. The meaning of “impression” in the physiological aspect is that the retina receives information directly from the outside world. Here, the retina largely becomes a metaphor for the perception of the world, which does not seem to reach intellectual reflection. Impressionists dissolve objects in light and colors, and the autonomy of the latter frees the object of perception from any empirical restrictions. In the temporal aspect of “impression”, a fleeting glance is an emphasis on the momentary and ephemeral (in the sense of subjective sensations and cultural characteristics). The two-dimensionality of the image, the ignorance of the spatial depth and the lack of focus in the picture also suggest the intensity of the fluid moment.

It is no coincidence that the Russian Formalist V. B. Shklovsky cites Impressionism as an example when discussing the problem of form and content: “... The Impressionists painted things as if they saw them, not understanding what these things were, but seeing only colorful spots in them”⁹⁰. Such an attitude towards things is easily reminiscent of the “defamiliarization” of Formalism, which concerns precisely the opposition of the so-called seeing and recognizing.

In the same respect, O. A. Hansen-Löve, discussing “thingism” among the Formalists, makes a distinction between the concepts of “thing” and “object”. According to his interpretation, a “thing” is a phenomenon of the external world, “being even *before* transformation (‘processing’) into an object of a practical or, in any case, cultural order”, and “objects” are phenomena “already included in the forms of

⁸⁹ See: Müller L. *The Beauty of the Metropolis: Toward an Aesthetic Urbanism in Turn-of-the-Century Berlin* // Berlin: Culture and Metropolis. New York, 1991. P. 47.

⁹⁰ Shklovsky V. B. *Cinema as an art* // *Life of art*. 1919. No. 139–140. P. 2.

thinking and perceptions constructed and oriented towards a certain order, a certain system⁹¹.

In the case of Zamyatin, for whom the “peculiarities of artistic vision” (V, 387) are at the center of his aesthetic view, the notion of subjective impression is completely different. Although Zamyatin, sharing his attitude to modernity with the Impressionists, also emphasizes the fluidity of everyday life and the instantaneousness of what is depicted, his “impression” would be of no importance without memory, experience, associative processing, etc. Individual objects are always included in the object system, losing pure “thingness”.

Moreover, as D. P. Mirsky notes, Zamyatin’s manner is characterized by “a complex system of metaphors and comparisons, the expressive value of a meaningful detail”; his enthusiasm for expressiveness and imagery is so strong that “an excessive richness of expressive means often disrupts the flow of a story, turning it into a simple mosaic of details”⁹².

From this point of view, as noted by N. Z. Koltsova⁹³, to a certain extent, Zamyatin’s style is close not to Impressionism, but to the “Synthetism” of Paul Gauguin, who exhibited with the Impressionists until 1886, but did not share their disregard for clear forms and compositional elements. He tried to avoid direct impressions, to synthesize external stimuli with subjective emotions. The Synthetists thus adopted a new decorative style based on smooth areas of color, clear contour lines, and an almost two-dimensional painting composition. A minimum of lines, a maximum of feelings, emotions, intensity of the image — this is exactly what Zamyatin is looking for.

One more fact should be considered. As we know, Zamyatin’s “Synthetism” is not synonymous with Gauguin’s understanding in painting. Most likely, Zamyatin has

⁹¹ *Hansen-Löve O. A.* Intermediality in Russian culture: from symbolism to avant-garde. P. 230.

⁹² *Mirsky D. P.* History of Russian literature from ancient times to 1925. P. 866.

⁹³ See: *Koltsova N. Z. E.* Zamyatin’s writings: Problems of Poetics. pp. 163–165.

much more objects of synthesis. At the end of his article “New Russian Prose” it is said as follows: “If you look for some word to define the point at which literature is moving now, I would choose the word Synthetism: the synthetic nature of formal experiments, the synthetic image in Symbolism, the synthesized life, the synthesis of fiction and everyday life, the experience of artistic and philosophical synthesis. And dialectically: Realism is the thesis, Symbolism is the antithesis, and now there is a new, third, synthesis, where there will be both a microscope of Realism and telescopic glasses of Symbolism leading to infinity” (III, 139).

In addition, according to Zamyatin, among the contemporary Russian artists, Boris Grigoriev, who is “a synthesis of the West and Russia” (IV, 342), is closest to his literary style; and the representative artist of “Synthetism” is Yuri Annenkov, whose portraits are “extracts from faces, from people, and each of them is a biography of a person, an epoch” (III, 172).

It is not difficult to see a huge difference between the works of these two artists and the paintings of the Impressionists, and it is also not difficult to see that Zamyatin’s visual images, his subjective, even grotesque distortion of reality, are clearly opposed to the Impressionist emphasis on a purely optical phenomenon.

So, if the Impressionists value natural “vision” and equate *objects* and *background*, then Zamyatin takes “recognition” into account and emphasizes pictorial focus, when some exaggerated, even ugly image is in the center of the picture, standing out for their “distortion”. The distortion, of course, is unrealistic, but for Zamyatin this is the “new reality”.

1.4. Static Moments in the Plot Composition

In this paragraph, we will talk about the parallel of artistic prose with theatrical art, the main element of which is also visual perception. The content of the paragraph is based, first of all, on the following thesis of Zamyatin: “*An epic work, that is, a normal sample of artistic prose, is a theater, a game; a writer is an actor*” (V, 335).

Before starting to consider which of the theatrical concepts Zamyatin borrows and what role “painting” plays in them, it is worth noting that the identity of prose and theater noted by the writer is important for studying Zamyatin’s poetics.

This is primarily due to the fact that work on drama and in the theater was one of the important areas of Zamyatin’s activity in the 1920s. D. I. Zolotnitsky, listing five “full-length” Zamyatin plays — “The Lights of St. Dominika” (1920), “Flea” (1924), “Society of Honorary Ringers” (1924), “Atilla” (1927) and “African Guest” (1929–1930), notes that “drama in various, sometimes unexpected forms attracted the writer the farther, the stronger”⁹⁴. Although, as the researcher points out, many of Zamyatin’s dramatic works “originated as dramatizations of already published novellas and short stories: his own <...> or ‘borrowed’”. In this sense, “prose invariably stood in the first place for Zamyatin. Drama was just a variation of it, the same recalcitrant system of ‘sharp corners that make up a bizarre appearance’, as Zamyatin wrote about Andrei Bely <...>, who meant a lot to him”⁹⁵.

Of course, the study of Zamyatin’s dramatic works is already beyond the scope of our work, but Zamyatin’s practical knowledge as a playwright, of course, underlies his approaches to the methods of prose creativity, absorbing theatrical elements and making them more reasonable.

Zamyatin’s articles and interviews on theatrical art are also important to us, such as “The People’s Theatre”, “The Future of Theatre”, “Modern Russian Theatre”, “Moscow — Petersburg”. Although they were written in the second half of the 1920s and in the first half of the 1930s after the writer’s departure from the USSR, his observations and reflections began to accumulate quite early. Thus, in later works there are often either coincidences or ideological connections with his lectures on the technique of artistic prose, which he gave in the first years after the revolution. It was in these lectures that Zamyatin borrowed many concepts from theatrical art and

⁹⁴ *Zolotnitsky D. I. E. Zamyatin — playwright // E. I. Zamyatin: pro et contra, anthology. St. Petersburg: RKhGA, 2014. P. 809.*

⁹⁵ *Ibid. P. 810.*

believed that some psychological laws of drama — the law of the unity of action, the unity of characters and the law of “emotional economy” (V, 330) — play an equally significant role in prose.

From the *law of the unity of characters*, according to Zamyatin, comes the requirement to make episodic persons “necessary in the story, in the development of the plot” so as not to violate the “architectural harmony” (V, 329) of the work. Moreover, this requirement of “non-episodic” characters is also extended by Zamyatin to inanimate objects that play an important role in the presented artistic world. This already applies to the reception of reminiscences, according to the principle of “joint creativity of the author and the reader” and “repeating leitmotifs”, which were discussed in the previous part of this chapter.

Let’s focus on *the law of emotional economy*, which considers the decrease in psychological susceptibility and sensitivity of the reader to an emotional stimulus. According to this law, it is necessary to transfer the strongest tensions to the end of the work, or insert *interludes* in the course of a novel, novellas, or a long short story, since from a brief short story “the reader’s attention will not have time to get tired” (V, 330).

The concept of “interlude” in dramatic art is “a divertissement <...> presented during the intermissions of a play”⁹⁶, or, more precisely, “comic scenes, sometimes one-act comic opera, ballet, pantomime, or musical numbers inserted between the actions of the main play of the performance”⁹⁷. The history of the interlude dates back to medieval Europe, where “it became customary in the intervals between acts of a serious spiritual or historical drama, in order to provide the audience with rest and entertainment, to play playful scenes in the style of farces”⁹⁸.

⁹⁶ Pavi P. *Intermedia* // Pavi P. Dictionary of the theater: transl. from French. M.: Progress, 1991. P. 123.

⁹⁷ Sobolev Y. *Intermedia* // Literary encyclopedia: Dictionary of literary terms: In 2 vols. M.; L.: Publishing house L. D. Frenkel, 1925. T. 1. A–P. P. 298.

⁹⁸ Ibid.

The use of the term by Zamyatin in the sphere of artistic prose, one might say, is already losing the original “comic” part of the theatrical interlude, highlighting the “rest” of the attention of the perceiving side. At the same time, interludes should neither violate the architectural harmony of the work, nor distract the reader’s attention from the main plot. It is in this regard, in Zamyatin’s opinion, that such *interlude techniques* as “*episodic inserts*”, unrelated or little connected with the development of the plot, “*lyrical digressions*” and “*author’s remarks*” (V, 330) do not fulfill their tasks satisfactorily enough. Zamyatin considers especially superfluous the author’s remarks, “talking about the feelings of the characters that have already been shown in action” (V, 331).

Compared to these “bad” methods, according to the writer, *a landscape, or a description of the situation*, as Chekhov already understood and practiced, can serve as an acceptable solution. Chekhov himself interpreted the function of landscape as “music in melodic recitation”: descriptions of nature are appropriate “when they come in handy, when they help you inform the reader of this or that mood”⁹⁹. Such a descriptive, “painterly” interlude, connected with the plot and with the characters’ experiences on the basis of similarity or contrast, according to Zamyatin’s interpretation, also introduces the reader to subsequent events, contributes to the achievement of artistic economy.

Finally, Zamyatin sees the most skillful and effective method of interlude, which is distinguished by technical complexity, in the method of “*intertwining story*”. An example of the use of this technique is his novella “The Islanders”, where the focus of the story repeatedly changes between different groups of characters: Mr. and Mrs. Dewley — Kemble — Didi — O’Kelly. “Everyone is interconnected by inextricable threads” (V, 332). We immediately discover that this technique can satisfy both of

⁹⁹ *Chekhov A.P.* Letter to Zhirkevich A.V., April 2, 1895 Melikhovo // *Chekhov A.P. Full. coll. op. and letters: in 30 volumes. Letters: in 12 volumes. T. 6. Letters. January 1895 — May 1897. M.: Nauka, 1978. P. 47.*

Zamyatin's requirements, since it not only avoids unnecessary insertions that violate the aesthetic integrity of the work, but also forces the reader to switch his attention.

In addition, pointing out the shortcoming inherent in “most Russian writers, including the most important masters of the artistic word” of the newest period — “poverty of the story” (V, 332), Zamyatin draws attention to three methods of “increasing the reader's interest in the story”:

- (1) Story pause (when the story is intertwined).
- (2) Delay of peripeteia.
- (3) Deliberate obfuscation of the story.

These devices are based on the fact that Zamyatin denies the idea of associating rich story devices with the so-called “third-grade”, “kitschy” literature, since the story has the same significance as other aspects of artistic creativity that attract more attention of Russian writers of that time, such as “improvement of the form, language, deepening of psychological details, development of social issues” (V, 332) and others.

However, a question arises here. When discussing the methods of interlude and ways of organizing events in prose, Zamyatin constantly uses the term “story”, which may contradict our understanding of this concept. If these devices concern the “story”, then what does the “plot” mean?

To resolve this issue, let us dwell on the debatable concepts of “plot” and “story”, which are the title of the above-cited lecture (“On plot and story”). Zamyatin does not equate these two concepts, otherwise he would not have divided this lecture into two separate parts under the titles “On the plot” and “On the story”.

From the point of view of the Formalists, who clearly defined the story as a correlate of the plot, the opposition of these concepts, in fact, corresponds to the dichotomous division “material — device”: “In fact, the plot is only material for plot design”¹⁰⁰. In the same spirit, B. V. Tomashevsky, based on the concept of “motive”, puts forward the following proposition: “Motives, combined with each other, form the

¹⁰⁰ *Shklovsky V. B. Parody novel. “Tristram Shandy” by Stern // Shklovsky V. B. On the theory of prose. M.: Federation, 1929. P. 204.*

thematic connection of a work. From this point of view, the story is the totality of motives in their logical causal temporal connection, the plot is the totality of the same motives in the same sequence and connection in which they are given in the work <...> The story can also be a real incident not invented by the author. The plot is entirely an artistic construction”¹⁰¹.

Judging by Zamyatin’s lecture, his distinction between these two concepts is based on different distinguishing features than those of the Formalists. For example, when presenting the plot construction process, Zamyatin mentions that the writer should rewrite the work at least twice and “certainly read aloud to himself” in order to use the “music of the word”, “correct all inconsistencies” and eliminate “rhythmic errors” (V, 326).

We immediately discover that for Zamyatin the plot is mainly connected with the concretization of the artistic world, with the detailing of the pictorial methods of the artistic language, and the story is a quick sketch of the action, a schematic presentation of events, etc.

Thus, Zamyatin’s understanding of the plot and the story can find a match in the interpretation of A. N. Ostrovsky: “The plot is often understood as a completely finished content, that is, a script with all the details, and the story is a brief account of some incident, a case, a story devoid of any colors”¹⁰². I. N. Sukhikh notes that Ostrovsky’s definitions are also applicable outside the dramatic genres: “The delimiting feature here is not the chronology, but the completeness, volume, degree of detail of the events described”¹⁰³.

¹⁰¹ *Tomashevsky B. V.* Theory of Literature. Poetics: A Textbook. M.: Aspect Press, 1996. P. 182–183.

¹⁰² *Ostrovsky A. N.* Project “Rules on Prizes” of the Directorate of Imperial Theaters for Dramatic Works // *Ostrovsky A. N. Complete Works in 12 volumes. T. 10.* M.: Art, 1978. pp. 276–277.

¹⁰³ *Sukhikh I. N.* Structure and meaning: theory of literature for everyone. St. Petersburg: Azbuka, Azbuka-Atticus, 2018, P. 184.

As a supplement, let us quote P. Pavi's presentation of two opposite meanings of this concept. These are "story as material preceding the composition of the play" and story "as the narrative structure of the work"¹⁰⁴. Zamyatin clearly leans towards the latter meaning. For him the material is life itself; both the plot and the story have aesthetic significance in the construction of a work of art.

Finally, it is worth adding one more key point. In the article "Illustration" we mentioned earlier, Tynyanov notes that only the story detail is presented in the illustration, since "the story is a static chain of relationships, connections, things, abstracted from the verbal dynamics of the work. The plot is the same connections and relationships in verbal dynamics"¹⁰⁵.

Zamyatin, seeing in literature the "top of the pyramid", which includes elements of other types of art, also divides visual devices in literature into static and dynamic. And such devices, in his opinion, relating to the "architecture of the word", i.e., "construction of the plot", "proportionality of parts", the introduction of "interlude in the development of the plot", etc., belong to the category of static devices.

He considers other devices as dynamic, connected with "sound images, the realm of the music of the word" (V, 360–361). Thus, if we draw up a visualized scheme (or a kind of "architectural" drawing) of a plot composition, it also acquires its "graphics", even "picturesqueness", if the work has a more complex, multifaceted structure.

So, Zamyatin's analogy of prose with the theater emphasizes the quality and integrity of the aesthetic perception of the reader-spectator, for which descriptive components effectively operate. "Painting" here serves only as a semantic or descriptive motif (according to Hansen-Löve's division), and not as a constructive principle (as "Impressionism" in the previous section). In addition, it is interesting to note that the plot structure, which usually refers to the dynamic, temporal dimension of a prose work, in Zamyatin's view, has a static character. The discussion of the

¹⁰⁴ Pavi P. *Fabula* // Pavi P. *Dictionary of the theater*. P. 398.

¹⁰⁵ Tynyanov Yu. N. *Poetics. History of literature. Movie*. P. 317.

concept of story and plot once again confirms our position that Zamyatin's artistic thinking has such an important feature as a visual orientation.

Chapter 2. Around the Device: E. Zamyatin and Russian Formalism

Zamyatin and the Formalists largely shared a common literary destiny in the increasingly oppressive atmosphere of the late 1920s. The "Pilnyak and Zamyatin Case" (1929) was another decisive reason for Zamyatin's subsequent departure from the Soviet Union. And since 1928, Shklovsky tried to restore Opoyaz after he left the LEF, in which he had participated during previous years, and the LEF itself also fell apart due to the exit of Mayakovsky and other accumulated problems. Meanwhile, Formalism was subjected to Marxist criticism by P. N. Medvedev (M. M. Bakhtin). Shklovsky diligently contacted Tynyanov, Jakobson and tried to find more like-minded people, while Eikhenbaum's latest works already seemed eclectic to him.

The restoration was not successful. For the literary community of that time, the socio-political situation became more and more painful, and individuals constantly adjusted their positions under pressure. Former allies may have taken very different paths, some of them compromised but remained lost in the chaos. The joint article by Tynyanov and Jakobson "Problems of the Study of Literature and Language" became quite promising, but the last thesis statement of Opoyaz¹⁰⁶.

Already after leaving the USSR, Zamyatin in the article "Moscow — Petersburg" recalls the "epidemic" of public repentance with the mention of Formalism and Shklovsky: "The shock from the continuous critical bombardment was such that an unprecedented mental epidemic broke out among writers: an epidemic of repentance. Entire processions of literary flagellants passed through the pages of the newspapers: Pilnyak scourged himself for a recognized crime story ("Mahogany"); the founder and theoretician of Formalism, Shklovsky, renounced forever the Formalist heresy; the Constructivists repented that they had fallen into Constructivism and declared their

¹⁰⁶ For more details, see: *Galushkin A. Yu.* "And so, having stood on the bones, we will blow the trumpet": on the history of the failed association of Opoyaz in 1928–1930 // *UFO*. 2000. No. 44. pp. 136–153.

organization disbanded; the old anthroposophist Andrei Bely swore in print that he was, in essence, an anthroposophical Marxist..." (IV, 254).

Later in the article "Actualités Soviétiques" ("Soviet slogans"), Zamyatin goes into more detail about Formalism as a target of hostilities in Soviet literature. The writer, not without approval, treats the theoretical positions of the "primacy of form" of the young Formalists, sees in Formalism the embodiment of the "left-wing" of the revolution in literature, and again, with great disappointment, negatively assesses their final concessions: "The 'Formalists' showed very little courage in defending their positions: they did not defend themselves as much as they repent of their 'mistakes'" (IV, 355).

It can be assumed that in both cases he is talking about Shklovsky's article "A Monument to a Scientific Error" (1930), which contains the following "confession": "The error was not the working separation of series, but the consolidation of this separation. My mistake was that I took distant examples from the literature of different eras and nationalities and proved their aesthetic uniformity, that is, I tried to study works as a closed system, out of its correlation with the entire system of literature and the main culture-forming economic series"¹⁰⁷.

Of course, to a certain extent, these reflections are just evidence of constant evolution and theoretical deepening. Formalists — although they have ceased to be Formalists — can always be free from dogmatic theories and formulaic methodology. Their positions are constantly changing.

Zamyatin, as a writer who consciously works with form and emphasizes the self-sufficiency of art, expresses his disappointment with such a concession, voluntary or involuntary. Although, apparently, he does not quite share the initial radical declarations of the Formalists. But he sincerely treats their bold attempt with great interest and understanding. Perhaps he was nevertheless upset by the suffocating literary environment (and not individual writers), which caused this whole epidemic of

¹⁰⁷ *Shklovsky V. B. Monument to scientific error [Second edition] // New Literary Review. 2000. No. 4. P. 155.*

repentance: “If writers are ‘engineers of human souls’, then after all, a laboratory, an experiment is a necessary condition for the work of an engineer” (IV, 356).

So, as contemporaries whose fields of activity overlapped, Zamyatin and the Formalists could share similar impressions and beliefs, but hold different opinions on some key issues. This is where we will focus in this chapter.

In the previous chapter, the theoretical propositions of the Formalists were repeatedly mentioned, and on this basis our discussion continues. In connection with the concept of “device”, which is key for this study, we will consider the following questions: about the part and the whole in a work of art as a self-contained system, about the problem of image and economy in poetic language, and finally, about the poetics of cinema as a new syncretic art and a shared concern of Zamyatin and the Formalists. The discussion will highlight the context of fine arts and psychological sciences.

2.1. A Part and a Whole: The Art of “Seeing”

In his theoretical reflections, Zamyatin always placed literature in the broader context of culture and art. In this regard, Russian Formalism was also not alone in its fascination with questions of artistic form.

Eikhenbaum in his article “The Theory of the ‘Formal Method’” connects new trends in the study of literature in Russia with the German practice of studying fine arts: “In Germany, it was the theory and history of fine arts, the richest in experience and traditions, that occupied a central position in art history and began to influence both on the general theory of art, and on individual sciences — in particular, for example, on the study of literature. In Russia, obviously due to local historical reasons, a similar position was taken by literary science”¹⁰⁸.

¹⁰⁸ *Eikhenbaum B. M.* The theory of the “formal method” // *Eikhenbaum B. M.* About literature: works of different years. M.: Soviet writer, 1987. P. 377.

In the same vein, Eichenbaum notes that some of the principles put forward by the Formalists are sharply opposed to the traditions that exist not only in literary criticism, but in the science of art in general, and “the revival of poetics, completely out of use, had the <...> form not a simple restoration of particular problems, but an attack on the entire field of art history”¹⁰⁹.

Researchers also draw attention to this broad European context in which Russian Formalism arose.

A. P. Chudakov argues that from the middle of the 19th century there were already discussions about form in the field of fine arts and music. Art theorists, such as G. Mare, K. Fiedler, A. Hildebrand, advocated the study of the art form, independent of the restrictions of religion and philosophy¹¹⁰.

M. M. Bakhtin refers Russian Formalism to “one of the branches of the general European formal trend in art criticism”, although he denies the existence of a “direct genetic connection” between them¹¹¹. He believes that there is a fundamental difference between these two positions, since the Western European Formalists do not eliminate meaning from the artistic construction, “there is only a shift of the ideological center from the subject of representation and expression, taken independently of the work, into its very artistic construction”¹¹².

Consider the views one of these predecessors. In the book “The Problem of Form in the Fine Arts”, published in 1893 (Russian edition in 1914), the sculptor and art theorist Hildebrand notes that it is inappropriate to call sculpture and painting imitative

¹⁰⁹ Ibid. P. 378.

¹¹⁰ See: *Chudakov A. P. The first two decades // Shklovsky V. B. Hamburg account: Articles — memories — essays (1914–1933). M.: Soviet writer, 1990. P. 3.*

¹¹¹ *Bakhtin M. M. Formal Method in Literary Studies. New York: Silver Age, 1982. P. 59.* (We should note that not all researchers recognize this work as belonging to M. M. Bakhtin. In the first publication [1928] and some contemporary versions, P. N. Medvedev is listed as the author).

¹¹² Ibid. P. 73.

arts, since form not only arises from a sense of nature, but must be created at a higher level, and to create a form, artistic creativity requires an architectonic sense.

Hildebrand's aspiration is aimed at bringing the architectonic structure of the work to the center of attention, and at developing the problems, which "the form poses from this side, as a necessary requirement, factually substantiated in our relationship to nature"¹¹³.

In particular, Chudakov draws attention to Hildebrand's discussion about the forms of vision: all forms of real existence become *relative values* in a work of art, and completely different forms of existence can lead to the representation of the same form.

Such relativity is connected with the harmonic relation between the part and the whole. "The ability of the artist to depict each individual value as relative to this common deep value determines the harmony of the action of the picture. It is only through this that his creation receives a certain unified scale. The more clearly this latter is felt, the more integral and pleasant the impression. This unity is the main formal problem of art, and the value of a work of art is determined by the degree to which this unity is achieved"¹¹⁴.

