

Хатямова Марина Альбертовна

**ФОРМЫ ЛИТЕРАТУРНОЙ САМОРЕФЛЕКСИИ
В РУССКОЙ ПРОЗЕ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА**

Специальность 10.01.01 – русская литература

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Томск - 2008

Работа выполнена на кафедре истории русской литературы XX века ГОУ ВПО
«Томский государственный университет»

Научный консультант: доктор филологических наук, профессор
Вячеслав Алексеевич Суханов

Официальные оппоненты: доктор филологических наук, профессор
Николай Романович Скалон
доктор филологических наук, профессор
Вячеслав Владимирович Десятов
доктор филологических наук, профессор
Валерий Владимирович Мароши

Ведущая организация: ГОУ ВПО «Московский государственный университет»

Защита состоится «25» июня 2008 года в _____ часов на заседании диссертационного совета
Д 212.267.05 по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора
филологических наук при ГОУ ВПО «Томский государственный университет»
(634050, Томск, пр. Ленина, 36).

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке ГОУ ВПО
«Томский государственный университет»

Автореферат разослан « 7 » мая 2008г.

Ученый секретарь диссертационного совета
профессор Л.А. Захарова

Общая характеристика работы

Постановка проблемы и актуальность исследования.

Осознание современным литературоведением недостаточности традиционных подходов к осмыслению литературы (метод, жанр, стиль) побуждает искать новые пути, адекватные универсализму современного научного знания и позволяющие воссоздать в целостном виде принципы функционирования литературы в различные исторические эпохи. В последние десятилетия внимание исследователей все более привлекают «надсистемные» и «надструктурные» категории «художественного сознания» (В.В. Заманская, М.Л. Гаспаров, В.И. Тюпа), «художественного мышления» (В.И. Хрулев, З.Я. Холодова), «метасюжета» как «идеи времени» (Н.В. Барковская), метатекста. Одной из таких интегрирующих категорий, реализующихся в поэтике произведения, является *литературная саморефлексия*.

Литературоведами неоднократно отмечалось, что становление художественной прозы, обретение ею собственного языка неразрывно связано с потребностью самосознания. XX век актуализировал литературную саморефлексию как один из основных способов сохранения самоидентичности литературы, это определяет необходимость ее научного описания и исследования. Язык прозы – это, в первую очередь, повествование и сюжет, поэтому формы самосознания прозы обнаруживаются в особой «литературоцентричности» сюжета и повествования, характерной именно для русской литературы, принимающей на себя функции других форм общественного сознания.

Проблема литературной рефлексии разрабатывалась в трудах Д.М. Сегала, В.М. Петрова, В.И. Тюпы, Д.П. Бака, М.Н. Липовецкого, С.Н. Бройтмана, М.П. Абашевой, в коллективной монографии «Формы саморефлексии литературы XX века: метатекст и метатекстовые структуры» (Томск, 2006). Исследование проблемы литературной рефлексии осуществлялось в основном на материале признанных «метатекстов» русской и зарубежной литературы второй половины XX века, рубежа XX – XXI веков, что объясняется интенсивным развитием саморефлексии в современной литературе. Менее изученным остается формирование новой рефлексивности в начале XX века, отмеченного в русской литературе не только сменой художественных парадигм (реализм – модернизм – авангард), но и расколом на культуру метрополии и диаспоры. Параллельность кризисных эпох рубежа XIX – XX и XX – XXI веков обуславливает закономерность постановки проблемы саморефлексии и в русской прозе начала XX века. В эпохи социально-исторических сломов в культуре и литературе как семиотических системах «включаются» и вырабатываются механизмы самосохранения, основанные на принципах переключения с референции как указания на реальность на автореференцию как указание на самих себя с одновременной актуализацией интенции к автономному существованию от внетекстовой реальности. Рефлексивность (и использующиеся в

исследовательской литературе синонимы, восходящие к термину Р. Якобсона «литературность», - «литературоцентричность», «металитературность») выражается как в «подключении» к уже существующим в культуре формам, моделям и типам, так и в переосмыслении, «переосвоении» уже известных приемов, сюжетов, литературных схем. Оба процесса сопровождаются намеренным «обнажением приема» - демонстрацией независимости и самодостаточности художественной реальности, существующей по своим собственным законам.