According to Chudakov, this statement of Hildebrand is very similar to the conclusion reached by the Formalists: the elements of a work of art, all its components, must be studied from the point of view of their function. It makes no sense to rigidly classify them into categories. A typologically identical structure can have completely different meanings in different works, depending on how it is combined with other elements.

On this occasion, we can recall the judgment of V. M. Zhirmunsky: "A poetic device is not some self-sufficient, self-valuable, as it were, natural historical fact <...> In the same way, from a formal point of view, technique often acquires a different

¹¹³ *Hildebrand A.* The problem of form in fine arts and collection of articles / transl. by N. B. Rosenfeld and V. A. Favorsky. M.: Logos, 2011. P. 4.

¹¹⁴ *Ibid.* P. 46.

artistic meaning depending on its functions, that is, from the unity of the entire work of art, from the general orientation of all other devices”¹¹⁵.

The Formalist notion of literature as a “dynamic speech construction”¹¹⁶ and that the whole is not the sum of its constituent parts can be associated with *gestalt psychology*, as Ehrlich notes: “... the Formalists have moved forward quite far along the path of developing a gestalt approach to literary creativity, poetry. It suffices to recall the concepts of ‘system’ and ‘dominant’ introduced by the late Opoyaz, as well as the Prague concept of aesthetic ‘structure’”¹¹⁷.

“Gestalt” in German means “form”, and Gestalt psychology, a direction in psychology founded in Germany in 1912, emphasizes that “a single work <...> certainly has the qualities that are characteristic of a holistic work, for unity as such (Gestaltqualitäten), but absent in its components”¹¹⁸.

It is interesting to note that Gestalt psychology from the beginning of its existence was akin to art. Rudolf Arnheim writes about this in his book *Art and Visual Perception*. From his point of view, it is the artistic vision that reminds us that most natural phenomena are described inadequately if they are analyzed in parts. A work of art can never be created or understood by a mind unable to imagine the integrated structure of the whole¹¹⁹.

There is much in common between art history and psychology. Hildebrand’s exposition about technology is also based on the following principle: artistic creativity always takes psychological-cognitive laws into the focus of thinking, so that even in

¹¹⁵ *Zhirmunsky V. M. Tasks of poetics // Zhirmunsky V. M. Questions of the theory of literature. Articles 1916–1926. L.: Academia, 1928. P. 52.*

¹¹⁶ *Tynyanov Yu. N. Poetics. History of literature. Movie. M.: Nauka, 1977. P. 261.*

¹¹⁷ *Erlikh V. Russian Formalism: history and theory / transl. from English by A. V. Glebovskaya. St. Petersburg: Academic project, 1996. P. 280.*

¹¹⁸ *Jakobson R. O. Formal school and modern Russian literary criticism / transl. from Czech by E. Bobrakova-Timoshkina. M.: Languages of Slavic cultures, 2011. P. 71.*

¹¹⁹ See: *Arnheim R. Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye. The New Version. University of California Press, 2004. P. 4.*

the case of “realistic” creativity, the presented object is only a psychological reproduction of the original object. “Parallels between nature and a work of art should therefore be sought not in the identity of their actual appearance, but in the fact that they both have the same ability to excite spatial representation”¹²⁰.

Hildebrand notes the superiority of art over nature: the elements in painting are concentration and generalization instead of imitation or copying of a real natural phenomenon. The artist can filter and eliminate weak and unnecessary parts at will, and “art can overcome the fragmented influence of nature”¹²¹.

Hildebrand’s views on the conditional character of perceiving a work of art as a closed constructive whole are also included in the exposition of Shklovsky, who in the article “Space in Painting and the Suprematists” quotes Hildebrand’s opinion on how to show depth and volume in a two-dimensional picture using the shadow of the depicted object. It is in this article that Shklovsky similarly writes about the relationship between the visual arts and nature: “The visual arts were not intended to depict existing things; the goal of the visual arts was and will be the creation of artistic things — an art form. <...> A picture is something built according to its own laws, and not something imitative”¹²².

Shklovsky emphasizes the pictorial convention of perspective, which is based on the traditions of perception of different cultures. There are, for example, direct linear perspective, reverse perspective, or lack of depth. And in general, “pictures are formed by their objectivity”¹²³. The convention of the principle of perspective may be analogous to the fact that people perceive relations of form and position, relying on the experience of various senses and even muscles for mental compensation, and not just on sight. Hildebrand succinctly states this: the sensation of space is a combination of

¹²⁰ *Hildebrand A.* The problem of form in fine arts and collection of articles. P. 30.

¹²¹ *Ibid.* P. 31.

¹²² *Shklovsky V. B.* Hamburg account: Articles — memories — essays (1914–1933). M.: Soviet writer, 1990. P. 95.

¹²³ *Ibid.* P. 97.

visual and tactile sensations, and “this double perception of the same phenomenon <...> is already connected in the eye itself”¹²⁴.

The foregoing discussion, of course, is closer to an analysis of the basic laws of sensation, but undoubtedly, the complex nature of the action “to see” is clearly recognized by both. Based on this, the Impressionists’ declaration of the “liberation of vision”, which was presented in the first chapter of this work, can only be considered conditionally, in the light of the fact that vision includes a whole “field” of sensation, association and memory. What we “see” is actually much more complex than what our eyes receive, because vision is a holistic cognitive process in which retinal stimulation is only one of the steps.

In general, we can say that artistic vision has a self-sufficient conditional character, which is of an intermedial nature, that is, it shares common fundamental laws in different types of art. The realization of this, respectively, serves as the scientific and aesthetic basis of the phenomenal trend towards the synthesis of the arts at the turn of the century.

2.2. Image and Economy: Originality of Poetic Language

According to Jakobson, interest in the form of poetic language has a long history. By “poetic language” we mean the literary language, both in poetry and prose.

The development of Russian medieval culture (especially Old Russian writing) was greatly influenced by the Byzantine Empire, whose culture attached great importance to the issue of artistic form. Russian Classicism inherited from Avvakum the mixed use of colloquial and Church Slavonic languages, and also absorbed features of various traditions, including the literature of Ancient Russia, oral folk art, Ukrainian literature of the Baroque era, French Classicism (“The Poetic Art” of Boileau), etc. Each of these sources “required a conscious, skilled poetic skill”¹²⁵.

¹²⁴ *Hildebrand A.* The problem of form in fine arts and collection of articles. P. 5.

¹²⁵ *Jakobson R. O.* Formal school and modern Russian literary criticism. M.: Languages of

Further, Russian literature continued to pay attention to the question of poetic form until the 1830s, and Alexander Pushkin, who had mastered the techniques of different literary movements, “was not only a unique master of poetic form, but also a witty and excellent formal critic”¹²⁶. Since that time, although with the flourishing of artistic prose and the rise of the democratic intelligentsia, the question of external form (sound) was relegated to the background, reflections on the question of internal form continued.

A. A. Potebnya had a direct influence on the poetic theory of the early twentieth century. Although he was engaged in scientific activity at the end of the 19th century, Jakobson deliberately emphasizes his “provincial archaistic manner”¹²⁷: the fact that he lived and worked in a provincial environment makes the new ideas of linguistics of the 1870–80s much less influential to him than the science and culture of the Romantic era. His main teacher was the linguist of the early 19th century, Wilhelm Humboldt.

Following Humboldt, Potebnya looked into linguistic antinomies. We are talking not only about the dual nature of the language itself (being and emergence; statics and dynamics), but also about “the antinomy of the objectivity and subjectivity of the word, the antinomy of speech and its perception, the antinomy of freedom and necessity in speech, the antinomy of the individual and the collective”¹²⁸.

Potebnya was mainly interested in linguistic issues related to the functioning of language as a means of creative self-expression (about language and thought, semantics, syntax, etc.), and paid special attention to poetic language. Most importantly, he revealed the identification of a word and a work of art:

“...in a poetic, <...> generally an artistic work, there are the same elements as in a word: *content* (or idea) corresponding to a sensual image or a concept developed from it; *inner shape, image*, which points to this content, corresponding to the representation

Slavic Culture, 2011. P. 17.

¹²⁶ Ibid. P. 19.

¹²⁷ Ibid. P. 29.

¹²⁸ Ibid. P. 34.

(which also has a meaning only as a symbol, an allusion to a certain set of sensory perceptions or a concept), and, finally, an *external form*, in which the artistic image is objectified. The difference between the external form (sound) of a word and a poetic work is that in the latter, as a manifestation of a more complex mental activity, the external form is more imbued with thought”¹²⁹.

Jakobson states that Potebnya’s thesis is erroneous, since language, as a sign system, must have two functions — this is “*the informative function*, orientation to the subject, and *a poetic function* — setting on the sign itself”¹³⁰, and Potebnya, emphasizing the identity of the moments of language and poetry, essentially ignores the setting of the language to be informative.

The lack of distinction between functions and types of language became the starting point for Potebnya’s Formalist critique. But, before discussing in detail the controversial issues about the concept of “imagery”, the principle of “economy of forces”, etc., it is necessary to look ahead, to the era of Symbolism and Futurism.

Let us go further along this broken line and see that Russian Symbolism is a very important link between Potebnya and Formalism. Jakobson outlines such a scheme: “Russian Formalism is closely connected with the poetics of Symbolism in terms of where the former originates from the latter and where the former deviates from the latter. From the Symbolists, Formalists also adopted Potebnya’s numerous ideas”¹³¹.

Zamyatin also took the experience of symbolism into account. We have already discussed Zamyatin’s opinion on the connection between Symbolism and Neorealism in the section “‘Neorealism’: New Reality, New Vision”. In the dialectical scheme of Zamyatin’s literary development, Neorealism is the next link in the spiral, based on Realism and Symbolism. In the work of the new literature, the legacy of realism lies in

¹²⁹ *Potebnya A. A. Complete Works: Thought and Language*. M.: Publishing house “Labyrinth”, 1999. P. 161.

¹³⁰ *Jakobson R. O. Formal school and modern Russian literary criticism*. P. 37. (Italics ours.)

¹³¹ *Ibid.* P. 32.

the material, and the legacy of Symbolism in how this material is processed, which, according to the Formalist distinction between material and device, belongs to the category of *device*.

Zamyatin rejects the “deliberate obscurity and vagueness of the image” (V, 308) of Symbolism and, like the Acmeists — “neorealists” in the field of poetry, puts more emphasis on the direct, frank depiction of life phenomena, sensations and emotions, returns to the outside world without abandoning rich cultural associations.

In a broader context, Russian symbolism as a historical and cultural trend represents a significant system of philosophical and poetic theories. Zamyatin approves of the symbolist idea of the “self-sufficient value of the word” (V, 389), accepts their theoretical positions as the foundation of his reasoning, and not the subject of a scientific dispute. With the Formalists it is different. They inherit many ideas and observations from the Symbolists, but at the same time strongly criticize their theoretical views.

Formalists oppose, firstly, the subjective philosophical and religious tendencies of the Symbolists, striving for scientific positivism, “the principle of specification and concretization of literary science”¹³². Secondly, they believed that the poetic theory of the Symbolists stopped at the subordination of instrumentation to meaning inherited from Potebnya. And the Formalist wanted to reconsider the role of *sound* in poetic language. It is attempts to reveal the self-integrity of poetic sound that characterize the initial stages of the development of Formalism.

The choice of this starting point testifies to the polemical ambitions of the Formalists. The question of sound, in essence, has the meaning of “illustrating the general position about the difference between poetic and practical languages”¹³³. Or,

¹³² Eikhenbaum B. M. About literature: works of different years. M.: Soviet writer, 1987. P. 379.

¹³³ Ibid. P. 387.

according to Jakobson, “on the sound side of poetry, it was easiest to demonstrate the independence of the aesthetic function from the informative function”¹³⁴.

If at one time the prevailing opinion was to consider poetic language as the language of images, and euphony as an external decoration¹³⁵, then the Formalists tried to prove that “sounds in verse exist without any connection with the image and have an independent speech function”¹³⁶.

While the symbolist idea of the dominance of image-symbols met with serious resistance, the Futurist poets became allies of the Formalists. The Futurists were also preoccupied with theoretical questions, but “limited themselves to the formulation of program points and their passionate defense”¹³⁷, did not try to scientifically interpret their views. However, they tried to remove the halo of mysticism from art, questioned art with a capital letter, and also began to work with linguists in an attempt to unlock the new potential of expressiveness of poetic language.

The innovative position of the futurists was revealed by A. Kruchenykh and V. Khlebnikov in the brochure “The Word as Such”: “Futurist painters love to use body parts, cuts, and Futurist speech creators cut words, half-words, and their bizarre cunning combinations (Zaum language). This achieves the greatest expressiveness, and this is what distinguishes the language of impetuous modernity, which destroyed the former frozen language”¹³⁸.

“The Resurrection of the Word”, one of the first manifestos of Formalism, is a theoretical exposition of the aesthetic position of the Futurists. Here Shklovsky points out that the appearance of words was based on the path, but over time we get used to their everyday use, we recognize them, but we don’t see them, and we no longer

¹³⁴ *Jakobson R. O.* Formal school and modern Russian literary criticism. P. 69.

¹³⁵ See: *Brik O.* Sound repetitions // Poetics. Collections on the theory of poetic language. Issue. I and II. Pg., 1919. P. 58.

¹³⁶ *Eikhenbaum B. M.* About literature: works of different years. P. 383.

¹³⁷ *Jakobson R. O.* Formal school and modern Russian literary criticism. P. 61.

¹³⁸ *Kruchenykh A., Khlebnikov V.* Word as such. M.: EUY. 1913. P. 12.

experience their “internal (figurative) and external (sound) forms”¹³⁹. And in artistic perception, as suggested by Shklovsky, the form must be experienced. Then the renewal of the dead figurativeness of the word fulfills the epithet, but gradually the poetic epithet becomes a permanent and habitual epithet, and dies again. And it is the Futurist poets who again create living, “arbitrary” and “derivative” words.

For Formalists, Zaum language seems to be the ideal limit of poetic language. In the article “The Newest Russian Poetry”, Jakobson analyzes the features of Khlebnikov’s poetry and concludes that the word in it “loses objectivity, then internal, and finally even external form”. He notices a phenomenon that occurs repeatedly throughout the history of poetry: “Poetic language strives as to the limit, to the phonetic, more precisely, since there is a corresponding setting — to the euphonic word, to Zaum speech”¹⁴⁰.

And Zamyatin, more than once expressing his opinion about Futurism, writes about the connection of the Futurists with Symbolism, based on the philosophy of Kant and the self-sufficient value of the word, but negatively evaluates the theory of Zaum language. From his point of view, it goes from the idea of symbolism, but reaches the extreme, since it categorically eliminates logical connections and content within the word and between words.

As for the Zaum language, he remarks, not without sarcasm: “The works created on the basis of this theory, that is, a simple set of musical-sounding words and sounds, would be suitable for people if they were deprived of a thinking apparatus and were equipped only with ears, and indeed, perhaps, with ears, which are more authentic than ordinary human ones” (V, 313). The poetic world of the Futurists, in his words, “bursts into a thousand incoherent pieces, words decomposed into Zaum sounds” (III, 169). This remark can be regarded as Zamyatin’s direct response to the statement of Kruchenykh and Khlebnikov about the use of cut words and half words to create poetry.

¹³⁹ *Shklovsky V. B.* Hamburg account: Articles — memories — essays (1914–1933). P. 36.

¹⁴⁰ *Jakobson R. O.* The latest Russian poetry // Jakobson R. O. Works on poetics. M.: Progress. 1987, P. 313.

It is worth adding, however, that Zamyatin does not completely reject Futurism. He positively assesses the work of Mayakovsky, in which he sees the features of Impressionism — “the unusualness of the images and the increased use of the music of the word” (V, 314).

In fact, the attitude of Formalists towards Zaum language changes over time. In 1927, B. M. Engelhardt revises or supplements Jakobson’s formulation with the fact that the naive attempts of futurism clearly failed, and the Zaum language as a language system completely different from everyday speech cannot actually exist in practice: “... the concept of Zaum language means (i.e., it should mean) only a methodological attitude towards expression in the aesthetic consideration of verbal formation”¹⁴¹. However, Engelhardt admits that in the field of linguistics the study of the aspect of linguistic Zaum has long been practiced, and that for Formalist literary theory the introduction of this extreme concept at the initial stage was really valuable in connection with the requirement to come to a new vision of a work of art and change the setting of consideration.

On this basis, we can return to Potebnya’s doctrine of *imagery* as one of the main objects of criticism of the Formalist theory.

In the article “Potebnya” Shklovsky repeats Potebnya’s identification of three layers in a word — external form, internal form, and content. Potebnya calls the ability of a word to establish connections with different objects and acquire new meanings through an internal form *the symbolism of the word*, and since the language and the work of art have an identical structure and common laws, symbolic, polysemantic images contain the artistic value of the work.

According to Shklovsky, the Potebnya’s thesis “imagery is equal to poetry” is erroneous, such equality does not exist¹⁴². In poetic art, the images are almost motionless. The poet does not create images, does not think in images, but only

¹⁴¹ Engelhardt B. M. Formal method in the history of literature. L.: Academia, 1927. P. 67.

¹⁴² See: Poetics. Collections on the theory of poetic language. Issue. I and II. Pg., 1919. P. 4.

remembers and arranges them. Outside of literature, imaginative thinking is also not enough to cover all kinds of art¹⁴³.

In addition, analyzing the nature of poetry, Potebnya does not pay enough attention to rhythm and sound, that is, to external form. Shklovsky notes: “Imagery, symbolism is not the difference between poetic and prose language. Poetic language differs from prosaic language in the perceptibility of its structure. One can feel either the acoustic, or the pronunciation, or the semasiological side of the word. Sometimes it is not the structure that is perceptible, but the construction of words, their arrangement. One of the means to create a tangible, experienced in its very fabric, construction is a poetic image, but it’s only one of the means”¹⁴⁴.

In a broader perspective, the controversy between Formalism and Potebnya’s doctrine is a replay of the controversy in the field of psychology on the material of fiction.

Potebnya’s reasoning about the figurativeness of creative thinking arises against the background of the psychological sciences of that time, and the word “image” should be considered as a psychological term. In European psychology of the 19th century, images were called “copies of impressions” on which mental activity is based. In this sense, images — “atoms of psychology”, “primary elements of consciousness” — can be auditory, visual, or motive, and the concept of “personality” was also considered a combination of images.

Potebnya’s students, developing the views of their teacher, to some extent continued the dominant ideas of nineteenth-century psychology. However, at the beginning of the 20th century, the problem of figurative thinking became the target of controversy. For example, B. Christiansen, well known to Formalists, suggested that in many cases objects are not represented in images, and that very fast thoughts can be completely non-imagery¹⁴⁵.

¹⁴³ See: *Shklovsky V. B.* On the theory of prose. M.: Federation, 1929. P. 8.

¹⁴⁴ Poetics. Collections on the theory of poetic language. P. 4.

¹⁴⁵ See: *Svetlikova I. Yu.* Images (one polemical concept of the formal school) // Russian

Therefore, I. Yu. Svetlikova notes: “By rebelling against the prevailing belief about the imagery nature of creative thinking, the Formalists hit the very nerve of not only Potebnya’s theory, but the whole intellectual paradigm, within which the emergence of both Potebnya’s theory and other theoretical constructions of the 19th century became possible”¹⁴⁶.

It is worth noting here that images in psychology are of a sensual nature, but are not limited to visual ones. G. G. Shpet, however, accuses psychologists of giving poetics a bad gift, interpreting the inner form mainly as a visual image: “... poetic images are figures, paths, internal forms. <...> The assertion that the inner form is a pictorial image is a lie. The visual image interferes with poetic perception”¹⁴⁷.

Such a one-sided understanding of the image, which really exists in Formalism, however, was noted by O. A. Hansen-Löve. He reduces the Formalists’ delusion to the fact that they misunderstand the Potebnya’s image as visual imagination, which is opposed to the sound side of poetic language, but in fact Potebnya uses this word to convey the meaning of “visibility”, which is similar in nature to the Formalist concept of “perceptibility”: “The image, according to Potebnya, is an act of consciousness that gives meaning to the entire ‘material’ side of the word. It is this ‘physical’, sensual visibility that guarantees aesthetic effectiveness and prevents the word from being understood only as a ‘sign of thought’, because it has lost its ‘form’”¹⁴⁸.

We cannot fully agree with Hansen-Löve’s statement about the visibility of the image. First, as we discussed above, psychology *does not* actually attribute images to vision alone. Secondly, according to Potebnya’s quotation, it is clear that the expressions “sensory image” (in relation to external form) and “image” (i.e., internal

theory. 1920–1930s. Moscow: RGGU, 2004, pp. 246–248, 258.

¹⁴⁶ Ibid. P. 254.

¹⁴⁷ *Shpet G. G. Aesthetic fragments // Shpet G. G. Works. M.: Pravda, 1989. P. 354.*

¹⁴⁸ *Hansen-Löve O. A. Russian Formalism: Methodological reconstruction of development based on the principle of defamiliarization / transl. from German by S. A. Romashko. M.: Languages of Russian culture, 2001. P. 42.*

form) appearing in parallel are clearly different from each other. Shklovsky also does not confuse them, and in his manifesto, he discusses the image as an internal form, and not a sensual image.

In our opinion, Potebnya's position is precisely to consider language as a "sign of thought", to consider the cognitive, meaning-generating function of language as primary. Moreover, as S. I. Sukhikh, "For Potebnya, imagery is indeed equal to poetry, but not at all equal to visualization; visibility, picturesqueness, visuality, and such characteristics can relate to certain types of imagery, but are not identical to figurativeness as such. Synonymous with the word "figurativeness" in Potebnya's concept are the terms "poetic", "artistic", "allegory", "symbolic"¹⁴⁹. So, it must be emphasized that visibility can be a feature of the image in limited situations, but does not cover its property as a whole.

This means that in the polemic of Formalism with Potebnya's theory of imagery, we are no longer talking about *a psychological sensual image*, but about *a poetic image-allegory*.

According to Potebnya's expression, "poetry is always an allegory, ἀλληγορία in the broadest sense of the word"¹⁵⁰. You can also recall his words about the allegorical nature of the poetic image: "In a later poetic work, the image is nothing more than a means of creating (recognizing) meaning, a means that resolves into its elements, that is, as a whole, to be destroyed every time it has reached its goals, i.e., in general, having only an allegorical meaning"¹⁵¹.

Formalists have no problem with this understanding. Both Shpet and Shklovsky see allegory in the poetic image, that is, tropes and figures, symbolism. They just do not agree with Potebnya's opinion about allegory as an "indispensable attribute of a

¹⁴⁹ Sukhikh S. I. A century of misunderstanding: the concept of artistry in the theory of literature A. A. Potebnya // Bulletin of the Nizhny Novgorod State University. N. I. Lobachevsky. 2011. No. 6. P. 354.

¹⁵⁰ Potebnya A. A. Theoretical poetics. M.: Higher school, 1990. P. 141.

¹⁵¹ Ibid. P. 302.

poetic work”¹⁵². They insist on putting imagery among other aesthetic elements of a poetic work. The discrepancy is not so much in the contradiction of “hearing or sight”, but in the problem of “part or whole”.

Standing aside from the theoretical controversy, Zamyatin understands the image more comprehensively. He uses it more as a vague metaphor than as an unambiguous term. He does not tie it to a single feeling. Instead, he allows it to exist in an abstract, non-sensory sense, finding a place for the image at almost all levels of a literary work. Classifying literary devices, he distinguishes between two types of images — *mental image* and *sound image*.

Under the mental image, Zamyatin understands the “architecture of the word”. We are talking about “construction of the plot, about the proportionality of the parts, about ways to introduce interludes into the development of the plot” (V, 360–361), also about various visual techniques, including methods for portraying characters, etc. By sound image, he means “music of the word”, i.e., harmony (rhyme, alliteration, assonance) and melody (rhythmic construction, instrumentation, etc.).

But most often the word “image” in Zamyatin means a set of qualities of a person or place, which usually have a visually prominent distinctive feature. By the way, the so-called “static, pictorial devices”, without crowding out other techniques, occupy a dominant place in his style.

At the same time, we note that in Zamyatin’s illustration of sound images, the musical construction of words also serves meaning: Andrei Bely uses the “rumbling” sounds of *ra*, *ro*, *ru*, *ry* to convey the impression of a walking copper statue, and in Zamyatin’s short story “Kryazhi” the repetition of the sounds *khl*, *cl* creates an atmosphere of falling snowflakes (V, 311–312).

Discussing the problem of rhythm in prose, he argues that an accurate metre is not an advantage of prose, but its serious drawback: “In correctly (rhythmically) constructed prose, we will find an alternation of accelerations and decelerations.

¹⁵² Ibid. P. 89.

Moreover, accelerations and decelerations, which are especially striking, are always motivated, that is, they are connected with the depicted mood or action” (V, 367). And here again the fundamental difference between Zamyatin and Formalism is revealed. For Zamyatin, artistic technique and technique require a certain motivation, and not a simple exposure of techniques (without motivation).

Moreover, another generally accepted principle that Shklovsky criticizes in his program article is *the economy of creative and perceiving forces*. The word “economy” is often found in Zamyatin’s theoretical expositions, but it should be noted that Zamyatin’s emphasis on the principle of economy is not quite opposed to the Formalist requirement to deduce the word from the automaticity of perception.

Shklovsky’s rejection of economy still needs to be considered in the context of his critique of the Potebnya’s theory of imagery. He believes that Potebnya does not distinguish between the language of poetry and the language of prose respectively, and does not realize that there are “the image as a practical means of thinking, a means of grouping things together, and the poetic image as a means of intensifying the impression”¹⁵³. It can be seen that here the concepts of “poetry” and “prose” by Shklovsky actually point to the aesthetic and practical attitudes of the language, so we still refer artistic prose to the first category.

Based on this difference, which is decisive for Formalism, the artistic image should cause an aesthetic difficulty, and not a psychological economy. In other words, the desire for economy of forces is applicable only to practical language.

The Formalist distinction between poetic and practical languages raises reasonable doubts with Bakhtin. Bakhtin notes that the main Formalist concepts (Zaum language, derivation from automation, difficult form, etc.) are defined by negating the corresponding features of practical language, and “poetic language is defined by Formalists not by what it is, but by what it is not”¹⁵⁴. Moreover, Bakhtin believes that

¹⁵³ *Shklovsky V. B.* On the theory of prose. M.: Federation, 1929. P. 9.

¹⁵⁴ *Bakhtin M. M.* Formal Method in Literary Studies. New York: Silver Age, 1982, P. 121.

the difference between languages noticed by the Formalists is not essential (i.e., their similarity may be essential) and that, in the end, the Formalists do not give an interpretation of practical language, which is also very complex and diverse.

Indeed, the linguistic material of the Formalist's consideration was later extended. To a certain extent, this shows that the original frontier is not insurmountable. Eikhenbaum's article "Basic style trends in Lenin's language"¹⁵⁵, for example, was published in the first issue of the journal "LEF" for 1924, which included other articles by members of the Moscow linguistic circle devoted to the study of Lenin's language style. On this occasion, I. A. Kalinin notes that the analysis of speech reflects their "desire to extend their theory of poetic language and literary evolution to a wider material"¹⁵⁶ — the language of political polemics and agitation.

But that was later. Let us return to the Formalist idea of the unsuitability of the principle of economy for poetic language and find that Zamyatin seems to be of the exact opposite opinion on this point.

Let us recall his exposition of the theory of Neorealism, which we spoke about at the beginning of the first chapters: at the level of narration, Zamyatin follows Chekhov, emphasizing the brevity and conciseness of the language. To implement the idea of "showing, not telling", he seeks to reduce the author's remarks and unnecessary description, giving the language of narration and the speech of the characters a rich semantic, stylistic, and emotional function. Zamyatin writes: "...the art of artistic economy is one of the indispensable requirements of a master of artistic prose: the fewer words you say and the more you manage to say with those words, the greater will be the effect, all other things being equal, the greater will be the artistic 'efficiency'" (V, 348). In addition, he considers the distribution of the reader's attention when creating a plot, following the law of emotional economy.

¹⁵⁵ See: *Eikhenbaum B. M.* The main stylistic trends in Lenin's language // LEF, 1924. No. 1. P. 57–71.

¹⁵⁶ *Kalinin I. A.* How Lenin's language was made: the material of history and the method of ideology. Bulletin of St. Petersburg University. Language and Literature. 2018. No. 15 (4). P. 607.

It should be noted that the saving of mental resources and creative forces is a means, and not the ultimate goal of Zamyatin. Saving in one part is done in order to focus on the right (from the point of view of the author) part. In this way, the economy is not reduced to an indifferent automaticity of perception, but rather allows the reader to join the narrative and better understand it.

Nevertheless, we see important aspects in Zamyatin's literary view that are closer to Potebnya. Formalists appreciate the techniques and mechanisms within the work, putting the personality of the author and the functions of the reader in a secondary place. Zamyatin, on the contrary, emphasizes the active role of the reader as a co-author in creative work, and the work itself has an unfinished character, giving only an "initial impulse" so that the reader can fill in the gaps with his own ideas.

According to the theory of Potebnya, the reader's participation in creativity is carried out precisely with the help of the internal form: "Art is the artist's language, and just as one cannot convey one's thoughts to another by means of words, but one can only awaken his own in him, so one cannot communicate it in a work of art; therefore, the content of this latter (when it is completed) no longer develops in the artist, but in those who understand"¹⁵⁷. The essence of such a phenomenon is that "the merit of the artist is not in the minimum content that he thought when creating, but in the certain flexibility of the image, in the power of the inner form to call out the most diverse content"¹⁵⁸. A work of art (like a word) not only expresses a finished idea, but should also be considered as a means of creating a thought. This is the value of its independent, ever-creating life.

2.3. Poetics of Cinema: A Point of Intersection

Cinema is not a pure visual art, but a complex art form similar to theatre, but more than theatre, capable of expanding the boundaries of the presented object with

¹⁵⁷ *Potebnya A. A.* Theoretical poetics. P. 28.

¹⁵⁸ *Ibid.*

the help of technology, and at the same time deeply rooted in more traditional art forms such as painting, music, performing arts and, of course, literature. So, in this section, we will focus primarily on how Zamyatin and the Formalists understand the relationship between literature and cinema, which is in a state of constant change and development, and how they, from the point of view of writers, relate to specific issues of film poetics.

We can say that the 1920s became a fateful period in the history of Soviet cinema. Even after the end of the First World War, a wave of innovative cinema raised in Europe, the first major theorists and works within the framework of world cinema appeared, and with various schools and trends an unprecedented flourishing phenomenon of film culture was formed. Among these trends, French Impressionism (the first cinematographic avant-garde) and surrealism, German expressionism, as well as the Soviet school of montage (or the Soviet avant-garde) stood out.

We should not forget that there are significant differences between the cinema of that time and the cinema we are accustomed to today. Until the late 1920s, when sound cinema entered the mainstream commercial path, the focus of cinematic aesthetics was on silent film techniques based on visual presentation. Talking cinema, of course, was feared at the very beginning of its development. The evolution of technology has made cinema more artful and attractive, but to some extent it has destroyed some of the specific aesthetic effects that the “outdated” technique created. In this regard, Zamyatin and the Formalists hold a similar point of view.

Zamyatin fears that sound cinema will deprive viewers of the possibility of fantasy, extinguish the “disturbing flame of imagination” in their minds and force them to perceive everything absolutely passively: “In talking cinema, the viewer does not need to think out a single gesture, not a single word: everything is served to him in a completely chewed form. This is precisely why the overworked townspeople of our wild, machine age goes to the cinema, this is why cinema is more popular than all other forms of art” (IV, 259). In his opinion, such machine-made happiness (reminiscent of a “bread and circuses” type of pleasure that serves political or entertainment purposes) leads to the degradation of the audience’s fantasy.

And here the main position of Zamyatin is manifested: the aesthetic appeal of film art lies precisely in its distance from reality (even due to a technical defect), in its conscious silence or evasion, in the establishment of barriers to understanding. Based on this, the viewer is an unfed baby and must actively participate in the aesthetic process, think and imagine, in fact, as a potential co-author of the work.

Tynyanov also writes about the aesthetic significance of technical defects: “The ‘poverty’ of cinema, its flatness, its colorlessness, are in fact its constructive essence; it does not evoke new methods as a supplement, but new methods are created by it, grow on its foundation”¹⁵⁹.

In particular, he mentions the achievement of specific effects in silent cinema, which “gives speech, but the speech is abstracted, separated into its constituent elements”. The viewer sees the face and movement of the speaking actor, but cannot distinguish the words, receiving “some element of speech”, and only then does the remark appear, allowing you to understand what was said. But in this process, “the meaning of words is abstract, separated from pronunciation. They are separated in time”¹⁶⁰.

Therefore, Tynyanov concludes that “the wordlessness of cinema, or rather, the constructive impossibility of filling frames with words and noises, reveals the nature of its construction”¹⁶¹. He even calls for cinema to stop being called “The Great Mute”: poetry is not accompanied by a picture of the glorified heroine, but it is not called “The Great Blind”. Each art has its own material, in which one element of the sensible world dominates, while the remaining elements can be conceivable. As Eikhenbaum notes, this is not dumbness, but the absence of an audible word; there is a new correlation between word and object¹⁶².

¹⁵⁹ *Tynyanov Yu. N. Poetics. History of literature. Movie. P. 328.*

¹⁶⁰ *Ibid. P. 321.*

¹⁶¹ *Ibid. P. 329.*

¹⁶² See: *Film Poetics. 2nd ed.: Rereading “The Poetics of Cinema”*. St. Petersburg: RIII, 2001. P. 19.

Representatives of the Soviet school of montage also oppose the abuse of sound in cinema. They emphasize that the main and only means of achieving artistic effect in cinema is the method of montage, and the incorrect use of new technology can only undermine what has already been achieved and disrupt future development. These directors are wary of sound as a new montage element, believing that sound can only have its greatest effect when it, together with visual montages, form an orchestral counterpoint¹⁶³. As we can see, montage occupies such an indispensable place in contemporary cinematography that it seemed to contain the whole secret of cinematic art.

The montage was not immediately perceived as a “perceptible” reception. Tynyanov writes about the changing role of montage in the development of cinema. The basis of his view is that poetry (not prose) is the analogue of the film in verbal art: “The frame is the same unity as a photo, like a closed line of poetry”¹⁶⁴, and frames “change like one verse, one metrical unity is replaced by others — on the exact border”¹⁶⁵. As in the field of poetry, where “the happy monotony, the imperceptibility of frozen metrical systems has been replaced by a sharp sense of rhythm in ‘free verse’, vers libre”, the way of interpreting montage, in his opinion, is a measure for distinguishing between old and new cinema: “While in the old film montage was a means of adhesion, gluing together and a means of explaining the plot positions, a means in itself imperceptible, concealed, — in the new cinema it became one of the supporting, perceptible points — a perceptible rhythm”¹⁶⁶. Here, by the way, we again see the familiar “perceptibility” as an essential feature of the aesthetic value of the device.

¹⁶³ See: *Aleksandrov G., Pudovkin W., Eisenstein C.* The future of sound film. Application // Soviet screen. 1928. No. 32. P. 5.

¹⁶⁴ *Tynyanov Yu. N.* Poetics. History of literature. Movie. P. 336.

¹⁶⁵ *Ibid.* P. 338.

¹⁶⁶ *Ibid.*

Shklovsky does not quite accept the idea that poetry is closer to film than prose. From his point of view, there is a poetic and prose cinema, Vertov's "A Sixth Part of the World" belongs to the first, and Chaplin's "Parisian" to the second. Poetic cinema differs from prose cinema, like poetry from prose, not only in rhythm, but also in "the predominance of technical-formal moments (in poetic cinema) over semantic ones"¹⁶⁷. However, this does not contradict Tynyanov's opinion, both of them emphasize the formal significance of montage as an artistic device. Cinema approaches poetry when perceptible rhythm becomes dominant in the composition of the work.

Shklovsky notes that montage was originally used as a technical means in accordance with the properties of the camera lens, and then turned into an expressive means. But Shklovsky here confines himself to one of the functions of montage, namely, the linking of individual frames of different scales — this is the so-called "montage according to the size of plans".

Although Shklovsky writes about montage, his remark concerns another reception of a metaphorical nature, namely the *close-up*. Regarding this technique, Tynyanov draws a subtle analogy "cinema — literature": "The detail of moving legs instead of walking people focuses on the associative detail in the same way as synecdoche in poetry"¹⁶⁸. The close-up in cinema, in his view, usually functions as an epithet or a verb in literature, but as a means of style, it can achieve the effect of "highlighting and emphasizing a thing as a semantic sign — outside of temporal and spatial relationships"¹⁶⁹. A close-up draws the viewer's attention, weakens the perception of the surrounding space, and allows you to temporarily ignore the passage of time.

In this sense, close-ups in cinema can be analogous to the notion of "foregrounding" developed by the Prague Linguistic Circle, which was founded in the

¹⁶⁷ Shklovsky V. B. For 40 years. M.: Art, 1965. P. 98–99.

¹⁶⁸ Tynyanov Yu. N. Poetics. History of literature. Movie. P. 311.

¹⁶⁹ Ibid. P. 333.

mid-1920s and was considered part of the continuation of the lifeline of Russian Formalism.

The concept of advancement can be seen as a concept developed from the idea of *defamiliarization*. According to Jan Mukarovsky, it is associated with the concept of “actualization”, which is opposed to automation, i.e., implies deautomatization¹⁷⁰.

Actualization can occur at all levels of the language. It is usually used to highlight important parts of a text, to make it easier to remember, and/or to invite interpretation. Let’s take, for example, the expression of Mukarovsky: “The function of the poetic language is to maximize the actualization of the linguistic expression”¹⁷¹. This formulation is so close to the classical presentation of Formalism: “Speech in which there is an attitude to expression is called artistic, in contrast to everyday practical, where this attitude is not present”¹⁷².

An “actualized” object acquires the status of a dominant, but its position is relative, it is established only in relation to other components. At any level, the object of actualization cannot be the whole, but only a part, since “foregrounding a component means bringing it to the fore, and everything that is in the foreground is known only in comparison with something that is the background. Simultaneous general updating would put all components on the same level and turn into their new automation”¹⁷³.

There are two types of foregrounding in literary texts: *deviation from the norm*, that is, the deliberate destruction of certain rules, and *parallelism*, that is, repetition, “the repeated use of a linguistic characteristic: phonological, grammatical, graphological, thematic, etc.”¹⁷⁴.

¹⁷⁰ Mukarovsky J. Literary language and poetic language // Prague Linguistic Circle. M., 1967. P. 409.

¹⁷¹ Ibid.

¹⁷² Tomashevsky B. V. Theory of Literature. Poetics: A Textbook. M.: Aspect Press, 1996. P. 28.

¹⁷³ Mukarovsky Ya. Literary language and poetic language. P. 410.

¹⁷⁴ Shirova I. A. On the concept and role of nomination // Studia Linguistica: Sat. scientific tr.

It is interesting to note that the first one of these two types exactly corresponds to Formalist *defamiliarization*, and the second, through the repetition of certain elements, achieves a kind of *ornamentality*, characteristic of Zamyatin's "Impressionist" prose work. Moreover, both of them are applicable to the "image — background" law of Gestalt psychology: thanks to the "clues" that a literary text gives, some of its aspects are perceived as more important or significant than others. Here the "image" is an object of knowledge, and in the field of fiction it can resemble "literariness", which distinguishes literary language from practical language, or "dominant", which has a wider possibility of semantics depending on the levels of the text.

"We tend to ignore redundant traits — that is, traits that are stereotyped and expected — in order to focus on traits that are new to us. Moreover, as part of our social and literary experience, we have learned to favor certain patterns over others"¹⁷⁵. This pattern of perception is well understood by both the Formalists and Zamyatin.

When there are several attention-grabbing elements in the text (either characters or stylistic features), there are both cooperation and competition between them. The advancement and focus on any image depend on the attention of the reader, and the background remains unnoticed, without special attention. At a higher level, as Dudley Andrew points out, literary speech goes beyond the easily understood and clearly codified, stands right in front of the reader's eyes. He cannot avoid it because it is unusual and complex at the same time. "The Formalists regarded each work of art as a construction of various types of artistic speech and judged each by its success in bringing itself to the fore"¹⁷⁶.

On the whole, *the close-up* in cinematography is indeed an apt analogue of *foregrounding as a spatial metaphor* for literary theory. And accordingly, when we

Issue. 24: Language in the space of society and culture. SPb., 2015. P. 199

¹⁷⁵ See: *Stockwell P. Cognitive Poetics. An introduction.* London; New York: Routledge, 2002. P. 19.

¹⁷⁶ See: *Andrew D. The Major Film Theories.* New York: Oxford University Press, 1976. P. 88.

return to *montage*, we find that it, in turn, corresponds to the Formalist *time metaphor* — *rhythm*. This is exactly what Andrew comes up with¹⁷⁷.

Based on this, we will one step further: close-ups in space and montage in time can also link Formalism to Zamyatin. It can be said that the montage deployment of the plot (dynamic) and the presentation of images in close-up (static) embrace the general style of narration in Zamyatin's prose.

Keldysh also comes to this conclusion: “The writer almost does not have direct authorial speech as evaluating, commenting on what is depicted, explaining, for example, transitions from one episode to another. His narration is ‘self-moving’, approaching film montage <...> This quality, together with continuous ‘spectacle’, informs his prose of ‘scenario’ features”¹⁷⁸. Although the montage is often considered to constantly demonstrate the clear will of the artist organizing the material in the time dimension, Keldysh takes this analogy to describe the smooth flow of the story and hide the author's consciousness.

Fragments and episodes are the atoms that make up his synthetic literary world: “Synthetism uses an integral displacement of plans. Here, pieces of the world inserted into one space-time frame are never accidental; they are shackled by synthesis, and closer or farther — but the rays from these pieces certainly converge at one point, from the pieces — always a whole” (III, 169).

As we mentioned a little earlier, the close-up in a certain sense coincides with the “Impressionist” principle (highlighting transient features) of Zamyatin. Eikhenbaum also writes about this: “Zamyatin, like in a movie, plays things — like Mrs. Dewley's pince-nez. This semantic play with things replaces psychology, which has been reduced to the primitive”¹⁷⁹. A little further than the “play of things”, the

¹⁷⁷ See: *ibid.*

¹⁷⁸ *Keldysh V. A.* About the “silver age” of Russian literature: General patterns. Prose problems. pp. 309–310.

¹⁷⁹ *Eikhenbaum B. M.* Terrible harmony // *Eikhenbaum B. M.* About literature: works of different years. M.: Soviet writer, 1987. P. 479.

close-up still reminds of the analogy drawn by Zamyatin between the poetics of Neorealism and the microscope. And the montage corresponds to the fragmentary nature (based on independent episodes) of Zamyatin's narrative and is inextricably linked with his literary *flashback*.

Zamyatin spoke about the flashback in an interview with Alexander Werth, journalist of the newspaper "Manchester Guardian" (1932). And here the writer pointed out the cinematic nature of his prose works. He told the journalist that, in a sense, all his literary works were cinematic, because he never explained, but only showed, suggested, and it was the same on the screen, where "a thing must be visible and dynamic" (IV, 454). Let us recall that Zamyatin already in his 1918 lecture "An Outline of the Newest Russian Literature" defined "showing, not telling" as one of the main creative principles of Neorealist literature, although the word "cinema" itself was not yet mentioned at that time.

In the 1932 interview, Zamyatin states that he uses the flashback method in his literary works instead of sequential narration¹⁸⁰. We know that such memories of the past are usually found in literature as a retrospective digression, and the inclusion of scenes in the narrative requires montage in the cinema.

Zamyatin goes on to give an example of his adaptation of Tolstoy's novel "Anna Karenina" into a screenplay: he inserted several flashbacks to fill in the one-year gap in the original's narrative and better represent the passage of time in the film. It seems that he deliberately avoids a simple textual presentation (remarks "a year later"), preferring non-verbal means in order to fully realize the cinematic nature of the work.

Of course, at the current level of development of cinema, Zamyatin's understanding of the possibilities of narrative techniques seems too moderate. His desire to insert flashbacks into time gaps in the narrative may indicate that his thinking is still within the established theater art paradigm of time and space.

¹⁸⁰ See: *Harvey B. Evgeny Zamyatin — Screenwriter // Film Studies Notes*. M., 2001. No. 53. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/739/> [Date of access: 04/18/2022.]

As Eichenbaum notes, “time in the theater is passive”¹⁸¹, the theater cannot realize conditional continuity and interval, which can be realized in the cinema, where “time is not filled, but built”¹⁸². Cinematic montage creates an illusion, allows the viewer to know the temporal relationships of individual moments.

Although the flashback is already very compact in relation to the actually presented flow of time, it ultimately reflects a certain theatrical manner of *filling* time with specific event materials.

I. N. Sukhikh summarizes the essential difference between the theatrical and cinematic representation of time and space as follows: “The conditionality of space and the conditionality of time in the three-dimensional box of the stage — the conditionality of space and the conditionality of time (created by montage) on the two-dimensional canvas of the screen”¹⁸³.

Zamyatin just lived at a time when cinema, being still a new form of art, was trying to break through new ground outside the equally “visual” theatrical art. Filmmakers tried to make the most of the conventional nature of cinematic time, to destroy its natural speed and direction, and to expand the boundaries and diversity of physical space. At the same time, thanks to its constructive possibilities, cinema has become a powerful medium for connecting materials and conveying ideas, even beyond the film genre.

One of the innovators of film language was Dziga Vertov (1895–1954), author of the films “Kino-Eye” and “Man with a Movie Camera”, who devoted himself to the search for the wide range of expressive possibilities of documentary cinema.

In his works, he almost demonstratively shows the dynamism of the movie camera and the potential of cinema in the representation of time. In his own words, the cinema-eye “uses all possible montage means, juxtaposing and linking with each other any points of the universe in any time order, violating, if necessary, all the laws and

¹⁸¹ Film poetics. 2nd ed.: Rereading “The Poetics of Cinema”. P. 31.

¹⁸² Ibid. P. 32.

¹⁸³ *Sukhikh I. N.* Structure and meaning: theory of literature for everyone. P. 28.

customs of constructing cinema things”¹⁸⁴, and the intended effect is “to assemble, to tear out with the apparatus the most characteristic, the most expedient, to organize the pieces torn out of life into a visual-semantic rhythmic series, into a visual-semantic formula, into an extractive ‘I see’”¹⁸⁵.

Vertov’s theory and practice correspond to each other. As an example, it suffices to recall how he reproduces the reverse movement of time in the movie “Kino-Eye” (1924), again turning beef for sale in a butcher’s shop into a farm animal. In addition, in his work, visual dynamics is brought to a maximum, and short frames are quickly repeated, forcing the viewer to establish semantic connections between specific frames in a rhythmic montage.

Shklovsky, noting Vertov’s simple parallelism and song technique in composition, calls his films “propaganda poems with film rhymes”¹⁸⁶. He confirms the presence of artistry in them, but believes that Vertov’s rejection of plot impoverishes his work.

At first glance, in Vertov’s theoretical manifesto one can find expressions similar to Zamyatin’s ideas in the article “On Synthetism”, which reflect the enthusiasm of the era for dynamism and a new vision, but there is a significant creative and ideological difference between them: Vertov’s strong desire for “machine rhythm” is accompanied by an underestimation of psychological complexity and an overly simplified worldview, even with a certain deliberate unnaturalness. S. Drobashenko writes about this: “Kino-Eye for Vertov is a means of forcibly transferring the viewer’s eyes to those objects, which are ‘necessary to see’, a means of thorough research and purposeful organization of the ‘visible world’, the desire to delve into life to such an extent that the concept ‘intimacy’ has ceased to exist”¹⁸⁷.

¹⁸⁴ *Vertov D.* Articles, diaries, plans. M.: Art, 1966. P. 112.

¹⁸⁵ *Ibid.* P. 113.

¹⁸⁶ *Shklovsky V. B.* For 40 years. P. 73.

¹⁸⁷ *Drobashenko S.* Vertov’s theoretical views // *Vertov D.* Articles, diaries, plans. M.: Art, 1966. P. 11.

To a certain extent, this “compulsoriness” was characteristic of the montage films of that time, and many Soviet and Russian filmmakers of subsequent generations tried to move away from this manner.