Проблема саморефлексии в литературе XX века впервые была поставлена представителями московско-тартуской школы, исследующими поэзию символизма и акмеизма и структуру «текст в тексте» (З.Г. Минц, И.П. Смирнов, Ю.И. Левин, Д.М. Сегал, Р.Д. Тименчик, В.Н. Топоров, Т.В. Цивьян, Ю.М. Лотман). Панэстетический неомифологизм символистов и центонная поэтика акмеистов были осмыслены как формы самосознания литературы. Поиск новой литературности, основанный на разрыве с предшествующей традицией, был выявлен и в поэтике авангарда, продуцирующей «заумь» и идею «самовитого слова». Параллельные процессы усиления литературности, сигнализирующие о нарастании литературной саморефлексии, происходили и в прозе начала века.

Появление в литературе Серебряного века «избыточно литературных» поэтик А. Белого, А. Ремизова, Ф. Сологуба, В. Брюсова, Е. Замятина, развивающих гоголевско-лесковскую линию русской прозы, совершенно справедливо объясняется возникновением модернистской системы творчества, однако этим не исчерпывается, так как захватывает и другие эстетические феномены, в частности, реалистические. Показательным явлением для прозы начала XX века является «неореализм», который квалифицировался как промежуточный между реализмом и модернизмом. Непрерывающиеся дискуссии по поводу эстетической природы неореализма свидетельствуют о том, что на путях метода проблема вряд ли может быть решена. Неореализм – это некое «надсистемное» образование, возникшее на основе общности поэтик эстетически разных художников (модернистов, реалистов и писателей «переходного» типа), использовавших литературоцентричные формы символизации, лейтмотивизации, мифологизации повествования и архетипизации сюжета, ритмизации прозы, прочно вошедшие в арсенал модернистского искусства, но к которым обращались и художники-реалисты, например, И. Бунин. Другим знаменательным явлением прозы начала XX века стала кампания обвинений многих писателей в плагиате (например, в «списывании» фольклорных произведений - А.М. Ремизова). Литературность как одна из основных тенденций прозы не сразу была осознана читателями и самими авторами. В. Жирмунский в начале 1920-х годов высказал принципиальную для концепции нашей работы мысль о наличии другой (нестилистической, неязыковой) литературности в прозе. Развивая мысль ученого, можно

выделить две сферы проявления литературности: эксплицитную литературность, эксплуатирующую сферу языка, стиля (в «эстетической» прозе), и имплицитную литературность, существующую на других уровнях поэтики (в «коммуникативной»).

Три основных потока литературы 1920-х – 1930-х годов – авангард, неотрадиционализм и социалистический реализм (В.И. Тютя) – имеют общий генезис – символистскую традицию, определившую общность в их «неклассической» поэтике. Диссертация обращена к неклассической прозе неотрадиционализма, зародившегося в литературе рубежа веков и получившего свое развитие как в советской литературе (О. Мандельштам, Е. Замятин, А. Платонов, М. Булгаков, М. Пришвин), так и в русской зарубежной (В. Набоков, Б. Зайцев, М. Осоргин, И. Шмелев, В. Ходасевич, Н. Берберова и др.). Главная установка литературы неотрадиционализма на сохранение культуры, онтологизации творчества получила свою наиболее полную реализацию в литературе первой волны эмиграции с ее мессианским пафосом утверждения «культуры как дома». Если в советской литературе по мере нарастания социального хаоса усиливались, с одной стороны, нормативные тенденции государственного искусства (соцреализм), с другой, противостоящий им авангард фиксировал тотальное разрушение, то в литературе диаспоры преобладали контравангардные процессы, призванные гармонизировать существование вне родины и направленные на сохранение родного языка, культурного наследия и предшествующей традиции.