Take, for example, director Andrei Tarkovsky’s view of montage cinema. Unlike his predecessors in the 1920s, Tarkovsky did not regard montage as “the main formative element of a film”¹⁸⁸. Highly appreciating the subtlety and strictness of the musical rhythm — “the alternation of montage pieces, the change of plans, the combination of image and sound” — in Eisenstein’s film “Ivan the Terrible”, he criticizes the montage films for leaving no room for the viewers’ personal perception: “Editing cinematography asks the viewer puzzles and riddles, forcing him to decipher the symbols, enjoy the allegories, appealing to his intellectual experience. But each of these riddles has its verbally precisely formulated answer”¹⁸⁹. He sees in Eisenstein’s montage a violent interruption of the natural flow of time, and therefore limits the use of montage only to the basic technical level (subject to the priority of “time imprinted in the scene”¹⁹⁰), trying to focus the viewer’s attention on the temporal logic of the video material itself. He believes that the inner integrity of the material should not be destroyed by montage.

Nevertheless, Vertov’s films have yet another meaning: “Kino-Eye” can be seen as a forerunner of the *essay film genre* (related to the literary essay). The creator of the essay film in free form expresses his thoughts on some topic, and in order for the main theses to correspond to certain episodes from the video materials, it is necessary to use a polished montage, which is necessary as a pause and a break in the speech. After the spread of sound films, voice-over commentary partially replaced inter-frame writing, the combination of film material and text became more effective and accurate, and the

¹⁸⁸ *Tarkovsky A. A. Sculpting in time // Andrey Tarkovsky. Archives, documents, memoirs.* M.: Podkova, Eksmo-press, 2002. P. 225.

¹⁸⁹ *Ibid.* P. 229.

¹⁹⁰ *Ibid.* P. 228.

essay film reached its peak in the second half of the 16th century on the wave of anti-Hollywood cinematic aesthetics.

One of the leading figures of the essay film of this period is the French director, Chris Marker. The intertwining of documentary and direct comments characterized Marker's work throughout much of his career, beginning with "Statues Also Die", a collaboration with Alain Resnais. The montage of African sculpture and fragments of African life in this "feuilleton" film can be said to serve as a critique of colonialism and the commercialization of traditional art, as well as reflections on time and death. In this genre, narration is not an integral part of visual materials, but rather precedes them and manages their editing.

The film essay is more analytical than descriptive. Scenes are rather a continuation of discourse, reflecting the unlimited proximity of cinema to literature. But frames never follow the text, and the tension between the information received by the eyes and ears of the viewer is sometimes so great that their combination gives an additional effect, as if $1+1>2$.

In the essay film, everyday scenes and things become the embodiment of metaphorical concepts, which reminds us of Zamyatin's theoretical and critical works, in which the phenomena of the natural sciences are introduced into the humanities discourse as a way of visualizing and concretizing abstract thoughts. The writer's ideas are often based on figurative objects, moving between microcosm and macrocosm, crossing disciplines, cultures, and media, connecting different figurative "scenes".

Although the works of Vertov and Marker do not belong to the genre of fiction films, their research in the field of form is equally applicable to cinematic storytelling.

Moreover, if the era of silent cinema was aimed more at the viewer's visual senses, leaving literature in the background, then sound cinema, optimizing the audiovisual effect, allows integrating language (dense and more independent) into the flow of information, bringing cinema closer to the word again.

It is worth noting that some of the so-called "cinematic" features of the narrative, according to Zamyatin, already existed in literature. In O'Henry's prose, for example, he draws attention precisely to cinematographic movement and dynamics.

Zamyatin writes: “It’s a mistake to say that cinema was invented by Edison: Edison and O’Henry invented cinema together” (III, 109).

We can understand this statement as follows: cinema as a new art form develops largely due to technological progress, but necessarily relies on some aesthetic techniques already present in traditional art forms, responds to already existing calls. According to Geller, O’Henry’s style took shape in the 1880s, and the connection of his “cinematic” traits to cinema is that “they were born before cinema, cinema was born from them”¹⁹¹.

There is a certain premise of literary centrism and Zamyatin’s consistent emphasis on the synthesis of the arts. But, as always, there is no thorough analysis of the specifics of different media.

The starting point of the Formalist theory of cinema is also the relationship between literature and cinema. Unlike Zamyatin, the Formalists shed light on this issue much more deeply. To some of the analogies already mentioned a little earlier, let’s add a few more details.

Let us recall, for example, Shklovsky’s theory of a prose plot. It’s interesting that the movie becomes an excellent material for interpreting the plot mechanism. Hansen-Löve writes about this: “... the early Formalist theory of the plot is very suitable precisely for these reduced technical conditions of silent cinema, moreover, it was under these conditions that it could be demonstrated much more clearly than on the material of a fully motivated psychologically and ideologically realistic novel”¹⁹².

It is on the basis of this “unmotivated connection of parts”¹⁹³ that Shklovsky’s article “Plot in Cinematography” (1923) unfolds: “The plot of a film is a skillful choice

¹⁹¹ *Geller L.* Light, speed, shift: Zamyatin’s “Cinema writing” // E. I. Zamyatin: The personality and work of the writer in the assessments of domestic and foreign researchers: Sat. Art. St. Petersburg: RKhGA, 2015. P. 112.

¹⁹² *Hansen-Löve O. A.* Intermediality in Russian culture: from symbolism to the avant-garde / transl. from German by B. M. Skuratov, E. Yu. Smotrisky. M.: RGGU, 2016. P. 353.

¹⁹³ *Shklovsky V. B.* For 40 years. P. 31.

of moments, a successful temporal rearrangement and successful oppositions”¹⁹⁴. We are talking about the widespread use of “mystery” plots and plot “parallelism” in cinema: a plot rearrangement (i.e., the presentation of events out of sequence) is created from a mystery, and parallelism, as in a novel, can slow down the action.

Shklovsky notes that *motivation*, defined by him in a broad sense as “any semantic definition of artistic construction”, occupies a secondary place in construction and is almost unnecessary in cinema. He explains why in the cinema there is “complete disregard for motivations”: “In cinema, everything is not told, but shown”¹⁹⁵. Thanks to this visualization, the cinema can unite a number of separate scenes with the help of the unity of the main characters. Like the Italian *commedia dell’arte*, Charlie Chaplin practiced this form of plot combination very well.

By the way, Shklovsky’s proposal immediately reminds us of Zamyatin’s well-known expression: “Neorealists do not tell, but show, So it would be more appropriate to call their works not stories, but shows” (V, 310). Their contexts are different. Zamyatin speaks of the brevity of narrative speech and the rejection of purely descriptive digressions. But emphasizing the same principle at different levels is most likely not accidental either.

A more systematic reflection on the aesthetic originality of cinema is presented by Eichenbaum in the article “Problems of Film Stylistics” (1927).

“Cinema did not immediately become an art”¹⁹⁶. The invention of the cinematographic apparatus was probably also not oriented towards the creation of a new art. Only with the development of film technology and the expansion of the possibilities of editing did the distinction between *material* and *construction* appear, the question of form arose, and the film began to be regarded as art.

¹⁹⁴ Ibid. P. 33.

¹⁹⁵ Ibid. P. 32.

¹⁹⁶ Film poetics. 2nd ed.: Rereading “The Poetics of Cinema”. St. Petersburg: RIII, 2001. P. 13.

Considering the “technical and media autonomy of cinematography”¹⁹⁷, as Hansen-Löve rightly notes, Eichenbaum shifts the main media opposition from the “cinema — literature”, which is often noted by his contemporaries, to the more substantial “cinema — photography” opposition. He likens this opposition to the relationship between practical language and poetic language. On the basis of this analogy, the famous concept of “photogeny”, which is put forward by the theoretician and director of the French avant-garde Louis Delluc, is considered by Eichenbaum as the “Zaum” essence of cinema. Considering the meaning of “Zaum” for early Formalist theory, we can understand photogeny as a kind of *cinematicity* (in accordance with poetry, literariness), which gives the audience an aesthetic pleasure from the cinema itself, and which makes the film a film.

By the way, it is difficult to determine what exactly Louis Delluc means by photogeny. Delluc lists a range of photogenic images, such as an ocean steamer and a railroad, but emphasizes that the beauty of cinematography is also temporary and that photogeny is down to the director’s personal taste¹⁹⁸. Referring to Delluc, Eichenbaum interprets photogeny as a part of the film that can be perceived independently of the plot. He also offers a clearer interpretation: “Used as ‘expressiveness’, photogeny turns into a ‘language’ of facial expressions, gestures, things, angles, plans, etc., which are the basis of cinematography”¹⁹⁹.

Eikhenbaum considers cinematic language in the broadest sense of a language, writes in detail about cinematic syntax, as well as cinematic semantics at the level of shot and montage, paying special attention to the psychophysiological and aesthetic perception of the viewer. He suggests that the audience goes through a process of

¹⁹⁷ Hansen-Löve O. A. *Intermediality in Russian culture: from symbolism to avant-garde*. P. 358.

¹⁹⁸ See: Delluc L. *Photogeny of cinema* / Tranl. T. I. Sorokina. M.: New milestones, 1924. pp. 96–97.

¹⁹⁹ *Film poetics*. 2nd ed.: Rereading “The Poetics of Cinema”. P. 15.

perception opposite to literary reading: from the visible to its understanding, to the creation of inner speech.

Let us recall that around 1920 Zamyatin was not yet sufficiently serious about cinema as an art and called literature “the most complex and most perfect of the arts”, “including all the arts and all their depicting methods” (V, 369). And in Eikhenbaum’s 1927 article, cinema was already considered a “new syncretic art form”²⁰⁰.

Eikhenbaum writes that our (his) era is no longer verbal. Film culture stands in opposition to the culture of the word of the previous century (19th century). Literature used to have some advantages in terms of developing complex plot structures, presenting parallel plot lines, highlighting details, etc. But it lost its monopoly after the birth of “syncretic” cinema.

Accordingly, when studying the poetics of cinema, Eikhenbaum includes it in a universal semiotic system, and also emphasizes the active role of cinema in the system of arts: the exceptional dynamics of visual images in cinema, “the prospects of which are still far from being exhausted, have forced other arts to gather around the new center and serve it”²⁰¹.

Of course, considering the syncretic nature of cinema, it is also important to find out its new properties, independent of the established art world. As Tynyanov (who often compares cinematic devices with literary phenomena) admits, not every one of these devices can find an adequate concept in language and literature.

With a broader comparison, Tynyanov notes: “In terms of its material, cinema is close to the visual, spatial arts — painting, in terms of the deployment of the material — to the temporary arts — verbal and musical.” Nevertheless, he considers it useless to define cinema on the basis of neighboring arts, since to call new things after the old ones is generally “reactionary passeism”²⁰². Cinema as an art has its

²⁰⁰ Ibid. P. 19.

²⁰¹ Ibid. P. 24.

²⁰² *Tynyanov Yu. N. Poetics. History of literature. Movie. pp. 329–330.*

“independent semantic laws”, and the path of evolution of cinematic techniques is that “they break away from external motivations and acquire their ‘own’ meaning”²⁰³.

Emphasis on the independence of the new artistic form is essential. But the practice of the arguments of Zamyatin and the Formalists also shows that it is difficult to master new forms without using knowledge of the established forms as a coordinate system or starting point. The intertwining relationships between different art forms also reveal the inherent complexity of individual art²⁰⁴. Ultimately, however, we agree with one of Tynyanov’s statements: art needs not definition, but study.

²⁰³ Ibid. P. 334.

²⁰⁴ On this occasion, there is a quotation from W. J. T. Mitchell in the introduction of this dissertation. See: “...all arts are ‘composite’ arts (both text and image); all media are mixed media, combining different codes, discursive conventions, channels, sensory and cognitive modes” (*Mitchell W. J. T. Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1994. pp. 94–95).

Chapter 3. Visual Devices in the Prose of E. Zamyatin

In the first two chapters, we have focused on the techniques that Zamyatin discusses in essays and lectures, and on the relationship between his ideas and the views of Russian Formalism of the same period. In this chapter, we move from Zamyatin's theoretical position to his creative practice. We will analyze specific examples of visual techniques in his fiction based on a variety of theoretical tools. Before we continue, it is necessary to characterize *ornamentalism*, which is very important for Zamyatin's prose.

If, according to L. Szilard, the word in “novel prose” tends to obey the law of “informativeness”, due to the developed plot of the work, sacrificing to a certain extent the increase in the “polysemy of the verbal sign”, then ornamental prose “builds the verbal fabric of leitmotifs, using most of the techniques developed by *poetry*, especially symbolic, to increase the semantic multiplicity of the text”²⁰⁵.

The active use of such poetic devices as “metaphor and metonymy, oxymoronic, pleonastic combinations and catachresis”, while maintaining the prosaic quality of the words themselves, “allows ornamental prose to live with the maximal exploitation of the *oppositely directed aspirations of the novel word*”²⁰⁶.

By the relationship between “the plot-character level of the text and its motive structure”, Szilard notices two poles of the ornamental prose of the 1920s. one pole — preservation of the pragmatics of the plot, however, the motive structure in semantic and general semantic significance is not inferior to the fate of the characters.

Another pole — “pure ornamentality”, where plot connections that previously dominated narrative prose are discarded, “characters with fragments of their destinies become just “details” of a motif ornament covering the whole text”²⁰⁷.

To a large extent, it can be said that Zamyatin's “Rus” is built on the use of the fates of the characters as decorative details. The work is a short lyric-epic story written

²⁰⁵ Szilard L. Ornamentality/ornamentalism // Russian literature. 1986 Vol. 19. P. 70.

²⁰⁶ Ibid.

²⁰⁷ Ibid.

by Zamyatin at the invitation of the Akvilon publishing house based on the series of paintings “Russian Types” by B. Kustodiev. Zamyatin collected in the story not only the heroes of Kustodiev’s paintings, but also the genre-painting visual motifs in the artist’s work²⁰⁸. The general tone of the story is determined by a certain yearning for the bygone idyllic utopia of the “former” Rus, and the montage showing of customs, holiday scenes and everyday objects is also full of tender nostalgia.

Although the situation of a love triangle is used here, this plot, as well as a cursory depiction at the beginning of the story of historical events that the forest “saw” on the cyclical “blue winter days” and “yellow summer days” (II, 47), resembles only one more decorative pattern, included in a long pictorial scroll called “Rus”.

Time, like in a fairy tale, seems to endlessly circulate outside the laws of historical variability: “Life goes on so slowly — and all life, like a strong timber, they sit in one place, their rhizomes having gone deep into the ground. Days, evenings, nights, holidays, weekdays” (II, 51). Desire, intrigue, and death, devoid of psychological motivation and internal experiences of the characters, dissolve in the cyclical change of seasons, holidays, and weekdays, in a lively and harmonious picture of everyday life.

But, of course, we cannot call Zamyatin’s prose purely ornamental. W. Schmid, in particular, sees in the works of Chekhov, Babel and Zamyatin “a complex interference of poetic and narrative potential”: “These writers have created a hybrid prose in which, blending together, eventful and ornamental structures coexist, a prose that exposes the non-event world of myth and its non-perspective and non-psychological worldview to narrative storytelling, perspectivization, and psychological

²⁰⁸ A. Gildner lists which Kustodiev’s works can be directly referenced in Zamyatin’s story. See: *Gildner A. “Rus” E. Zamyatin and “Russian types” B. Kustodiev: Ekphrasis, dialogue of arts or creative interaction? // E. I. Zamyatin: pro et contra, anthology. St. Petersburg: RKhGA, 2014. P. 801.*

motivation”²⁰⁹. Nevertheless, the researcher rightly considers Zamyatin “a master of ‘ornamental’ prose”²¹⁰.

In addition, Schmid’s discussion of *mythical thinking* in ornamental prose deserves attention: “The main feature that unites ornamental prose and mythical thinking is the tendency to violate the law of unmotivated, arbitrariness of the sign. The word, considered in the realistic world as a purely conventional symbol, in the world of mythical thinking becomes an iconic sign, a material image of its meaning. The fundamental iconicity that prose inherits from the poetry that transforms it corresponds to the magical beginning of the word in a world where the connection between the word-name and the thing is devoid of any convention and even the relation of representation. A name is not a sign denoting a thing or pointing to it, a name coincides with a thing”. Thus, in ornamental prose, there is a blurring of the boundaries of the internal and external, the image and the thing, which is realized “both in the iconic nature of the narrative text and in the plot deployments of speech figures, such as comparison and metaphor”²¹¹.

This feature of ornamental prose can be better understood with the help of Potebnya, who distinguishes between mythical and poetic images in the following way: the first “is regarded as objective and therefore entirely transferred to meaning and serves as the basis for further conclusions about the properties of the signified”, and the second “is regarded only as a subjective means of transferring to meaning and serves no further conclusions”²¹². In other words, mythical thinking relies not on *metaphorical resemblance*, but on *actual kinship*. Therefore, there is an opinion that “the ornamental writer is a myth-maker, because not the world, but the myth is the

²⁰⁹ Schmid W. Narratology. 2nd ed., rev. and additional. M.: Languages of Slavic culture, 2008. P. 254.

²¹⁰ Schmid W. Ornamental text and mythological thinking in E. Zamyatin’s story “The Flood” // E. I. Zamyatin: pro et contra, anthology. St. Petersburg: RKhGA, 2014. P. 670.

²¹¹ Schmid W. Narratology. pp. 251–252.

²¹² Potebnya A. A. Theoretical poetics. M.: Higher school, 1990. P. 287.

object of its description”²¹³. Mythical thinking serves as the internal decisive factor of the literary text.

At the same time, one of the distinguishing features of the mythical world is its *repetition*. (From here follow the leitmotif and equivalence.) Szilard emphasizes the musicality of the leitmotif character of ornamental prose, and Schmid, also confirming typical for ornamentality “overlaying the ‘linguistic thinking’ of poetry on the narrative text”²¹⁴, recalls the meaning of “ornament” in visual, primarily graphic art: “... for an ornament, the repetition of certain figurative motifs, stylized details of a figurative whole is constitutive”²¹⁵. This point emphasizes the closeness of ornamental prose to the art of decorative painting in terms of constructive principles.

But decorative aesthetics alone is not enough for ornamental prose. A clear (but not exhaustive) description of its main features was presented by N. A. Kozhevnikova: “Ornamental prose is associative and synthetic. In it, nothing exists separately, on its own, everything strives to be reflected in another, merge with it, reincarnate into it, everything is connected, intertwined, united by association, sometimes lying on the surface, sometimes very distant. In ornamental prose, the proportions of the objective vision of the world are violated, everything is shifted from its place, displaced — a part displaces the whole, the immovable is depicted as moving, the subject and object of action change places, the low is poetized, the high is reduced, and so on”²¹⁶.

Finally, in the article “Ornamental Prose” dedicated to Andrei Bely, Shklovsky writes: “Modern Russian prose is ornamental in a very large part, the image in it prevails over the plot. Some ornamentalists, like Zamyatin and Pilnyak, depend directly

²¹³ *Karpenko I.E.* Potebnya’s doctrine of the inner form of the word and the linguistic and poetic phenomenon of ornamental prose // *Language and text*. 2018. Volume 5. No. 2. P. 5.

²¹⁴ *Schmid W.* *Narratology*. P. 248.

²¹⁵ *Ibid.* P. 252.

²¹⁶ *Kozhevnikova N. A.* From observations on non-classical (“ornamental”) prose // *Izvestiya AN SSSR: Literature and Language Series*. 1976. V. 35. No. 1. P. 58.

on Andrey Bely...”²¹⁷ Shklovsky notes in Bely’s “Nikolai Letaev” “constant images and epithets that run through the whole work”²¹⁸, and such “leitmotifs” are indeed very characteristic of Zamyatin’s prose.

3.1. Visual Images as Leitmotifs

The recurrence of the iconic character in Zamyatin’s ornamental prose can be found primarily in his “Impressionistic” visual leitmotifs. The leitmotif repetition of certain visual images and the associative development of surrounding images form the foundation of Zamyatin’s artistic prose. According to the writer, “each such visual leitmotif is the same as the focus of rays in optical instruments: here images associated with one person intersect at one point” (III, 195).

In the article “The Ceiling of Yevgeny Zamyatin”²¹⁹, V. B. Shklovsky gives a fairly detailed analysis of this technique using his novellas “The Islanders”, “The Catcher of Men” and the novel “We” as examples. Although it is clear from the title of the article and a brief critique of some of Zamyatin’s works (“The Cave”, “Mamai”, etc.) that Shklovsky is inclined to make a negative assessment of Zamyatin’s creative potential, his observations and generalizations still deserve our attention.

Shklovsky notes “the widespread use of the accompanying image with the canonization of this technique” by Andrei Bely, and Zamyatin, following the footsteps of Bely, “gave this technique a dominant place and built the whole work on its basis”²²⁰.

As Shklovsky writes, Zamyatin captures the accompanying features of the characters with the help of metaphor and metonymy. These permanent images that serve as characteristics (such as a “detailed epithet” or “accompanying motif”) often

²¹⁷ *Shklovsky V. B.* On the theory of prose. M.: Federation, 1929. P. 216.

²¹⁸ *Ibid.* P. 220.

²¹⁹ See: *Shklovsky V. B.* The ceiling of Evgeny Zamyatin // Shklovsky V. B. Hamburg account: Articles, memoirs, essays (1914–1933). M.: Soviet writer, 1990. pp. 240–259.

²²⁰ *Ibid.* pp. 244–245.

replace the characters themselves, acquiring an independent life. “If you need to change the hero, then the change is presented in terms of the same original characteristic”²²¹.

We do not need to repeat Shklovsky’s detailed analysis here, it is enough to dwell on one example of an “attribute” of a character — Mrs. Dewley’s *pince-nez* in the novella “The Islanders”. First of all, the pince-nez is a symbol of the “normal order of life”, its loss is a turning point in the mental state of Mrs. Dewley and her obedience to her husband’s rules. In addition, putting on and not wearing pince-nez also has a fixed connection with Mrs. Dewley’s emotions: the former means jealousy, and the latter suggests love and remorse. And Shklovsky, not without praise, writes: “The whole construction is extremely witty, Zamyatin knows his tools. The author makes his attributive characteristic and its changes not only an accidental companion of a change in the character’s condition, but also, as it were, its cause”²²².

Shklovsky’s generalization is accurate, but we cannot agree with his conclusion that Zamyatin’s skill is one-sided, that he “does not know how to build a world outside of his ranks”²²³. What is important for us is how diversely and viably Zamyatin’s device varies in works of different subjects, showing its aesthetic potential.

3.1.1. The Main Types of Leitmotif Images

The visual expressiveness that characterizes the images of characters in Zamyatin’s prose is largely due to their departure from the usual human appearance. In Zamyatin’s “word drawing” (III, 196), we see the sharpening of grotesque features and the intensification of emotional tension, characteristic of expressionist painting.

Underlying these recurring elements is a combined use of metaphor and metonymy, but they make an additional impression both in conspicuous brilliance and dynamic intensity throughout the text.

²²¹ Ibid. P. 246.

²²² Ibid. P. 250.

²²³ Ibid. P. 259.

The writer mainly builds the following three types of connections:

1. Between a portrait and a still life.

In cases where *metaphor* plays a major role, the image of the character's appearance practically replaces the sketch of everyday products, clothing, and other accessories on the principle of similarity. For example, the gluttonous Chebotarikha in "A Provincial Tale" is depicted as a "sweet and hot dough" (I, 87), and in "The North" there is a shop owner Kortoma and his wife Kortomikha: the arrogant husband looks like a shiny samovar, and the elegant, reluctantly rejoicing wife is on an empty glove. Due to the distinct, Impressionist (in Zamyatin's understanding) visual expressiveness, such characters often leave a strong impression, even if they are "secondary" in terms of plot function.

The choice of items depends on their materials, shapes, functions, and situations of use, so that the items chosen usually go well with the environment in which they are placed. This gives the reader the impression that the character is, to a certain extent, created precisely by the material environment in which he/she lives, and in everyday life there are always objects that correspond to his/her character and naturally become part of his/her body.

For example, in the short story "Africa", the body movement that constantly accompanies Fyodor Volkov — shaking the "bucket-head" (I, 323) — well corresponds to the stubbornness and confusion of the hero, and the "bucket" as a household container for liquid just contrasts with the huge volume of water in the surrounding sea. On this basis, the opposition is formed between romantic illusions, limited by a banal life, and tempting, boundless uncertainty. Head-swinging can also be like a tossing whaling ship at sea, united by endless ups and downs and the uncertainty of the destination.

And in cases where *metonymy* (synecdoche) prevails, a part of the character's body or an object that he/she wears becomes a substitute for the person, an indicator of changes in his/her condition. Unless the metaphor is shared here, the repetitive details

themselves are usually the cause of some kind of “dissonance”. The pince-nez analyzed by Shklovsky in the novella “The Islanders” can be attributed to this series.

But sometimes the dissonance is inherent in the character. The attributes of the protagonist of the short story “Surveyor” are his big, beautiful head “with long black and “women’s boots with high heels” (I, 458). On the one hand, the feminine appearance goes well with the gentle nature of the land surveyor, his indecision and deep, but hopeless love for the noblewoman Lizaveta Petrovna. On the other hand, long hair and high heels are reminiscent of the baroque style of men’s aristocratic clothing. Thus, the conflict between personal sympathies and social demands is already visible in the appearance of the hero.

2. Between a person and an animal/plant.

There is an opinion that Zamyatin’s establishment of a connection between people and natural beings has a gender difference. E. N. Selezneva lists some examples of “natural, pictorial or plant counterparts” of female characters: “In ‘The Flood’ Ganka is a cat, Sophia is a bird; Talya in ‘The Story of the Most Important Thing’ is constantly correlated with a lilac bush; in ‘Alatyr’ Glafira is associated with ripe rye, and Varvara is a she-wolf, a dog; the image of the pregnant Afimya in ‘The Womb’ is given against the background of ripe apples; a Lady Apple appears in ‘The Catcher of Men’; Pelka from the ‘North’ is a ‘Golden Deer’; Marusya in the novella ‘In the Middle of Nowhere’ is a cute fluffy little animal”²²⁴. The researcher points out that these images of flora and fauna bring the heroines closer to nature, and they also acquire some supernatural qualities.

It can be added to this list, for example, that in the novella “In the Middle of Nowhere” even more animal images are used to describe Marusya’s face at the first meeting of Andrei Ivanovich with her: “A narrow, playful muzzle, either a mouse for you, or a cute wild goat. Narrow and long, slightly oblique eyes” (I, 147).

²²⁴ Selezneva E. N. Synthesis of Mother of God and pagan motifs to the characterization of female images by E. I. Zamyatin // Bulletin of TSU. 2007. No. 7. P. 160.

In “The North”, Pelka’s close connection with the earth is also emphasized: “In front of the counter, she threw her red head, straight, like a green bullock from the earth, and not a chipped floor under her feet — earth and moss, and white roots — bare feet — firmly in the ground” (I, 512).

In addition, strictly speaking, the apple background in “The Womb” in our work should be classified as “an object of nature as a symbolic parallel of the character”, which will be discussed later, but a direct comparison of a young woman with an apple can be found in the heroine of the story “Rus” — the “satin, lush, pink, white, round” (II, 50–51) Daria, whose marriage is compared to transplanting an apple tree. As A. V. Popova notes, apple symbolism reveals Zamyatin’s idea of the “essence of female nature”²²⁵.

Nevertheless, Selezneva notes that “besides all the picturesqueness of female images, the writer, by the way, did not find natural poetic parallels for men”²²⁶. It is difficult to agree with this opinion. We also see a connection with nature in many male characters.

For example, the talkative and sickly Timosha in “A Provincial Tale” is repeatedly described as a sparrow; Ivan Konych in “The Sergeant” is associated with a bull and a bear; Elder Arsyusha in “The Sign” — “hairy, bent — he is like some kind of small animal: the affectionate beast stood up on its hind legs, but would not straighten up at all, now it would sink on its front legs and run away from rebellious people into the forest” (I, 446).

Of course, the connection with nature is not always given in a positive sense. For example, in “A Provincial Tale”, in contrast to the image of Timosha the sparrow, the “bestial” character inherent in Baryba the subhuman appears.

And in the story “In the Middle of Nowhere”, a reflection and criticism of the animal nature of the characters becomes a key aspect of the story’s theme. The lifestyle,

²²⁵ Popova A. V. Apple imagery in the floristic space of E. I. Zamyatin’s prose // Bulletin of VSU. 2010. No. 2 (3). P. 86.

²²⁶ Ibid.

which Andrey Ivanovich resists at first, but in the end voluntarily or involuntarily submits to, is precisely a numb animal-likeness, striving mainly for the satisfaction of physical needs, for entropy. This is how Andrei Ivanovich perceives one of their “meetings”: “The human pieces swam, moved, existed in a reddish fog, self-sufficient — like fish in a glass cage of some crazy aquarium” (I, 155). In such a befuddled atmosphere, Tikhmen and Schmit, incompatible with their surroundings, committed suicide one after another, and Marusya, the only embodiment of truth, love, and beauty, left this place forever, disappeared to no one knows where.

It is especially ironic that the captain of Nechesa, who has only “veterinary” skills, acts as a doctor for people and the following remark appears in the story: “...well, is it really a big difference? The device is the same, that of a man, that of a beast” (I, 184).

In addition, in the novella, a Russian soldier named Arzhanoy killed a “manza” for antlers, and it turned out that he not only took possession of the antlers, but was also released by the “merciful” general from serious punishment. “Manzy” refers to the Chinese population in the Ussuri region²²⁷. Defending himself, the murderer scornfully says: “Your excellency... Why, they are manzy. No, are they human? They’re just, I mean, like large partridges. For killing them, even God will not insist on punishment” (I, 175).

Arzhany’s comparison of the Chinese with the partridge bird aroused great joy in the general, which is the opposite of the obedient, flattering attitude of the Russians towards the French delegation, in front of which a dirty soldier who accidentally

²²⁷ The historian V. K. Arseniev wrote about the “manzy”: “The first Chinese who arrived in the Ussuri Territory were ginseng seekers”, and later they were “either criminals who escaped punishment and fled from their state, or those who did not want to obey the laws of the empire and wished to live in complete freedom, at will. Arseniev suggested that this is the meaning of the name — “complete or free son”. (*Arseniev V. K., Nansen F. Chinese in the Ussuri region. To the country of the Future. M.: Kraft + Publishing House, 2004. P. 66–67.*)

appeared was falsely called by the “resourceful” Molochko a “local foreigner” (I, 193). This “chain of contempt” reveals the self-awareness of some characters.

3. *Between a character and a mythical creature.*

N. N. Komlik notices that the novella “In the Middle of Nowhere” depicts a swamp in which a lot of evil spirits gather. The swamp theme is reflected, first of all, in the “thick, shaggy” fog that meets the protagonist at the “end of the world” (I, 137), and permeates the characteristics of a number of characters. At the head of this swamp kingdom stands a general with a “bare, goggle-eyed, frog head”: “And all spread out, splayed, a huge frog — maybe under the dress there is even a mottled belly, white-green spots” (I, 138). In addition, “here is the whole lieutenant Molochko, covered with warts, like a vodyanoy, and the ‘swamp family’ of Captain Nechesa with his eight ragged ‘witches’, their appearance remind us of those very ‘Hokhliks’ that Father Peter is talking about with ‘nobleman Ivan Pavlych’ from ‘Alatyr’”²²⁸.

Another place of accumulation of pagan unclean beings, noted by the researcher, is the monastery in “A Provincial Tale”, which should serve as a place of Christian holiness. The wall of the monastery is “jagged, overgrown with moss” (I, 102), reminiscent of “the refuge of all forest evil spirits”, and in the appearance of Father Yevsey the signs of a wood goblin appear, while Father Innokenty — “a woman with a mustache” — looks like a Baba Yaga. Komlik argues that such a trend of portrayal cannot be unambiguously interpreted as Zamyatin’s rejection of the Christian faith. This is most likely an artistic reflection of the views of the people on the clergy. Meanwhile, Zamyatin also participated in discussions about the ecclesiastical crisis, which “in the first quarter of the 20th century became particularly acute”²²⁹.

In the story “Lady Middy” the images of mythological creatures are brought to the fore. In the image of Marinka, we see a combination of a Lady Middy and a

²²⁸ Komlik N. N. Zamyatin’s Diaboliad in the Context of Folklore and Literary Traditions // Bulletin of TSU. 1999. Issue. 4. P. 31.

²²⁹ Ibid. P. 32.

mermaid. Indeed, a mixture of these two spirits can be found in popular beliefs. Lady Midday “can be seen at the boundaries of fields during the flowering of rye and the ripening of bread”²³⁰, and the Mermaid Week — “the time of stay and activity of mermaids on earth”²³¹ — just coincides with the period of the appearance of Lady Midday. Externally, they may also look alike, so it is not without reason that in popular beliefs, the Lady Midday “is sometimes mixed up with mermaids, who also appear in the fields in white shirts during the flowering of the crops and tickle the people they encounter”.²³²

The central conflict of the novel arises between Christian asceticism and pagan bodily love. Marinka, as the embodiment of the latter position, lives a full life, proudly sings, dances, combining the light and heat of the scorching summer sun, and “becomes Lady Midday itself” (I, 341). Her love for Father Victor is so strong that she sees Victor’s head on the icon instead of the image of the Savior.

Let us stop at more details on the aesthetic features of icon painting as a visual art. M. Rubins notes a conscious rejection of the “realistic” style of depiction in medieval Christian art: “...Christian artists of the Middle Ages deliberately chose a different, non-realistic way in order to better emphasize the ideal, god-like essence of a person, lurking behind a familiar physical appearance”²³³. According to the researcher, this is why facial proportions in Byzantine, Russian, Bulgarian and some Western European icons are usually changed, resulting in exaggerated eyes, long noses, and reduced lips.

²³⁰ Slavic mythology. Encyclopedic Dictionary. Ed. 2nd. M.: International relations, 2002. P. 377.

²³¹ *Madlevskaya E. L.* Russian mythology. Encyclopedia. St. Petersburg: MIDGARD, 2005. P. 348.

²³² Slavic mythology. Encyclopedic Dictionary. P. 377.

²³³ *Rubins M.* Plastic joy of beauty: Ekphrasis in the work of acmeists and the European tradition. St. Petersburg: Acad. project, 2003, p. 38.

M. Rubins refers to A. F. Losev: “The medieval icon painter was little interested in the real proportions of the human body, since the body was for him only the bearer of the spirit; for him, the harmony of the body consisted rather in an ascetic outline, in a plane reflection of the supercorporeal world on it”²³⁴.

S. N. Bulgakov also emphasized the absence of three dimensions and depth in the Orthodox icon, since it is precisely through formality, abstractness and schematicity that “the elimination of sensuality and the dominance of form and color with their symbolism are achieved”²³⁵.

Instead, Marinka sees the object of her burning desire in an ascetic picture, her mind is always dominated by emotions caused by instincts. Accordingly, although Zamyatin does not depict the icon itself, the visual image of Marinka clearly contrasts with the style of the icon painting. A particularly emphasized detail of Marinka’s image is her wide-open lips, which symbolize a fiery, midday desire: “Isn't a red-lipped, greedy woman terrible?” (I, 341) And at night, Marinka’s unrequited passion turns into melancholy associated with the image of a mermaid: “A dead moon has crawled out. It became green, damp, cool, as at the bottom, in the mermaid kingdom” (I, 340).

For Father Victor, who lives by the memory of his dead wife, a woman’s desire is occasionally a temptation (a woman as a mermaid), but most often a horror (a woman as a Lady Midday). It is curious to note here that Marinka’s love for Father Victor is not only “girlish”, but also “motherly”, and Father Victor is repeatedly described as a “small child”. In folk customs, children are often scared of Lady Midday: “In conspiracies, Lady Midday (like Lady Midnight) is childhood insomnia, a disease accompanied by anxiety and screaming”²³⁶. At the end of the novel, this threat

²³⁴ *Losev A. Ф.* Aesthetics of the Renaissance. The historical meaning of the aesthetics of the Renaissance. M.: Thought, 1998. P. 49.

²³⁵ *Bulgakov S. N.* Orthodoxy: Essays on the teachings of the Orthodox Church. 3rd ed. Paris: YMCA-press, 1989, P. 306.

²³⁶ *Vlasova M.* Russian superstitions: an encyclopedic dictionary. St. Petersburg: Azbuka, Azbuka-Atticus, 2018, P. 538.

approaches directly to the place of worship, and the plot ends abruptly at its most tense moment, leaving room for limitless imagination.

3.1.2. Central and Peripheral Images

By listing these types of images, we can find that the complexity of visual leitmotifs is related to the place of the characters in the work. There is a significant difference between the main and peripheral characters, between the image of an individual character and a group image.

Visual leitmotifs accompanying the central characters are usually supplemented and expanded as the plot develops, and also hidden or shown as necessary. To illustrate, let us once again turn to “A Provincial Tale”.

The image of Baryba’s square iron head is set at the very beginning of the story: “Heavy iron jaws, broad; a quadrangular mouth and a narrow forehead: like an iron, nose up” (I, 80).

Further, this image (together with the same heavy image of a stone) develops many times: “And Baryba, for the amusement of the guys, will begin to gnaw pebbles, grind them with his iron crushers” (I, 81); “The lady spoke — one after another began to chip off, like stones, words — heavy, rare” (I, 81); “Gnawed some stone, here with Polka, with this orange — and I immediately felt better” (I, 94); “It was unusual for Baryba to grind so much with his millstone, Timoshina’s tricky words tormented him. But he listened — he was dragged behind Timosha like a heavy cart” (I, 95), etc.

But then these features fade a little into the background and appear only sporadically. With Baryba’s movement towards a “higher” society, the iron-stone personality seems to soften, although he still retains his heavy, strong, bestial body, his most primitive features are temporarily hidden. At the same time, the “stone” trait itself does not completely disappear, but is used and transformed in the process of its socialization, since stone stupidity and stubbornness become a powerful weapon that helps Baryba to lie calmly in court.

Only at the end of the story, when Baryba, who received the job of police officer and was again expelled by his father, loses his composure in the tavern, his (almost forgotten) connection with stone and iron, as if awakening, again comes to the fore: “His eyes were swollen, his angry quadrangular mouth was slitted, his chewing iron jowls were tense” (I, 134).

This time, the familiar image acquires an unprecedented emotional intensity and cultural meaning: “Swaying, huge, quadrangular, oppressive, he stood up and, rumbling, moved towards the clerks. It was as if not a man was walking, but an old resurrected kurgan woman, an absurd Russian stone woman” (I, 135).

S. A. Tuzkov and I. V. Tuzkova note the semantic richness of this ending: “In general, the Zamyatin narrative, despite the *skaz* form, is objectified, impassive, which corresponds to the emotional dullness of Baryba. But at the end of the story, the dispassionateness of the narration is violated, the author’s position is expressed by a grotesque comparison of the anti-hero with the resurrected Russian kurgan woman <...> The police officer Baryba wins over the man in himself”²³⁷. The generalization of cultural meanings in the image of a kurgan woman is also emphasized by V. A. Keldysh: “This meaningful metaphor is a mythopoetic image that completes the ‘A Provincial Tale’, hints at the extent of the generalization contained in the main character and in the whole small work, where the deep past and the present converges”²³⁸.

As for minor and peripheral characters, with a rare appearance, they are endowed once and for all with fixed signs or features with minimal changes. And the choice of an accompanying image is tied to its plot function — this is what happens with mythological images: a prose character plays a role corresponding to the fixed attributes of a mythological character. For example, the name of the wanderer Gabriel,

²³⁷ *Tuzkov S. A., Tuzkova I. V.* Neorealism: Genre-style searches in Russian literature of the late XIX — early XX centuries: a textbook. M.: Flinta; Nauka, 2009, p. 264.

²³⁸ *Keldysh V. A.* About the “silver age” of Russian literature: General patterns. Prose problems. pp. 296–297.

who predicted the Japanese war in three years in “The Sergeant”, directly points to the archangel, according to the Christian tradition, revealing the secret knowledge of God.

In the short story “Three Days”, a passenger ship is delayed in a port where a riot is taking place. The old mechanic, who actively helps in obtaining information, has a beard that is “gray, long, like that of Moses the prophet”, and Moses was just rescued from the water.

Sometimes the image is chosen in such a way as to vividly reflect the cultural atmosphere (local legends or religious holidays). For example, in “Africa”, the captain of the whaling ship without a smile in his eyes is compared to the sea beast Indrik. And Indrik the Beast is the father of all animals²³⁹.

In “The Surveyor”, the Housekeeper of the hotel, who eats communion bread in a pleasant festive atmosphere, looks like a communion bread herself. Her comfortable carelessness contrasts with the heavy mood of the Land Surveyor and Lizaveta Petrovna at the moment, but at the same time, this character also functions as a decorative component outside of her plot function.

The decorative function of the peripheral characters reminds us of B. A. Uspensky’s interpretation of the “picture in the picture” technique in painting and its parallels in literature: “...very often, the image of a background in a painting can be understood as a kind of p i c t u r e i n t h e p i c t u r e , i.e., an independent image, built according to its own special patterns. At the same time, the image of the background, to a greater extent than the image of the figures on the main plan, is subject to purely decorative tasks, we can say that it is often not the world itself that is depicted here, but the scenery of this world, that is, not the image itself is presented, but the image of this image”²⁴⁰.

Uspensky gives the role of “extras” to secondary figures related to the background of the image. Similarly, these “extras” in literature are “usually depicted

²³⁹ See: *Vlasova M.* Russian superstitions: an encyclopedic dictionary. P. 303.

²⁴⁰ *Uspensky B. A.* Semiotics of art. M.: School “Languages of Russian Culture”, 1995. pp. 195–196.

using compositional techniques that are in principle the opposite of those used to describe the heroes of this work”, and, in particular, “their behavior is usually given in terms of emphasized external description”²⁴¹.

Although in Zamyatin’s works both the foreground and the background are endowed with decorative tasks, the tendency described by Uspensky also exists here: “The central figures are opposed to the secondary ones as less iconic (conditional) and, therefore, closer to life”²⁴².

3.1.3. Intratext and Intertext Leitmotifs

The concept of “integral image” underlies Zamyatin’s creative manner. “If I firmly believe in an image, it will inevitably give birth to a whole system of derivative images, it will grow roots through paragraphs, pages. *In a short story, the image can become integral* — spread to the whole thing from the beginning to the end. A six-floor, fire-eyed house on a dark, deserted street reflecting the echo of shots in the 19th year, — I saw it as a ship in the ocean. I believed in it completely — and the integral image of the ship determined the entire system of images in the short story ‘Mamai’. The same is in the short story ‘The Cave’. And a more complicated case is in ‘The Flood’: here the integral image of the flood runs through the story in two planes; the real St. Petersburg flood is reflected in the mental flood, and all the main images of the story flow into their common channel” (III, 195).

With a similar expression, Zamyatin defines the technique observed in O’Henry’s writing: “O’Henry achieves a special effect by using the technique that would be most correct to define an *integrating image* (in the analysis of fiction, terminology has to be created anew). Thus, in the story ‘The Defeat of the City’ Miss Alice Van Der Pool is ‘cold, white and impregnable, like the Jungfrau’. Jungfrau — the main image — in the future grows, branches out and widely, integrally, covers

²⁴¹ Ibid. pp. 198–199.

²⁴² Ibid. P. 202.

almost the entire story”. Zamyatin goes on to list a number of expressions associated with the Jungfrau, such as “Social Alps”, “alpine stick” and “thermometer” (III, 112). Together they form a network of metaphorical images that covers the entire text.

Let’s pay attention to the story “The Cave”, which was the first work of Zamyatin, which became renowned in China (1931). Like many other works of Russian literature, it was translated by Lu Xun from a Japanese translation into Chinese and was published in “The Oriental Journal”. We can say that the story very early became known in the East as a vivid example of the integral image of Zamyatin.

In “The Ceiling of Yevgeny Zamyatin”, Shklovsky points out that in “The Cave” the “social motivation for the conflict” is untenable²⁴³, but if the conflict in the work is mainly considered psychological and symbolic, objects are considered as metaphors, then the decisions and actions of the characters can be understood rather from the viewpoint of “psychological reality”, without requiring practical rationality.

The symbolic figurative system of “The Cave” recalls L. G. Andreev’s interpretation of the title of Maeterlinck’s collection of poems “Greenhouses”: “The greenhouse is a symbolic and at the same time concrete, natural image that simultaneously serves to characterize both the external and internal world. The greenhouse combines both of these worlds. There emerges a characteristic landscape of soul and nature at the same time, of an objectified internal state and a subjectivized external world. Maeterlinck writes about the ‘leaf of the heart’, about ‘despondency’ as a ‘greenhouse of despondency’, and this state of despondency has a color, while ‘the moonlight weeps’. ‘Despondency’ is likened to a ‘greenhouse’, and therefore the feeling, experience, mood take on the form of a picture: ‘deep green stained-glass windows covered with glass and moonlight’ are visible”²⁴⁴.

In “The Cave”, we can also see in concrete objects or characters the abstract meanings they represent. For example, the bedridden wife Masha (and her voice) is

²⁴³ *Shklovsky V. B.* The ceiling of Evgeny Zamyatin. P. 247.

²⁴⁴ *Andreev L. G.* Impressionism. M.: Publishing House of Moscow State University, 1980. P.

associated with “immortal” warm memories of the past. She, like the memories, is an overvalued object that Martin Martinych tries to protect, but at the same time exhausts him. And the mammoths that roam the rocks of the cave have the properties of a deadly cold wind and at the same time, it seems to imply some kind of tyrannical social force that is ready to destroy something.

Finally, there are images that do not have an integral meaning in one work, but appear repeatedly in different works by Zamyatin and do not always evoke the same associations.

In addition to the apple symbol mentioned above, our attention is drawn to *blue eyes*, as well as *spiders* and *cobwebs*.

The meaning of blue eyes is relatively constant. The “young hero” Marey in “The North”, Fyodor Volkov in “Africa”, Lizaveta Petrovna in “The Land Surveyor”, and O-90 in the novel “We” all have blue eyes. In many cases this is only one of the features of the ideal appearance of a female character, but it is also often associated with the sincerity of the character or a beautiful soul, and in works on religious themes, the blue color is often understood in the meaning of holiness (for example, mother Nathanaila’s blue eyes in “The Handmaid of Sinners”).

The images of spiders and cobwebs have different meanings in different works, such as “The Girl”, “In the Middle of Nowhere”, “A Provincial Tale”, “Miracles”, “The Surveyor” and “We”. In some cases, they leave an impression mainly by visual effect, while in others they evoke mythological, religious associations in us.

First of all, spiders and cobwebs evoke direct associations with the meaning of *shackles* and *traps*. For example, in the story “The Girl” Vera lives with her mother in an old house, where by evening “everything is entwined with an anxious twilight web” (I, 71), and this dark, joyless house for Vera is a prison from which it is difficult to get out.

In the story “The Catcher of Men”, Mr. Craggs gives Mrs. Laurie “white and soft pink silk combinations, and something unimaginably lacy, and gossamer stockings”, which clearly show his “chaste looks” (I, 486).

In contrast to asceticism, the passion of the mermaid in “Lady Middy” is also depicted in the form of a web using the image of the moon: “One hope for the round dance: the boys will spin in circles, the maidens will whirl them, the spider-moon will entangle them in a silver web: maybe one will get into the mermaid’s circle by mistake” (I, 343).

An even more trapping thirst is presented in the story “A Provincial Tale”, where the image of Chebotarikha is associated with a spider: a woman with a “greedy, gaping, drinking mouth” “clung around like a spider” in the dark (I, 100). S. A. Tuzkov and I. V. Tuzkova see in this grotesque image a spider, or a “black widow”, which “devours the male after mating”²⁴⁵.

But, on the other hand, the way in which the spider obtains its food is in a certain sense passive and powerless. In “The Surveyor”, the protagonist, after a forced farewell to his beloved Lizaveta Petrovna, sits alone at the station, drinking vodka, and suddenly sees himself on a decanter, “as he would be undressed: a huge head — and thin crooked legs — like a spider” (I, 468).

It is curious to note that the railway tracks also resemble a huge web that covers the territory of the country, quickly spreading everywhere, as well as new social changes. It is through this web that the surveyor carries out his task of destroying the old order in favor of the new order. Undoubtedly, this web brings disaster to the aristocrats, including Lizaveta Petrovna, and the land surveyor is unable to save her. Frightened by his own spidery reflection, he is so alone and helpless at this moment.

Finally, in Christianity, the web is associated with the mother of God, acquiring a sacred meaning. In the novella “In the Middle of Nowhere” a gossamer in the sky — “the Virgin’s yarn” — accompanies the image of Marusya. I. M. Popova sees in this web the idea of “the connection between the heavenly and the earthly, the eternal and

²⁴⁵ *Tuzkov S. A., Tuzkova I. V. Neorealism: Genre-style searches in Russian literature of the late XIX — early XX centuries: a textbook. P. 259.*

the temporal, embodied in the mother of God the raw Earth”²⁴⁶. According to M. A. Rezun, “the use of the myth of the Virgin Mary, her complete withdrawal from universal human social sinfulness speaks of the desire to conquer the ridiculous and terrible world with love, but it turns out to be ephemeral and fragile, like a cobweb”²⁴⁷.

3.2. Implausible Subjective Vision

Zamyatin skillfully inserts extremely subjective, distorted, even deformed pictures into his works, and often builds entire works on such distortions.

In this regard, N. A. Kozhevnikova fairly writes: “The peculiarity of the ornamental prose is that it does not strive for the adequacy of the depicted reality. It reflects the world of similarities, correspondences, mutual transitions from one to another. Ornamental writers constantly ‘doubled’ the world in search of correspondences between objects of the external world, between the internal state of a person and an object, between the world of nature and a person, and so on.”²⁴⁸.

When M. A. Rezun analyzes the story “The Round Dance”, she notes that in many of Zamyatin’s works a one-voiced narrative is presented, and connects this with a picturesque beginning: “As in early stylized stories, the narrative in ‘The Round Dance’ is one-voiced, not complicated by the intervention of other viewpoints different from the viewpoint of the narrator (= author), and this is not necessary, because the task of the narrator here is similar to the task of the painter, his word is a ‘depicting’ word. Therefore, the narrator resorts to visual effects”²⁴⁹.

²⁴⁶ *Popova I. M.* Feminine in the work of E. I. Zamyatin and F. M. Dostoevsky // *Bulletin of TSU.* 1997. No. 1. P. 55.

²⁴⁷ *Rezun M. A.* Small prose by E. I. Zamyatin. Problems of Poetics: Dis. for the competition scientist step. cand. philol. Sciences. Tomsk, 1993, P. 124

²⁴⁸ *Kozhevnikova N. A.* From observations on non-classical (“ornamental”) prose. P. 58.

²⁴⁹ *Rezun M. A.* Ornamental prose of E. I. Zamyatin // *Culture and text.* No. 2, 1997. P. 25.

Next, we will analyze three devices of subjective visual representation, which are characteristic of Zamyatin.

3.2.1. Distorted Perception of Space

Distorted perception of space is an externalized manifestation of psychological pain. Already in the debut, poorly studied story “Alone” (1908), we see Zamyatin’s meticulous skill in depicting the psyche through the “reconstruction” of its environment. Based on the author’s real-life experience in prison (1905–1906), the story shows the inner struggle of a lonely young man Belov after his arrest, his vain craving for love and suicide.

There are two coexisting spaces in the story, one of which is the real space of the prison cell, and the other is the space of the black nightmare. When Belov is calm and happy, the prison cell can be saturated with the warm worldly atmosphere of the outside world, and when he is sad and helpless, the feeling of isolation from the outside world is terribly intensified. Sentences are repeated with an exhausted tone: “Empty coffin below. Silent walls around” (I, 32). With Belov’s fear, a spatial distortion occurs, which is mainly characterized by an “up-down” shift in opposite directions: “It was as if I looked into the abyss. There was no bottom, and from there it looked empty, terribly endless, like the sky on a windy autumn evening” (I, 39); “...the sounds were very weak, as if coming from the depths of the earth, they were barely noticeable — like a bird drowned in the sky” (I, 44). The sky and the abyss are identified. And the dream space is foggy, associated with death. Its central image is a growing block of ice — the embodiment of horror. At the end of the story, when Belov looks down into the real darkness of the night, “all of his yesterday’s dream was suddenly cut out of the darkness” (I, 65). Thus, these two spaces are mixed before Belov’s suicide.

The story is not yet as saturated with cultural associations as Zamyatin’s later works, but such a compact story leaves the reader with a sense of involvement in the action through rich imagery and precise psychological details (for example, Belov’s

sudden “deafness” on the morning of the visit of prison guards, and also how Belov feels a shiver spreading through his body).

In general, the way of externalizing emotions with the help of distorted space seems familiar, since all this from time to time reminds us of D-503 in the novel “We”, which also loses his normal internal orientation in confusion, as if the world was turned upside down: “The eye could not be raise, all the time he walked in a wild, turned upside down — world...” (II, 269)

The story also contains Belov’s confession of love, familiar to the reader of the novel: “All in the power of this, and like a blind man, like a slave, he follows her, the goddess, and kisses her footprints. And this is not enough, I want something even more slavish, even more humiliating” (I, 46). The psychology of the protagonist in the glass city of the novel “We” has already acquired its first outlines in the character of the story “Alone”.

3.2.2. Limited Field of View

Zamyatin’s prose is dominated by a third-person narration. The exceptions are “Three Days”, which is narrated in the first person, and “The Eyes”, which is narrated in the second person.

The story “Three Days” uses the perspective of a ship’s passenger, which is well suited to show the primary reaction of an ordinary person when an emergency occurs. The story “The Eyes” uses the point of view of a dog, but at the same time, there is a story on behalf of “me” in the narrative, and it is also repeatedly emphasized that this dog has wise, beautiful eyes, similar to human ones.

Let’s take a closer look at an episode from another early story by Zamyatin “The Girl” (1910):

Curving, Vera recoiled into the corner of the sofa, as if she had shrunk under the blow and was watching.

Someone gets up from the couch. It goes from dark to light. The red glow of the

candle on the buttons of the jacket, on the lips, on the chin. He walks slowly, leaning his hands against the wall. The door creaked. (I, 78)

The plot of this episode takes place in the context of the fact that the heroine Vera finally brings her beloved young man home, but her blind mother hears a noise and leaves the room with a candle.

The first sentence tells us that Vera is the subject of the gaze. But the brief visual description that follows is curious. On the one hand, the field of view here is limited, instead of a simple phrase like “The young man is gone”, there is a fragmentary visual image of a detached character. The looking person relies only on the weak light of the candle, trying to pick up the fragments and recreate a coherent but still blurry picture of the movement. On the other hand, the indefinite personal pronoun “someone” appears in the description, which implies that the subject of the act of “looking” does not know who the person who appears in sight is.

Both of these points indicate that the subject of the vision here is the mother. But the mother, in principle, is blind. And judging by the further action of the story, she most likely does not see anything. The only logical explanation is that this little description is a scene that Vera imagined, what her mother might see at worst. Thus, the almost misleading visual depiction, based on the mother’s non-existent limited perspective, reveals Vera’s psychological state at its most intense moment.

3.2.3. Mirror Reflection and the Double “Me”

Characters in Zamyatin’s works often face mirror images in a literal or metaphorical sense. When a character (for example, Martin Martinych in “The Cave”) is in a psychological struggle, the double appears with different points of view. When a character (for example, Afimya in “The Womb”) experiences extreme events, the double appears as a participant and an outside observer. When one character objectifies another (for example, the prince and Glafira in “Alatyr”), the latter also exists in the consciousness of the former in the form of his double, different from him/her in reality.

An example of such a double “me” is Sophia in the story “The Flood”. The whole process of Ganka’s murder is accompanied by Sophia’s parting and reuniting with herself.

Let’s take the opening episode as an example: “Sophia saw with her eyes that she was holding an ax in her hand. ‘Lord, Lord, what am I doing?’ Sophia alone shouted desperately inside, and the other at the same moment hit Ganka in the temple, in the bangs with the butt of the ax” (II, 170). Relatively speaking, then her consciousness from time to time connects with her eyes and leaves her hands, which are constantly moving, and in the absence of consciousness, it is her *subconscious* that makes her continue to act.

From a realistic point of view, such a depiction of the mental state during the crime very accurately reflects the human psyche in extreme situations. On the other hand, W. Schmid sees in this subconsciousness, as well as in death and birth, “a kind of mythical logic”²⁵⁰.

It is easy to see that the fragmentary representation of the crime process is accompanied by a relatively clear narrative about the Smolensk field, and there is a clear match between this fragment of reality and Sophia’s dream at the beginning of the novel. According to Schmid, “the more or less direct anticipations of future action in the dream indicate that Sophia’s actions, before they are realistically psychologically motivated by jealousy, even before the murder victim comes into view, are already predetermined. Thus, the point is not that jealousy of a young girl — according to the realistic rules of psychological motivation — caused the idea of murder. On the contrary, the act required by life in order to preserve it is predetermined from the very beginning. The killer is only looking for an object and motivation”²⁵¹.

The mythical interpretation undoubtedly gives the “double” another deep meaning in addition to the real-psychological meaning.

²⁵⁰ Schmid W. Ornamental text and mythological thinking in E. Zamyatin’s story “The Flood”. P. 682.

²⁵¹ Ibid. P. 683.

3.3. The Plot Function of the Scenery Description

In any narrative, according to Gerard Genette, there are two types of images: the image of actions forms *a narration*, and the image of characters and things creates *a description*. The description can perform a decorative function, making up a pause and a respite, and can also be explanatory and symbolic. It “as if suspends the passage of time and contributes to the development of the story in space”²⁵², but almost never exist free from the narrative. This is why Genette calls the description “*ancilla narrationis*”²⁵³ (narrative’s handmaiden).

Zamyatin in his theoretical interpretation emphasizes the effectiveness of the landscape and the description of the situation as a device of “interlude”, which we already analyzed in the first chapter. In this section, we will look into the ways in which the landscape functions as a plot device using specific examples.

3.3.1. Landscape as a Plot Unit

The most common case is the use of landscape as a prelude to an event or atmosphere. For example, in the story “Good-for-nothing”, fresh snow, like white paper, creates the basis for a gloomy ending, in the story “A Provincial Tale” a peaceful Easter scene leads to a sharp turn in Timosha’s fate. Sometimes the same landscape appears again, as in the story “In Writing”, and the heroine Daria is in a new state and makes new decisions.

In addition, Zamyatin uses landscape details very well to visually show the passage of time. One of the best examples is the description of an extremely short summer night at the very beginning of the story “The North”:

²⁵² Genette G. The boundaries of the narrative / transl. by S. Zenkin // Genette G. Figures. In 2 volumes. Volume 1. M.: Publishing house. Sabashnikov, 1998, P. 291.

²⁵³ Ibid. P. 290.

It happens like this: the sun flies more slowly, more slowly, hung motionless. And everything is chained, cast forever in greenish glass. Not far from the shore, on a black stone, a seagull spread its wings, crouched to take off — and will always sit on a black stone. Above the chimney of the heating plant, a tangle of smoke is hardened and hung. A white-headed boy-plover leaned over the side to rinse his hands in water — he remained like that, froze.

For a minute everything is glassy, that minute is night. And just then, the sun rose slightly. Tensed up — a little more — it shook, and everything — to smithereens: multi-colored peaks splashed into the sea; a seagull broke away from a stone, and from somewhere there were hundreds of pink piercing ones at once; orange smoke flies; a white-headed plover frightenedly emerged from daddy's boots — and quickly get to work. (I, 506)

In the first paragraph, everything that is in motion seems to come to a moment of stillness. The verbs (hang, harden, freeze), participles (chained, cast) and adverbs (motionless, forever, always) chosen by Zamyatin seem to depict a fabulous moment, once and for all captured in a landscape painting or glass sculpture.

But immediately the riddle is solved: the glass-like minute turns out to be an excessively short night. Suddenly, the movement is replaced by immobility, the field of vision is filled with all sorts of colors, and then the everyday life of the characters in the story unfolds before the reader's eyes.

In "The Surveyor", the narrator's attention is drawn to the change in the shadows of the trees in order to show how quickly time passes: "The shadows from the lindens quickly grew longer, leaned harder and harder" (I, 459).

In the story "On How Monk Erasmus Was Healed", Erasmus's years of growing up are briefly presented by depicting cyclical changes in the landscape: "After that, many times the sun rose over the monastery and sowed its golden seed into the blue snow and black spring depths a stalk of herbs, and having done what was commanded, again bowed to the valley" (I, 575).

In addition to the landscape, the flow of time is depicted by Zamyatin with the help of mentioning folk-religious holidays and describing holiday scenes. Holidays are involved in shaping the rhythm of the alternation of work and leisure in folk, especially rural life, and a prosperous celebration reflects the stability of life and material abundance. Even those who are skeptical about religious beliefs cannot help but feel this atmosphere. For example, the protagonist of the story Columbus says on Christmas Eve: “This is stupid, fake, unnecessary, but it’s good, that means... Ah, damn it” (I, 370). Therefore, we can say that holidays primarily perform the function of forming everyday customs, they are as cyclical as changes in nature, and are convenient for use as a time scale.

Choosing picturesque coloring for landscapes and everyday scenes, Zamyatin makes sure that it matches the general style and theme of the work. In works devoted to religious themes, the coloring of landscapes is similar to icon painting.

In the story “The Handmaid of Sinners”, for example, Zamyatin deliberately came up with a title that differs only by one letter from the name of the real icon “The Helper of Sinners”. Analyzing this important detail, Zheltova states: “There is no paronym of “helper” in the text, but it is constantly implied, hovering in the artistic space of the whole story, present in the subconscious of the reader. Alogism is also needed here in order to actualize the true meaning of the canonical image of the mother of God that has become customary. With an allusion to her image in the title of the story, Zamyatin opens a dialogue with readers that continues throughout the narrative”²⁵⁴.

Moreover, in his reinterpretation of the image of the Virgin, Zamyatin refers to the colors of this never mentioned icon painting. As Zheltova summarizes: “The peculiarity of the “painting” of the story is that it is predominantly “icon-painting”. It contains only certain colors. There are no fuzzy transitions, halftones. Accuracy,

²⁵⁴ *Zheltova N. Yu.* “The Handmaid of Sinners” by E. Zamyatin: on the issue of iconocentrism of Russian art in the first third of the 20th century. P. 333.

brightness, expressiveness of verbal “lines” are characteristic. The symbolism of color, rules and canons of the image are observed. The color scheme, which directly relates to the image of Mother Nathanael, repeats the color palette of the icon ‘The Helper of Sinners’”²⁵⁵.

Thus, Zamyatin seems to create his own icon in words. He borrows colors and style from classical icon painting, but builds a new plot in accordance with “non-classical” views about faith and truth.

3.3.2. The Objects in Nature and Psychological Parallelism

In Zamyatin’s writing, we often observe the unity of the inner psychological world and the outer world of nature. For example, in "The Womb" a parallel is drawn between the tears of women and summer rains: "Women’s tears are like summer rain: they turned blue, warmed them hotter — and dried up" (I, 291); “Tears splashed from Afimya’s eyes — like long-awaited summer rain, splashed — and dried up at that time: joy dried them up” (I, 293)

This also corresponds to folk mythical thinking, in which the symbolic meaning of the natural elements is directed precisely at the internal states of a person. Here we can once again refer to Schmid: “In mythical thinking, man and nature, the external world and the internal world, react in the same way, but not on the basis of causal relationships or due to mutual influence, but on the principle of simultaneous participation, participation in the general order of the world. Thanks to the identical and simultaneous participation, an equal sign is put between the parts of a single whole in mythical thinking”²⁵⁶.

Moreover, the landscape, as a projection of the psychological state of the character, can show even more mythical activity: Zamyatin’s subjects of “look” can be

²⁵⁵ Ibid., P. 341.

²⁵⁶ Schmid W. Ornamental text and mythological thinking in E. Zamyatin’s story “The Flood”. P. 679.

all sorts of inanimate things, especially natural ones, and the characters, on the contrary, become a passively examined object.

Already in the first story “Alone” there are such expressions: “The motionless, silent sky looks down” (I, 33); “The moon looks with pale eyes and keeps silent” (I, 60).

In *The Womb*, the moon initially has a calming effect on Afimya, “like a medicine man” (I, 291). The moon then becomes a constant watcher as the heroine kills her husband, disposes of the body, and subsequently experiences anxiety and fear. In fact, the imaginary observation is a projection of Afimya’s fear and anxiety. She is not afraid of the moon, but of other people. This anxiety is finally revealed by an understanding neighbor: “There's no need to be afraid of people: it's scary to be afraid of yourself” (I, 302).

All this reminds us of “one of the greatest theorems of the imagination relating to the world of light”, mentioned by G. Bachelard in “*The Poetics of Space*”: “Any source of light sees”²⁵⁷.

However, it is not enough for Zamyatin’s objects just to “see”. The light can become “bodily”, like a white shadow sitting on the sofa in the story “*The Girl*”: “The moon runs after her to the sofa and sits next to her — a white bent shadow, with a trembling head — like mother’s”; “He sits down on the sofa next to the white shadow and takes Vera by the hand. And they sit in silence three, for a long time” (I, 77). Here the image of the moon has an almost assumed grotesque character. The white shadow sits on the sofa until the end of the story, silently and trembling slightly, watching Vera with her mother, lighting up her fear and sadness until the night is over.

In accordance with mythical thinking, the heroes of Zamyatin’s works often have a primitive, childish character. Such a character, according to Veselovsky’s definition, is “a primitive man who has not yet developed the habit of abstract, non-figurative

²⁵⁷ *Bashlyar G.* Selected: *Poetics of space* / transl. from French. M.: “Russian political encyclopedia”, 2004. P. 49.

thinking, although the latter cannot do without a certain imagery that accompanies him”²⁵⁸.

In this sense, the description of the landscape, interspersed with the narrative, can also be included in Veselovsky’s “general scheme of psychological parallels”: “two motives are compared, one prompts the other, they clarify each other, and the superiority is on the side of the one filled with human content”²⁵⁹. More specifically, Zamyatin creates precisely the main type of parallel, which shows “a picture of nature, with a flower, a tree, etc., stretching its analogies to a picture of human life”²⁶⁰.

So, the animistic worldview, based on psychological parallelism, is woven into the fabric of the narrative like a vibrant texture. The connection and interaction of many images gives the artistic world of Zamyatin a special folk-poetic shade.

3.4. The Synthetic Image in the Novel “We”: O-90

As already noted in the first chapter, “Synthetism” is one of the keys to understanding Zamyatin’s work. As a basic artistic principle, Synthetism “uses an integral displacement of plans” (III, 169) and “opens the way for the joint creativity of the artist — and the reader or spectator” (III, 171).

The objects of synthesis as a stable way of Zamyatin’s thinking cannot be concluded, therefore, in this paragraph, the main emphasis is on the ideological and philosophical side of the concept of dialectical synthesis, meanwhile, the main role is still played by the dialogue between prose and painting and leitmotif visual images, as well as the Impressionist principle of co-creation of the author and reader. The material of the analysis is the novel “We”.

²⁵⁸ *Veselovsky A. N. Psychological parallelism and its forms in reflections of the poetic style // Veselovsky A. N. Historical poetics. L.: Artist. lit., 1940. P. 125.*

²⁵⁹ *Ibid. P. 144.*

²⁶⁰ *Ibid. P. 156.*

This novel is often recalled as an exceptional case in Zamyatin's prose. This is not only because the dystopian and sci-fi genre sharply distinguishes it from other works, but also because the "avant-garde" visual implementation of the fictional world in the novel makes it unique.

L. Geller notes that "the views from above on the city of the One State resemble 'prouns', semi-constructivist, semi-suprematist projects of El Lissitzky", although it is probable that Zamyatin did not know him at the time. According to Geller, he "reproduces not images, but the internal logic of the avant-garde restructuring of the world"²⁶¹.

A parallel to the "cubist"²⁶² picture of the world is the reverence for the perfection of mathematics in the scientific One State. As a result, one can often come across studies devoted to the consideration of relations between characters through the identification of algebraic and geometric relations of abstract signs.

However, based on the thematic concept of the novel and Zamyatin's own attitude to avant-garde art, one must understand that the scientific way of thinking and the visual representation characteristic of avant-garde art are not (at least not only) visual means, but objects of rethinking and critical reflection.

In the article "On Synthetism", Zamyatin compares Cubism, Suprematism, and non-objective art with a "sacrificial group of scouts" on the battlefield, arguing that their mission is "an inhuman task", that their sacrifice, due to "reckless courage", only shows "where you shouldn't go" (III, 165–166).

A similar attitude of Zamyatin towards the architecture of constructivism can be found in his article "Moscow — Petersburg", which refers to the "gloomy cube of the Lenin Institute painted in dark colour in the very center of Moscow on Tverskaya

²⁶¹ Geller L. Ekphrasis, or Exposure of reception. A few questions and a thesis // "Inexpressibly Expressible": Ekphrasis and Problems of Visual Representation in a Literary Text: Collection of Articles. M.: New Literary Review, 2013. P. 49.

²⁶² See, for example: *Mirsky D. P.* History of Russian literature from ancient times to 1925. P. 867.

Street”, the style of which was declared “proletarian” by left-wing architects, but was not accepted by the proletarian masses. Zamyatin quotes the famous architect A. V. Shchusev: “It turned out that the simplified constructivist type of architecture is not in all cases close and understandable to the masses <...> Architecture without mastering the two related arts — painting and sculpture — cannot cope with their tasks” (IV, 235).

Based on the foregoing, we come to the following assumption: Zamyatin re-arranges avant-garde visual elements in the construction of the One State as a branching, integral image, which actually translates the pictorial (and architectural) form into a working mechanism of a highly ordered civilization in the novel, carrying out a kind of intermedial *parody*. The novel presents and criticizes the lack of a cultural basis and spiritual development in the harsh order of the One State, and the loss of semantic and human orientation — what Zamyatin fears in cubism, suprematism, and non-objective art.

Thus, when readers/researchers try to “substantiate” the hidden relationships of the characters using algebraic and geometric methods, it turns out that they just obey the exact mathematical laws promoted in the One State.

The Non-objective art is far from Zamyatin. His aesthetic is objective. Therefore, instead of mathematical connections, it is important to focus on the symbolic associations of signs and images, as well as on the “human” side of the characters, on their real (within the framework of the artistic world) thoughts and interactions.

So, having clarified the place of avant-garde art in the novel, we return to the consideration of the theme of synthesis. The synthetic meaning of the novel can be viewed from different angles.

It is synthetic, first of all, from the point of view of Zamyatin’s idea of the artistic picture of the world and the “concept of a creative personality” formulated by him, which, according to Lyubimova, is embodied in this novel “in the most complete

form”²⁶³. He not only in various aspects conducts a dialogue with the theoretical, critical, and journalistic works of the writer, but also is his self-determination in contemporary literature and culture. The structure of the “text within the text”²⁶⁴, “the novel about the birth of the novel”²⁶⁵ and the coincidence of the time of the creation of the novel (around 1920) with the period of active aesthetic reflection of the author also make it possible to look for a meta-artistic meaning about creativity and reflection of certain aesthetic values in the novel²⁶⁶.

Another aspect of the novel’s synthesis concerns its connection with *the utopian tradition* in literature. Strictly speaking, the novel does not single-sidedly criticize a single type of utopian society, but presents a comparison of two typical utopian forms fenced off from each other by the Green Wall. As I. N. Sukhikh points out, “Zamyatin does not connect, but separates the utopian ideas of the ‘city’ and the ‘garden’ (or ‘forest’). The opposition of the rational and the irrational, the straightforward, sterile, urban civilization and the picturesquely disordered wildlife already defines the objective world of his book ²⁶⁷. Questioning the inhumanity of machine civilization, Zamyatin does not unambiguously approve of the forest utopia associated with the satanic beginning of Mephistopheles. His belief is that the superiority of any social order is relative, and that evolution and revolution are inevitable in history.

²⁶³ Lyubimova M. Yu. Philosophical views and cultural views of E. Zamyatin // E. I. Zamyatin: pro et contra. St. Petersburg: RKhGA, 2014. P. 264.

²⁶⁴ Khatyamova M.A. Art for granted in E. Zamyatin’s novel "We" // Russian literature in the XX century: names, problems, cultural dialogue. Issue. 8. Tomsk: TGU Publishing House, 2006. P. 7.

²⁶⁵ Morson G. The boundaries of the genre // Utopia and utopian thinking. M.: Progress, 1991. P. 242.

²⁶⁶ See: Khatyamova M. A. Metatextual structure of E. Zamyatin’s novel “We” // E. I. Zamyatin: pro et contra. St. Petersburg: RKhGA, 2014. P. 500–518.

²⁶⁷ Sukhikh I. N. Utopia and the faith of the eternal heretic (1920. “We” by E. Zamyatin) // Russian Canon: Books of the XX century. St. Petersburg: Azbuka, Azbuka-Atticus, 2019, p. 93.

Discussing heretical, dialectical Synthetism in the novel and in Zamyatin's work in general, we pay special attention to female images, which in their own way serve as embodiments of this key idea. Dichotomies within the traditional Christian values of "saint — sinner" and "Madonna — the harlot" are combined in many of Zamyatin's female characters (for example, in the early story "The Womb" and in the story "On the Holy Sin of Zenitsa the Virgin" from the Miracles cycle). It is precisely mutually polar opposites that form a kind of synthesis that asks the question of long-established values of the patriarchal order.

Among female images with specific numberings (I-330, O-90, YU), I-330 performs a key function in the structure and theme of the work. Her statements about endless revolutions, about children as "naturally courageous philosophers" (II, 328), about the opposition of energy and entropy, etc., by and large will find a match in Zamyatin's journalistic works. In addition, from the point of view of T. T. Davydova, "her conversations with D-503, as well as the dialogue of the Benefactor with him, are the leading genre-forming means of a philosophical novel"²⁶⁸.

Given this position, the finale of the novel can be viewed as *a tragedy*: the protagonist D-503, awakened for a while, having lost his soul again, returns to the "machine" state, and the revolutionary I-330 becomes a victim of the failure of the rebellion.

Nevertheless, in this hopeless artistic world, there is still a certain comforting "gap". According to the principle of "joint creative work of the author and the reader", in Zamyatin's explanation, the author can deliberately skip the main thoughts, giving specially selected "side thoughts", which "through associations" force the reader to "fill in the missing central thought" (V, 352). As an eternal heretic, Zamyatin believed in the seeds of the revolution, which would make it possible to continue the dialectical path and create new syntheses. On the same basis, we assume that the novel does not end unequivocally with a dead-end tragedy.

²⁶⁸ Davydova T. T. "We" by E. Zamyatin is a dystopian novel // E. I. Zamyatin: pro et contra. St. Petersburg: RKhGA, 2014. P. 391.

In our opinion, the female number O-90 plays a particularly important role in this regard, which in the central storyline turns out to be less significant than the aforementioned “Adam” and “Eve”, and very often was “ignored” or mentioned only in passing. First of all, we will show how O-90, along with D-503, suffers from a “disease of the soul”, consider the rich semantic associations around the visual image and personality of this character, and on this basis, we will finish the discussion at a significant moment of the union of the expectant mother and the revolutionary. Thus, by analyzing the intratextual connections of this image with other characters and its extratextual associations, we can offer another interpretation of Zamyatin’s synthetic thinking, see a certain optimistic nuance in the tragic ending of the novel.

The peculiarity of the O-90 character is, first of all, that she, like the main character, is “sick with her soul”. The storyline of the novel undoubtedly revolves around D-503’s “illness” through his diary entries. A spaceship builder, accustomed to a mathematically infallible way of thinking and speaking like a government propaganda machine, under the influence of the charming and mysterious I-330, acquires an uncontrollable soul, experiences many emotions such as euphoria, jealousy, fear, etc., which cannot be included in his unmistakable logical formulas.

If the disease D-503 is presented from the inner point of view of the narrator, then the image of O-90 makes it possible to recognize its “symptoms” from an external point of view. According to the plot known to us, O-90 suffers from this “disease of the soul” even longer than D-503.

The symptoms of her illness are reflected in D-503’s assessments, which are most often negative. For example, when I-330 speaks to him for the first time, the O-90 “joyfully in pink” reminds: “He is registered on me”. For D-503, these are completely superfluous words, and the reason for their pronunciation is that the O-90 has “incorrectly calculated the speed of the tongue” (II, 216), the thought lags behind the language. However, this O-90 reaction can be fully motivated. It contains both a feeling of exceptional superiority over another female number, and a demonstrative reminder to a potential competitor of its presence. In addition, O-90 expresses a desire

to be alone with D-503 as soon as possible, and also deliberately, even persistently, takes out and gives him a branch of lilies of the valley. Perhaps because her behavior is “human, too human”, even readers forget that all this *is not normal* in the One State. She is not as naive, and not as simple as D-503 thinks — he still cannot imagine *what* is between her language and thought.

In general, for the D-503, the “lack” of reason in the O-90 shows only a stereotypical “female” property: “You, female numbers, seem to be incurably corroded by prejudices. You are completely incapable of thinking abstractly. Excuse me — but this is just stupidity” (II, 235). And one should not miss the first appearance of O-90 on his pages of records: when he enjoys the perfection of the formula he has established, and she admires the wonderful spring, D-503 already expresses his opinion in a contemptuous tone: “Women... I fell silent” (II, 2).

Of course, these habitual judgments of D-503 about women are born on the solid patriarchal soil of the One State, where there is an alienation of a person from the natural body and irrational feelings, as well as the dominance of male inhabitants in public space, headed by the Benefactor: influential public spheres — Guardians, doctors, engineers, as well as the poet — are men, and the official positions of female numbers, except for controller Yu, are not mentioned by the narrator.

For D-503, the affectionate emotions and admiration for spring nature becomes available, like his “not intelligent enough” girlfriend, only when he also forms a soul, when his love for another person appears. In other words, the apparent abnormality of O-90 to the narrator, in fact, testifies to the long-term concealment of her “excessive” sentimental feelings. The aforementioned controller Yu, an elderly woman with no numbers in the name, whose gill skin on her face (as a constant visual sign of this image) arouses antipathy in D-503, also experiences similar feelings.

Prior to I-330, government regulations and pink coupons actually allow O-90 to “legitimize” her love, and when D-503 gradually falls in love with I-330, her undercurrents are intensified almost unbearably, although her “simple round mind” (II, 235) for him still represents order, simplicity and consolation, like that imaginary, seemingly strong “triangle” consisting of himself, O-90 and the poet R -13, who later

on the Day of Unanimity, to his desperate surprise the narrator, is also next to I-330, “shoulder to shoulder” (II, 306).

As we can learn from her quite candid letter to D-503, O-90 becomes worried, tormented, and decides to articulate her mental pain. Here is a fragment of this letter: “And it’s as if my room is not square, but round, and without end — all around, around, and everything is the same, and there are no doors anywhere” (II, 282). Let us pay attention to the fact that the same *round shape*, which in the novel is closely connected with the name and physical features of the O-90, reminds D-503 of symmetrical clarity, and for the O-90 itself it is complete hopelessness, endless torment.

However, the O-90 does not continue in this hopeless circle. She gains the power to turn *the circle* into *a spiral* and her repressed emotions into bold action. The role of the rising force for the O-90 fulfills a long-standing desire to have a child and become a mother. The feeling of motherhood is the central feature of the character.

It is worth noting that both the spiral movement and the concept of motherhood associated with the O-90 are very important for Zamyatin’s worldview. The spiral path is characteristic of dialectical development, and motherhood is closely related to writing. As Khatyamova writes, “the themes of birth and creativity do not just intersect in the artistic world of Zamyatin, they are identical: creativity, rooted in culture, is the birth of an organic whole”²⁶⁹. And in the novel, D-503, also in the first entry, draws an analogy between the expectation of the completion of creativity and the state of a pregnant woman.

Here it is necessary to consider the fact that the insertion of the content of the letter O-90 into the narrative temporarily completes the change of point of view, replenishing the image of O-90, previously presented only through the external observation of the protagonist, with a sincere speech in the first person.

This fragment, together with other details scattered throughout the novel, allows us to classify her as a type of character that E. M. Forster defines as “round”, able to

²⁶⁹ Khatyamova M. A. Metatext structure of the novel “We” by E. Zamyatin. P. 517.

“surprise in a convincing way”²⁷⁰. Such an opportunity for self-expression is absent for the more peripheral female image of Yu, who approaches Forster’s “flat characters”²⁷¹ built around a single idea or quality. Here we use the word “approach”, given that although the image of Yu in most cases is accompanied by monotonous, simplified signs, she also unexpectedly falls to the forefront of the narrative at a tense moment, undergoing a dramatic role change from a suspicious informer to a confused one in a very short time. Yu’s plot function can be explained by Zamyatin’s own view of the meaning of the episodic character for the “architectural harmony” of the work: “... a skillful author will always be able to make episodic persons necessary in the plot, in the development of the plot” (V, 329). In Yu’s vague admission of sympathy, we see another confirmation of the weakening of the machine ideology of the One State, but in the narrative the weight of this character is relatively less.

Thus, we have reason to emphasize that in the plot of the novel, O-90 is not a supporting character, but a carrier of a rather important meaning. She, with a natural feeling of motherhood, is much closer to “*energy*”, which, according to the word I-330, is accompanied by “destruction of balance” and “painfully endless movement”, than to “*entropy*”, “happy balance” (II, 322). She, unlike I-330, does not even dare to think about revolution, but unconsciously follows her maternal instinct and, in her own way, enters into an invisible but persistent struggle.

In this regard, the round shape characteristic of the O-90 is in many ways reminiscent of an *icebreaker*, to which Zamyatin dedicates an article discussing the strength of an icebreaker in its seemingly gentle form: “...the outlines of its steel body are rounder, more feminine than those of many other ships. In cross section, the icebreaker looks like an egg — and it is just as impossible to crush it as to crush an egg with a hand” (IV, 351).

It is such a structure, which in appearance seems bulky and non-aggressive, that breaks the ice and opens the sea, blue, associated with the eyes of O-90 — round,

²⁷⁰ See: *Forster E. M. Aspects of the Novel*. New York: Harcourt, Inc., 1985. P. 78.

²⁷¹ See: *ibid.* P. 67.

crystal eyes, “not spoiled by a single cloud” (II, 217). And, just like an icebreaker, O-90, who looks meek and naive like a child, knows how to keep the secret of the soul long enough and deep enough, is ready to give birth to a child at any cost, despite the fact that she is a “criminal” mother.

The crime is that, according to the Maternal Norm of the One State, O-90 is ten centimeters below the standard height, therefore, officially does not have the right to give birth to children. But Zamyatin chose just such an “unsatisfactory” image as the embodiment of motherhood, which already has a shade of *peaceful rebellion*, and also emphasizes the “necessity, regularity” of its implementation.

This “necessity” is reflected in the details of the novel. It is no coincidence that after O-90 at the lecture picked up the child in time, who almost fell off the table, D-503 feels “as if reading some kind of harmonious formula”: “She, I and the table on the stage are three points, and lines are drawn through these points, projections of some inevitable, still invisible events” (II, 285). In the same entry, it is noted how O-90 appeared in the hero’s room, asked him to leave her a child, and how he granted her wish.

The dream of O-90 about motherhood, according to I. O. Shaitanov, is “a kind of rebellion, a rebellion of nature, suppressed in a human being”²⁷². Regarding rebelliousness, we believe that in the reinforced network of patriarchal values, the restriction of women’s reproductive right quite closely echoes the gender unevenness of public voice and influence. Judging by the plot facts, both D-503 and O-90 have the right to write, but they initially write for different reasons. D-503 begins to write for public propaganda, and O-90’s letter has a completely intimate, private character.

In this respect, on the one hand, the appearance in the notes of D-503 some stylistic features stereotypically associated with women’s writing, become in the novel signs of a deviation of a representative of a patriarchal-totalitarian society from the

²⁷² *Shaitanov I. O.* Anatomy of a utopia: the novel “We” in the work and fate of E. Zamyatin // E. I. Zamyatin: pro et contra. St. Petersburg: RKhGA, 2014. P. 344.

norm: the awakening of personal consciousness leads to the fact that the so-called “feminine” Sensitivity and intimacy are gradually jeopardizing his male social foothold.

On the other hand, pregnancy becomes a knot that unites two completely different heroines, who oppose the patriarchal domination of mothers and children with bold actions. The plot basis for creating such a female alliance is that it is impossible for O-90 to leave the One State on its own, the revolutionary I-330 plays an important role here.

It is curious to note that the image of I-330 is indirectly present already at the very beginning of the unborn child’s life path. It is that evening, when the I-330 coupon is on the table (she had asked D-503 to lower the curtains and pretend that she was with him) that testifies that O-90 became pregnant. We assume that this is not a coincidence, but *the author’s hint* at the future relationship of these women. Thanks to the new life conceived in the body of O-90, the confrontation between the heroines gradually weakens and is replaced by an alliance, in the same process we observe a special complementarity and symmetry in their destinies.

Firstly, these two women would not have met without D-503, and they, with different characters, excite different sides of his *human* emotions in him: I-330 evokes in him an unprecedented passion and a sense of personal submission, and O-90 — tenderness and, according to Khatyamova, a sense of “paternal duty” — “a deep love-pity and personal responsibility for O-90 and their unborn child”²⁷³.

Secondly, the Green Wall — the border between the wild world of “Mephi” and the orderly life of the numbers — becomes the spatial axis of symmetry of the heroines’ movement patterns: the revolutionary comes through the Wall and stays here forever, and the illegal mother with her help goes beyond the Wall, waiting for a new life.

Let’s pay attention to entry 34, where O-90 is mentioned for the last time. I-330 informs D-503 about her situation without giving a specific name before the capture of the Integral: “Last night you came to me with your note ... I know — I know everything:

²⁷³ *Khatyamova M. A.* Metatext structure of the novel “We” by E. Zamyatin. P. 516.

be quiet. But is the child yours? And I sent her — she is already there, beyond the Wall. She will live...” (II, 346).

We should note that I-330 did not give D-503 any opportunity to explain or ask questions. The escape process remains only a common memory for these two women, and the narrator D-503, like the readers, is completely deprived of the right to get detailed information. On the one hand, this episode enhances the feeling of female alliance, and on the other hand, it itself is confusing in meaning and forces the reader to participate in “the joint creative work” (V, 351) with the author, to supplement and interpret it in his own way. We can’t even judge the veracity of I-330’s words about the fate of her “rival”, since different versions are possible — from a successful escape over the Wall to the death of O-90.

This reservation was made because the narration is conducted in the first person of the narrator in the form of his diary entries, and the diary form, filled with the “mental language” characteristic of Zamyatin prose (V, 349), is a typical example of a narrative with a fixed “internal focalization” (G. Genette)²⁷⁴. This form, on the one hand, implies frankness of statements, which makes it possible to penetrate into the inner world of the narrator, but on the other hand, his notes about the surrounding people and events show significant subjectivity and, quite possibly, do not have a complete picture. In the words of W. Booth, such a character can be defined as an “unreliable narrator”, leading an unreliable narration in which “the convention of absolute reliability has been destroyed”²⁷⁵.

Thus, the limited field of consciousness of the narrator leads to a certain inconsistency in the narrative, and for this reason one can (and should) mention the doubt about the veracity of the recorded words of I-330. After all, D-503’s access to this information, given to him by another character, is inevitably limited. However, based on the philosophical and thematic significance of I-330’s statements, which were

²⁷⁴ Genette G. *Figures*. In 2 volumes. T. 2. M.: Sabashnikov Publishing House, 1998. P. 205.

²⁷⁵ See: Booth W. C. *The Rhetoric of Fiction*. second edition. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1983. P. 175.

briefly presented at the beginning of the analysis, and on the fact that she, being severely tortured, only remains silent and does not betray anyone, we are inclined to believe in the positive intentions of I-330 as a revolutionary and her sincerity in helping another woman and her unborn child.

Finally, it is important to note the meaning of the alliance of the two heroines from the point of view of feminist literary criticism. Based on the discussion of their “symmetry” in spatial movement and plot, it is not difficult for us to find that these two characters fit very well into the conventional patriarchal idea of the female *dichotomy* — “Mary — Eve”²⁷⁶, “lily — rose”, “virgin — prostitute”, or other variants with nuances in meaning. As He Tang summarizes, “in the works of male writers, women are very often stereotyped into two extreme groups: some are innocent, beautiful, sweet, ignorant, and selfless ‘angels’, others are complex, selfish, menacing, and dangerous ‘sirens’”²⁷⁷. As mentioned at the beginning of our analysis, such a combination of traits mutually exclusive in terms of traditional values is not uncommon in Zamyatin’s work, and the union of O-90 and I-330 also implies an upheaval of a reinforced dichotomy, or a search for a new “synthesis”. The collaboration of the heroines continues Zamyatin’s discussion of the fate of women in his work, returning the results of objectification to their common starting point. And the power of rebellion, which accompanies both images, reminds us of the words of Terry Eagleton: “A woman is both ‘inside’ and ‘outside’ the male society, she is equally its romantically idealized member and rejected victim. Sometimes she turns out to be what stands between a man and chaos, and sometimes she embodies this chaos herself”²⁷⁸.

²⁷⁶ *Tumanov V.* Mary Versus Eve: Paternal Uncertainty and the Christian View of Women // *Neophilologus*. 2011. No. 4. P. 507–521.

²⁷⁷ See: 唐荷. 女性主義文學理論. 臺北市:揚智文化, 2003. 第 55 頁. *Tan H.* Literary theory of feminism. Taipei: Yangzhi Culture, 2003, P. 55.

²⁷⁸ *Eagleton T.* Theory of Literature: Introduction / transl. by E. Buchkina, ed. M. Mayatsky and D. Subbotin. M.: Publishing House "Territory of the Future", 2010. P. 226.

Based on the foregoing, one can speak about the significance of the image of the O-90 for the final part of the novel, despite its absence in the last six entries. The seemingly hopeless ending can be presented with optimistic overtones, while the seemingly naive, powerless O-90 acts as a representative of the endless revolution, dialectical Synthetism and instinctive motherhood that Zamyatin associates with writing. She practically offers some kind of silent resistance to the tragic trend of the main storyline of the novel. The revolutionary force represented by the executed I-330 is temporarily suppressed, but the changes have already taken place, the escape of the O-90 with a child is one of the rewards of the revolution.

Furthermore, both the recognition of O-90's personal emotions and her alliance with I-330 can be seen as bold attempts to liberate women from patriarchal pressures and androcentric norms. We cannot say that Zamyatin is a feminist writer or deliberately goes beyond the masculine narrative, it is not even known whether some of the details in the novel that show misogynistic tendencies are a deliberate or accidental outpouring of his personal attitude towards women. However, in contrast to the stronger androcentric tendencies in many other dystopian works²⁷⁹, in Zamyatin's novel we can see how a despised and repressed "energy", deeply rooted in female images, rebels against the "entropy" of patriarchal-totalitarian power.

²⁷⁹ See: *Lanin B., McMillin A.* Images of Women in Russian Anti-Utopian Literature. *The Slavonic and East European Review*. 1993. No. 4. P. 653.

Conclusion

Starting with a discussion of the new vision of Neorealism, in the first chapter we examined parts of Zamyatin's theoretical views that concerns the problems of visuality in literature.

The aesthetic principle of "Impressionism" enters into a direct dialogue with visual art, and Zamyatin's use of the term shows his closeness to the French painting school more in terms of conceptual ideas than in terms of expressive devices, which makes Zamyatin's aesthetics, even from the point of view of fine art, closer to symbolism and expressionism.

Moreover, in Zamyatin's analogy between literary and dramatic devices, we stopped at Zamyatin's own use of the terms *story* and *plot*, and also noticed the significance of the pictorial (descriptive) units and Zamyatin's static, visually oriented understanding of plot composition.

In addition, it can be argued that Zamyatin's visual, objective way of thinking is reflected in the very style of his theoretical reasoning. In Zamyatin's discourse, there is a lively dialogue between literature and the natural sciences. Heterogeneous scientific phenomena become intermediaries, through which Zamyatin's abstract literary reflections are concretized and visualized.

The second chapter is a continuation of the theoretical part of this work. To better understand Zamyatin's literary views against the background of his era, we studied Zamyatin's views on the art form in parallel with the theories of the contemporary Formalist school. Our starting point is their shared literary destiny and aesthetic ground — the Western European art history of the XIX century and the Russian tradition of reliance on the poetic form. Moreover, both of which lived and worked in a dramatically changing social climate and ideology.

The views of Western European art theorists on the conditionality of the creation and perception of fine art works find echoes in the discourse of Russian Formalists. This is due to the fact that the relativity of artistic vision has an intermedial

psychological basis. It is this consciousness that underlies the idea of the artistic synthesis, for which Zamyatin also stands up.

When it comes to Potebnya's imagery and the principle of economy in fiction, the difference between the attitudes of Zamyatin and the Formalists towards Symbolism and Futurism already illustrates the difference in their aesthetic positions. Zamyatin inherits a Symbolist understanding of image-symbols and is skeptical about Zaum language, which relies primarily on the external form of words. Moreover, in the course of the research, we needed to find out the meaning of concepts (primarily "image") in different contexts. Some seemingly opposite formulations actually express similar aspirations. The principle of economy, which Zamyatin makes good use of, does not quite stand up to the Formalist exclamation against it.

It is particularly interesting to note that Zamyatin and the Formalists share a common concern about the popularization of sound cinema, fearing that a new form of audiovisual combination would eliminate the aesthetic distance between silent cinema and reality. Moreover, they are united by two cinematic techniques — montage and close-up, which not only serve as temporal and spatial metaphors for Formalist theories, but also correspond to the narrative style characteristic of Zamyatin's prose. Meanwhile, the peculiar genre of the essay film is reminiscent of the style of his theoretical and critical works.

Formalists explain cinema in terms of literature, and they are keeping off the passeist inertia to call new things old. And Zamyatin interprets literature in terms of cinema, arguing that many cinematic techniques were originally born from literature.

With a common concern for artistic devices as a self-sufficient system, as well as their similarity of views on certain literary and aesthetic problems, we noticed irreconcilable differences in the theoretical positions of Zamyatin and the Formalists. Zamyatin does not make a strict distinction between material and device (so that his understanding of plot and story is also based on other criteria), does not consider the functioning of devices and the development of literature from within the text, as Formalists do.

He pays attention to the psychological factors of both the writer and the reader, gladly accepts the incompleteness and openness of a work of art, preferring to find common features rather than distinctive properties in heterogeneous objects. But his preferences, to a certain extent, are not always advantages for a literary theorist. Frequent reference to tropes and analogies, for example, can really add color to the exposition, but also deprive the accuracy of statements.

Next, we turned to the practice of Zamyatin's prose work. In the first three paragraphs of the third chapter, we listed the use of visual techniques in the creation of images, in the construction of subjective narratives, and in the development of plots. Among the many devices, the central place is occupied by visual leitmotifs characteristic of Zamyatin.

On the same basis, images of the objective world, which directly or indirectly participate in the development of plots, tend to be "implausible" and subjective. In connection with the mythical thinking characteristic of ornamental prose, the boundaries between the inner world of a character and the outer world in which he/she lives are blurred. Such phenomena are the main type of psychological parallelism (as defined by Veselovsky).

Some works are repeatedly mentioned in different sections of this work, which just indicates the special role played by each type of visual devices in Zamyatin's prose. However, since images and devices cannot function on their own and must be analyzed in conjunction with other aspects of fiction, we did not intend to provide a detailed analysis of a single work in these paragraphs.

In the last paragraph, we focused on the female character O-90 in "We", showing how the analysis of richly associated visual leitmotifs can be combined with narratological, feminist, and other approaches.

Along with this, we turned to the "static plot composition", which was not mentioned in the previous paragraphs of this chapter, but was discussed in the theoretical part of the work. The symmetrical movement of the two female characters in the spatial plan corresponds to their relationship in the plot, and the analysis of this "symmetrical scheme" allowed us to expand the thematic possibilities of the novel.

In addition, there is continuity in the depiction of the female image as the conveyor of an inquiring voice in front of patriarchal values, as well as the embodiment of philosophical Synthetism. The main line connecting these female characters is not only their conscious or unconscious protest against the “entropic” world, but also their divinity that permeates everyday life, their close connection with primordial nature, as well as invincible motherhood. And all this is naturally reflected in their visual images.

Moreover, although “We” is often analyzed separately as a science fiction novel with a dystopian theme, it is worth noting that its aesthetic principles and pictorial techniques are not exceptional compared to many other Zamyatin’s prose works, so the novel can be included in a large Zamyatin’s text as a whole. Visual techniques considered in other works are also used here, visual leitmotifs, as always, are placed throughout the work.

Finally, as we have repeatedly noted, the visual-static nature of Zamyatin’s prose is inseparable from its “ornamentality”. In ornamental prose, timeless relations prevail over temporal ones and occupy a dominant position. In other words, spatiality and simultaneity are more important than consistency. Visual devices are certainly an important way to convey timeless relationships, although this way is not the only one.

According to W. Schmid, relations based on timeless connections can be represented at three levels: (1) the linguistic syntagm of the presentation of the narration, (2) the composition of the narration, (3) the thematic syntagm of history.

“On the level of presentation, ornamental order produces rhythmization and sound repetitions, on the level of narration it controls linearization and permutation, and on the level of history it imposes on the causal-temporal sequence of elements a network of non-causal and timeless connections according to the principle of similarity and contrast. All this means: the ornamentality of the text affects all transformations down to the selection of elements and their properties”²⁸⁰.

²⁸⁰ *Schmid W.* Narratology. P. 249.

The problems and phenomena we have studied relate mainly to the second and third levels of relations. In Zamyatin's aesthetic concept, it is the static that dominates on these two levels. And the first level — “rhythmization and sound repetitions”, refers to the category that Zamyatin classifies as “dynamic techniques”. Both types of devices can serve a common theme and complement each other, enriching the aesthetic effect of the work. Research in this direction can be continued.

References

1. *Azizyan I. A.* Dialogue of the arts of the Silver Age. M.: Progress-Tradition, 2001. 400 p.
2. *Alexandrov G., Pudovkin W., Eisenstein C.* The future of sound film. Application // Soviet screen. 1928. No. 32. P. 5.
3. *Andreev L. G.* Impressionism. M.: Publishing House of Moscow State University, 1980. 250 p.
4. *Arseniev V. K., Nansen F.* The Chinese in the Ussuri region. To the land of the future. M.: Kraft+ Publishing House, 2004. 352 p.
5. *Bakhtin M. M.* Works of Francois Rabelais and folk culture of the Middle Ages and the Renaissance. 2nd ed. M.: Artist. lit., 1990. 543 p.
6. *Bakhtin M. M.* Formal method in literary criticism. New York: Silver Age, 1982. 237 p.
7. *Bashkirov A. G.* The Second Law of Thermodynamics // Great Russian Encyclopedia. T. 6. M., 2006. pp. 80–81.
8. *Bashlyar G.* Selected: Poetics of space / transl. from French. M.: "Russian political encyclopedia", 2004. 376 p.
9. *Bulgakov S. N.* Orthodoxy: Essays on the teachings of the Orthodox Church. 3rd ed. Paris: YMCA-press, 1989. 404 p.
10. *Wang Hongyuan.* Yevgeny Zamyatin's "Impressionism": Vision or Recognition? // Memoirs of NovSU. 2021. No. 2 (35). pp. 228–231.
11. *Wang Hongyuan.* On the finale of Y. I. Zamyatin's novel "We": an optimistic tragedy? // Neophilology. 2021. Vol. 7, No. 28. pp. 684–693.
12. *Wang Hongyuan.* Yevgeny Zamyatin's Perception of Anton Chekhov's Poetics: From "Dramatic Narrative Form" to "Molecular Drama" // Izv. Saratov Univ. (N. S.), Ser. Philology. Journalism, 2020. Vol. 20, Iss. 3, pp. 304–307.
13. *Vertov D.* Articles, diaries, plans. Moscow: Art, 1966. 320 p.
14. *Veselovsky A. N.* Psychological parallelism and its forms in reflections of the poetic style // Veselovsky A. N. Historical poetics. L.: Artist. lit., 1940, pp. 101–154.

15. *Vlasova M.* Russian superstitions: an encyclopedic dictionary. St. Petersburg: Azbuka, Azbuka-Atticus, 2018. 736 p.
16. *Voronsky A. K.* Literary silhouettes. III. Evg. Zamyatin // *Krasnaya nov.* 1922. No. 6. S. 304–322.
17. *Galushkin A. Yu.* “And so, having stood on the bones, we will blow the trumpet”: on the history of the failed association of Opoyaz in 1928–1930 // *UFO.* 2000. No. 44. pp. 136–153.
18. *Geller L.* Apologia of disorder. E. I. Zamyatin and postmodernist theories of chaos // *Evgeny Zamyatin and culture of the XX century.* St. Petersburg: RNB, 2002, pp. 156–167.
19. *Geller L.* Light, speed, shift: Zamyatin’s “Cinema writing” // *E. I. Zamyatin: The personality and work of the writer in the assessments of domestic and foreign researchers: Sat. Art.* St. Petersburg: RKhGA, 2015. pp. 106–119.
20. *Geller L.* Ekphrasis, or Exposure of reception. A few questions and a thesis // “Inexpressibly Expressible”: Ekphrasis and Problems of Visual Representation in a Literary Text: Collection of Articles. Moscow: New Literary Review, 2013, pp. 44–60.
21. *Hildebrand A.* The problem of form in fine arts and collection of articles / transl. by N. B. Rosenfeld and V. A. Favorsky. M.: Logos, 2011. 144 p.
22. *Gildner A.* “Rus” by E. Zamyatin and “Russian types” by B. Kustodiev: Ekphrasis, dialogue of arts or creative interaction? // *E. I. Zamyatin: pro et contra,* anthology. St. Petersburg: RKhGA, 2014. pp. 799–808.
23. *Ginzburg L. Ya.* Literature in search of reality. L.: Owls. writer, 1987. 397 p.
24. Gorky and Leonid Andreev. Unpublished correspondence. M.: Nauka, 1965. 630 p.
25. *Gracheva A. M.* The origins and evolution of Alexei Remizov’s “manner” (1900–1920s) // *Problems of Historical Poetics.* 2019. V. 17. No. 3. pp. 232–257.
26. *Davydova T. T.* Zamyatinskaya Encyclopedia. 2nd ed., ster. M.: FLINTA, 2019. 744 p.
27. *Davydova T. T.* “We” by E. Zamyatin is a dystopian novel // *E. I. Zamyatin: pro et contra.* St. Petersburg: RKhGA, 2014. pp. 380–403.

28. *Davydova T. T.* Russian Neorealism: ideology, poetics, creative revolution (E. Zamyatin, I. Shmelev, M. Prishvin, A. Platonov, M. Bulgakov and others). M.: FLINTA, 2016. 336 p.
29. *Delluk L.* Photogeny of cinema / transl. by T. I. Sorokin. M.: New milestones, 1924. 163 p.
30. *Dmitrievskaya L. N.* The image of the world and the image of man: landscape, portrait, interior in E. Zamyatin's novel "We". M.: FLINTA, 2016. 120 p.
31. *Drobashenko S.* Vertov's theoretical views // Vertov D. Articles, diaries, plans. M.: Art, 1966. S. 3–42.
32. *Zheltova N. Yu.* "The Handmaid of sinners" by E. Zamyatin: on the issue of iconocentrism of Russian art in the first third of the 20th century. // E. I. Zamyatin: The personality and work of the writer in the assessments of domestic and foreign researchers: Sat. Art. St. Petersburg: RKhGA, 2015. pp. 329–344.
33. *Genette G.* Figures. In 2 volumes. T. 2. M.: Sabashnikov Publishing House, 1998. 471 p.
34. *Zhirmunsky V. M.* Tasks of poetics // Zhirmunsky V. M. Questions of the theory of literature. Articles 1916–1926. L.: Academia, 1928. pp. 17–88.
35. *Zhirmunsky V. M.* Overcoming symbolism // Zhirmunsky V. M. Questions of the theory of literature. Articles 1916–1926. L.: Academia, 1928. pp. 278–321.
36. *Zamyatin E. I.* "We": Text and materials for the writing history of the novel / Compiled, prepared. text, publ., comment. and articles by M. Lyubimova and J. Curtis. St. Petersburg: Mir, 2011. 608 p.
37. *Zamyatin E. I.* Collected works: In 5 vols. M.: Russian book; Dmitry Sechin; Republic, 2003–2011.
38. *Zakharova E. V.* The space of the Central Russian province in the prose of E. Zamyatin // E. I. Zamyatin: pro et contra, anthology. St. Petersburg: RKhGA, 2014. pp. 791–798.
39. *Zlydneva N. V.* Visual Narrative: An Experience of Mythopoetical Reading. M.: Indrik, 2013. 360 p.

40. *Zolotnitsky D. I.* E. Zamyatin — playwright // E. I. Zamyatin: pro et contra, anthology. St. Petersburg: RKhGA, 2014. pp. 809–853.
41. *Eagleton T.* Theory of Literature: Introduction / transl. by E. Buchkina, ed. M. Mayatsky and D. Subbotin. M.: Publishing House “Territory of the Future”, 2010. 296 p.
42. *Ignatenko A. V.* Painting in the prose of A. P. Chekhov. Dis. ... cand. philol. Sciences. Moscow, 2020.
43. *Kalinin I. A.* How Lenin’s language was made: the material of history and the method of ideology. Bulletin of St. Petersburg University. Language and Literature. 2018. No. 15 (4). pp. 605–617.
44. *Karpenko I. E.* Potebnya’s doctrine of the inner form of the word and the linguistic and poetic phenomenon of ornamental prose // Language and text. 2018. Volume 5. No. 2. P. 3–8.
45. *Keldysh V. A.* About the “silver age” of Russian literature: General patterns. Prose problems. M.: IMLI RAN, 2010. 512 p.
46. *Kozhevnikova N. A.* From observations on non-classical (“ornamental”) prose // Izvestiya AN SSSR: Literature and Language Series. 1976. V. 35. No. 1. pp. 55–66.
47. *Koltsova N. Z.* E. Zamyatin’s writings: Problems of Poetics. Moscow: YaSK Publishing House, 2019. 176 p.
48. *Komlik N. N.* Zamyatin’s Diaboliad in the Context of Folklore and Literary Traditions // Bulletin of TSU. 1999. Issue. 4. P. 30–37.
49. *Komlik N. N.* The creative heritage of E. I. Zamyatin in the context of the traditions of Russian folk culture. Yelets: EGPI, 2000. 265 p.
50. *Komlik N. N.* The body code in Russian literature and in the work of E. Zamyatin // E. I. Zamyatin: pro et contra, anthology. St. Petersburg: RKhGA, 2014. pp. 319–338.
51. *Kosanovich B.* Serapion Brothers // Russian literature. 1985. No. 2, pp. 113–120.
52. *Kruchenykh A., Khlebnikov V.* Word as such. M.: EUY. 1913.15 p.

53. *Kulkina V. M.* The problem of emergence and formation of the concept of intermediality. (Review) // *Social and Humanitarian Sciences. Domestic and foreign literature. Series 7, Literary criticism, Abstract journal.* 2018. No. 4. pp. 22–29.

54. *Kurnosova I. M.* Dialect-colloquial dictionary of the language of Evgeny Zamyatin. Yelets: Yerevan State University I. A. Bunina, 2008. 274 p.

55. *Kurnosova I. M.* “The language of the environment and the era” E. I. Zamyatin. Lexico-semantic features and problems of lexicography. M.: FLINTA, 2019. 176 p.

56. *Curtis J.* The Englishman from Lebedian: The Life of Yevgeny Zamyatin (1884–1937) / trans. from English. Y. Savikovskaya. St. Petersburg: Academic Studies Press / BiblioRossika, 2020. 448 p.

57. *Lahousen T., Maksimova E., Andrews E.* On Synthetism, Mathematics, and More... Novel “We” by E. I. Zamyatin. St. Petersburg: Madam, 1994. 116 p.

58. *Levkievskaya E. E.* Lady Midday // *Slavic mythology. Encyclopedic Dictionary.* Ed. 2nd. M.: International relations, 2002. pp. 377–378.

59. *Losev A. F.* Aesthetics of the Renaissance. The historical meaning of the aesthetics of the Renaissance. M.: Thought, 1998. 750 p.

60. *Lotman Yu. M.* The structure of a literary text. Analysis of the poetic text. St. Petersburg: Azbuka, Azbuka-Atticus, 2018. 704 p.

61. *Lyubimova M. Yu.* Philosophical views and cultural views of E. Zamyatin // E. I. Zamyatin: pro et contra. St. Petersburg: RKhGA, 2014. pp. 207–264.

62. *Madlevskaya E. L.* Russian mythology. Encyclopedia. St. Petersburg: MIDGARD, 2005. 780 p.

63. *Mirsky D. P.* History of Russian literature from ancient times to 1925. Novosibirsk: Svinin and sons, 2005. 964 p.

64. *Mukarovsky J.* Literary language and poetic language // *Prague Linguistic Circle.* M., 1967. pp. 406–432.

65. *Novakovskaya Yu. V.* Molecule // *Great Russian Encyclopedia.* T. 20. M., 2012. pp. 658–660.

66. New about Zamyatin: Sat. Materials / ed. L. Geller. M.: MIK, 1997. 328 p.

67. *Niero A.* “Simultanism” by Zamyatin: from prose to cinema (based on the story “The Islanders”) // *Russian Literature*. 2002; No. 51 (3). pp. 309–319.
68. *Ostrovsky A. N.* Project “Rules on Prizes” of the Directorate of Imperial Theaters for Dramatic Works // *Ostrovsky A. N. Complete Works in 12 volumes*. T. 10. M.: Art, 1978. pp. 270–279.
69. *Pavi P.* Dictionary of the theatre: transl. from French. M.: Progress, 1991. 504 p.
70. *Popova A. B.* Apple imagery in the floristic space of E. I. Zamyatin // *Bulletin of VSU*. 2010. No. 2 (3). pp. 82–86.
71. *Popova I. M.* Feminine in the work of E. I. Zamyatin and F. M. Dostoevsky // *Bulletin of TSU*. 1997. No. 1. pp. 54–59.
72. *Potebnya A. A.* Complete Works: Thought and Language. M.: Labyrinth, 1999. 300 p.
73. *Potebnya A. A.* Theoretical poetics. M.: Higher school, 1990. 344 p.
74. Film poetics. 2nd ed.: Rereading “The Poetics of Cinema”. St. Petersburg: RIII, 2001. 261 p.
75. Poetics. Collections on the theory of poetic language. Issue. I and II. Pg., 1919. 168 p.
76. *Rezun M. A.* Ornamental prose of E. I. Zamyatin // *Culture and text*. No. 2, 1997, pp. 25–29.
77. *Remizov A. M.* An unquenchable candle standing // *Remizov A. M. Collected works*. T. 10. Petersburg gully. M.: Russian book, 2003. pp. 301–308.
78. *Rubins M.* Plastic joy of beauty: Ekphrasis in the work of acmeists and the European tradition. St. Petersburg: Acad. project, 2003. 357 p.
79. *Rudoy Yu. G.* Entropy // *Great Russian Encyclopedia*. T. 35. M., 2017. pp. 397–398.
80. *Svetlikova I. Yu.* Images (one polemical concept of the formal school) // *Russian theory*. 1920–1930s. M.: RGGU, 2004. pp. 244–273.
81. *Sedykh E. V.* On the problem of intermediality // *Bulletin of St. Petersburg University. Language and Literature*. 2008. Issue. 3. Part II. pp. 210–214.

82. *Selezneva E. N.* Synthesis of Mother of God and pagan motifs to the characterization of female images by E. I. Zamyatin // *Bulletin of TSU*. 2007. No. 7. pp. 158–163.
83. *Szilard L.* Ornamentality/ornamentalism // *Russian Literature*. 1986 Vol. 19. P. 65–78.
84. *Sobolev Y.* Intermedia // *Literary encyclopedia: Dictionary of literary terms: In 2 vols.* M.; L.: Publishing house L. D. Frenkel, 1925. T. 1. A–P. pp. 298–299.
85. *Sontag S.* On photography / transl. from English by V. P. Golyshev. M.: Ad Marginem Press, 2013. 272 p.
86. *Stepin B. C.* History and philosophy of science. Moscow: Academic Project; Tricksta, 2011. 423 p.
87. *Sukhikh I. N.* Structure and meaning: theory of literature for everyone. St. Petersburg: Azbuka, Azbuka-Atticus, 2018. 544 p.
88. *Sukhikh I. N.* Utopia and the faith of the eternal heretic (1920. “We” by E. Zamyatin) // *Russian Canon: Books of the XX century*. St. Petersburg: Azbuka, Azbuka-Atticus, 2019, pp. 83–112.
89. *Sukhikh S. I.* A century of misunderstanding: the concept of artistry in the theory of literature A. A. Potebni // *Bulletin of the Nizhny Novgorod State University*. N. I. Lobachevsky. 2011. No. 6. pp. 353–359.
90. *Tarkovsky A. A.* Sculpting in time // *Andrey Tarkovsky. Archives, documents, memoirs*. Moscow: Podkova, Eksmo-press, 2002, pp. 95–348.
91. Creative heritage of E. I. Zamyatin in new scientific concepts and hypotheses. To the 135th anniversary of the birth of the writer: collective monograph / scientific. ed. L. V. Polyakova, N. Yu. Zheltova; foreword L. V. Polyakova. Tambov: Print Service, 2019. 412 p.
92. *Titarenko S. D.* Russian Symbolism and Traditions of the English Pre-Raphaelites: Problems of Intermediality // *Culture and Text*. 2015. No. 5. pp. 42–57.
93. *Tishunina N. V.* Western European Symbolism and the Problem of the Synthesis of Arts: An Experience of Intermedial Analysis. SPb., 1998. 160 p.

94. *Tishunina N. V.* Methodology of Intermedial Analysis in the Light of Interdisciplinary Research // Methodology of humanitarian knowledge in the perspective of the XXI century. To the 80th anniversary of Professor M. S. Kagan. Symposium Series. Issue. 12. St. Petersburg, 2001, pp. 149–154.

95. *Tomashevsky B. V.* Theory of Literature. Poetics: A Textbook. M.: Aspect Press, 1996. 334 p.

96. *Tuzkov S. A., Tuzkova I. V.* Neorealism: Genre-style searches in Russian literature of the late XIX — early XX century: a textbook. M.: Flinta; Nauka, 2009. 336 p.

97. *Tynyanov Yu. N.* Poetics. History of literature. Movie. M.: Nauka, 1977. 574 p.

98. *Uspensky B. A.* Semiotics of art. M.: School “Languages of Russian Culture”, 1995. 360 p.

99. *Hansen-Löve O. A.* Intermediality in Russian culture: from symbolism to the avant-garde / transl. from German by B. M. Skuratov, E. Yu. Smotrisky. M.: RGGU, 2016. 450 p.

100. *Hansen-Löve O. A.* Russian Formalism: Methodological reconstruction of development based on the principle of defamiliarization / transl. from German by S. A. Romashko. Moscow: Languages of Russian culture, 2001. 672 p.

101. *Harvey B.* Evgeny Zamyatin — Screenwriter // Film Studies Notes. M., 2001. No. 53. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/739/> [Date of access: 04/18/2022.]

102. *Khatyamova M. A.* Art for granted in E. Zamyatin’s novel “We” // Russian literature in the XX century: names, problems, cultural dialogue. Issue. 8. Tomsk: TGU Publishing House, 2006, pp. 7–26.

103. *Khatyamova M. A.* The concept of synthesis by E. I. Zamyatin // Vestnik TSPU. 2005. No. 6. pp. 38–45.

104. *Khatyamova M. A.* Metatext structure of E. Zamyatin’s novel “We” // E. I. Zamyatin: pro et contra. St. Petersburg: RKhGA, 2014. pp. 500–518.

105. *Khatyamova M. A.* E. I. Zamyatin's work in the context of narrative strategies of the first third of the 20th century: the creation of an author's myth. Tomsk: Publishing House of the Tomsk State Pedagogical University, 2006. 183 p.

106. *Chekhov A. P.* Letter to Zhirkevich A.V., April 2, 1895 Melikhovo // Chekhov A.P. Full. coll. op. and letters: in 30 volumes. Letters: in 12 volumes. T. 6. Letters. January 1895 — May 1897. M.: Nauka, 1978. pp. 46–48.

107. *Chudakov A. P.* The first two decades // Shklovsky V.B. Hamburg account: Articles — memories — essays (1914–1933). M.: Soviet writer, 1990. pp. 3–32.

108. *Chukovsky K. I.* About Leonid Andreev // Speech. 1910. URL: <http://www.chukfamily.ru/kornei/prosa/kritika/o-leonide-andreeve> [Date of access: 09/30/2019.]

109. *Shaitanov I. O.* Anatomy of a utopia: the novel “We” in the work and fate of E. Zamyatin // E. I. Zamyatin: pro et contra. St. Petersburg: RKhGA, 2014. pp. 341–379.

110. *Shestakova T. A.* E. Zamyatin's novel “We” in the context of ancient musical and aesthetic teachings // Bulletin of the Chelyabinsk State Pedagogical University. 2009. No. 10. pp. 249–259.

111. *Shishkina L. I.* Petersburg and the “Petersburg text” by E. Zamyatin // E. I. Zamyatin: pro et contra, anthology. St. Petersburg: RKhGA, 2014. pp. 653–663.

112. *Shklovsky V. B.* Hamburg account: Articles — memories — essays (1914–1933). M.: Soviet writer, 1990. 544 p.

113. *Shklovsky V. B.* For 40 years. Moscow: Art, 1965. 457 p.

114. *Shklovsky V. B.* Cinema as an art // Life of art. 1919. No. 139–140. P. 2.

115. *Shklovsky V. B.* On the theory of prose. Moscow: Federation, 1929. 265 p.

116. *Shklovsky V. B.* Monument to scientific error [Second edition] // New Literary Review. 2000. No. 4. pp. 154–158.

117. *Shklovsky V. B.* Letter about Russia and in Russia // Shklovsky V. B. Collected Works. Volume I : Revolution. M.: NLO, 2018. pp. 437–441.

118. *Schmid W.* Narratology. 2nd ed., rev. and additional. M.: Languages of Slavic Culture, 2008. 304 p.

119. *Schmid W.* Ornamental text and mythological thinking in E. Zamyatin's story "The Flood" // E. I. Zamyatin: pro et contra, anthology. St. Petersburg: RKhGA, 2014. pp. 670–690.
120. *Shpet G. G.* Aesthetic fragments // Shpet G. G. Works. Moscow: Pravda, 1989, pp. 345–472.
121. *Shirova I. A.* On the concept and role of nomination // *Studia Linguistica: Sat. scientific tr. Issue. 24: Language in the space of society and culture.* SPb., 2015. pp. 198–206.
122. *Eikhenbaum B. M.* About literature: works of different years. M.: Soviet writer, 1987. 544 p.
123. *Eikhenbaum B. M.* The main stylistic trends in Lenin's language // *LEF*, 1924. No. 1. pp. 57–71.
124. *Engelgardt B. M.* Formal method in the history of literature. L.: Academia, 1927. 120 p.
125. *Erlikh V.* Russian Formalism: history and theory / transl. from English by A. V. Glebovskaya. St. Petersburg: Academic project, 1996. 352 p.
126. *Jakobson R. O.* The latest Russian poetry // Jakobson R. O. Works on poetics. M.: Progress. 1987, pp. 272–316.
127. *Jakobson R. O.* Formal school and modern Russian literary criticism / transl. from Czech by E. Bobrakova-Timoshkina. M.: Languages of Slavic cultures, 2011. 281 p.
128. *Andrew D.* The Major Film Theories. New York: Oxford University Press, 1976. 288 p.
129. *Arnheim R.* Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye. The New Version. University of California Press, 2004. 518 p.
130. *Booth W. C.* The Rhetoric of Fiction. second edition. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1983. 572 p.

131. *Cliver C.* Intermediality and Interarts Studies // Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality. Lund: Intermedia Studies Press, 2007. pp. 19–37.
132. *Forster E. M.* Aspects of the Novel. New York: Harcourt, Inc., 1985. 176 p.
133. *Hutchings W.* Structure and Design in a Soviet Dystopia: H. G. Wells, Constructivism, and Yevgeny Zamyatin's "We" // Journal of Modern Literature. 1981–1982 Vol. 9. No. 1. pp. 81–102.
134. *Lanin B., McMillin A.* Images of Women in Russian Anti-Utopian Literature. The Slavonic and East European Review. 1993. No. 4. pp. 646–655.
135. *Mitchell W. J. T.* Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1994. 462 p.
136. *Mitchell W. J. T.* Showing seeing: a critique of visual culture // Journal of Visual Culture. Vol. 1(2). pp. 165–181.
137. *Müller L.* The Beauty of the Metropolis: Toward an Aesthetic Urbanism in Turn-of-the-Century Berlin // Berlin: Culture and Metropolis. New York, 1991, pp. 37–57.
138. *Rajewsky I. O.* Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality // Intermedialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques. 2005. No. 6. pp. 43–64.
139. *Stockwell P.* Cognitive Poetics. An introduction. London; New York: Routledge, 2002. 193 p.
140. *Tumanov V.* Mary Versus Eve: Paternal Uncertainty and the Christian View of Women // Neophilologus. 2011. No. 4. pp. 507–521.
141. 唐荷. 女性主義文學理論. 臺北市: 揚智文化, 2003. 328 頁. (*Tang He.* Literary Theory of Feminism. Taipei: Yangzhi Culture, 2003. 328 p.)