Литературная рефлексия, проявляющиеся на повествовательном уровне художественного целого, имеет разные формы бытования, что проявляется в многозначности стоящего за ней термина «метапověествование»: от отношений с традицией («метадискурс» Ж.-П. Лиотара) и контекстом, другими текстами (интертекст) – к осмыслению смены культурных кодов (стилизация, пастиш, коллаж, центон) и собственной творческой манеры (метатекст). Вслед за Д.М. Сегалом под саморефлексией литературы чаще всего понимают внутритекстовое «двойное моделирование»: метатекст как автокомментирование и различные варианты интертекста. В данной работе под «литературностью» как формой саморефлексии прозы понимается «избыточная» литературность не только текста (метатекст как «текст о тексте» и различные виды интертекста – цитаты, аллюзии, реминисценции и проч.), но и возникающей за ним художественной реальности, разные уровни которой в поэтике произведения, в том числе в повествовании и сюжете, намеренно обнаруживают свою моделирующую природу, литературоцентричность, «созданность» «сигнификативного бытия» (Г. Шпет). Поэтика литературности отражает поиск автором своего кода, языка описания; создания этого языка из арсенала имеющихся в культуре средств: мифологических и литературных образов, «готовых» сюжетов и типов повествования.

В 1920 – 1930-е годы повышенной эстетизацией отмечена не только проза метрополии (Е. Замятин, Серапионовы братья, Б. Пильняк, Л. Леонов, И. Бабель; М. Булгаков, К. Вагинов, О. Мандельштам и др.), но и диаспоры (И. Бунин, Б. Зайцев, А. Ремизов, М. Осоргин, В. Набоков, Г. Газданов, Б. Зайцев и др.). Это позволяет говорить об универсальном характере процесса саморефлексии прозы, обнаруживающегося в литературоцентричной поэтике, характерной не только для определенного типа творчества, но и всего литературного процесса первой трети XX века.

Наиболее убедительным аргументом активизации рефлексивных процессов в русской прозе этого периода является феномен метапрозы, объединивший литературу метрополии и диаспоры, реализма, модернизма и авангарда, прозу «эстетическую» и «изобразительную» (О. Мандельштам, К. Вагинов, Д. Хармс, Е. Замятин, М. Булгаков, В. Набоков, М. Осоргин, Г. Газданов, Н. Берберова и др.). Работы Д.М. Сегала, развивающие идеи московско-тартуских структуралистов, дали импульс конкретным исследованиям метапрозы («текст о тексте», «роман о романе»). Наибольшее внимание исследователей привлекли романы В. Набокова и М. Булгакова, что объясняется повышенным интересом к их творчеству в целом. Более изученной на сегодняшний день является авангардная линия метапрозы (Д. Хармс, К. Вагинов, С. Кржижановский), что порой вызывает ошибочные представления о метатексте как порождении авангардной и постмодернистской поэтик. Изучение метатекста как наиболее репрезентативной формы саморефлексии литературы, в том числе и в литературе первой трети XX века, нуждается в расширении материала исследования. Метапроза Е.И. Замятина, М. А. Осоргина и Н.Н. Берберовой, объединяющая писателей метрополии («Мы»), старшего («Вольный каменщик») и младшего («Аккомпаниаторша») поколений эмиграции, принадлежащих к разным типам творчества (модернизму и реализму), не только «достраивает» типологию «романа о романе», но и открывает неповторимо-индивидуальные варианты саморефлексии русской литературы первой трети XX века, позволяющие обнаружить и общие тенденции функционирования данного феномена в литературе этого периода.

Помимо метапрозы, русская литература этого периода вырабатывала оригинальные концепции риторической рефлексии (Вяч. Иванов, А. Белый, О. Мандельштам, Н. Гумилев, В. Ходасевич, Г. Адамович и др.). Эстетика Е.И. Замятина продолжала и развивала в постсимволистском пространстве символистские, акмеистические, современные философские и лингвистические идеи, переплавляя их в оригинальную концепцию синтетического искусства.

Особое качество «эстетической» прозы начала XX века состоит не только в языковой орнаментальности (достаточно исследованной в творчестве А. Белого, А. Ремизова, Л. Леонова, Б. Пильняка, И. Бабеля), но и в организации повествования. Литературоцентричные

повествовательные стратегии Е.И. Замятина (орнаментальный сказ, разные виды стилизации, персональное повествование) являются «формами времени» и отражают установку прозы на самопознание.

Интерес представляет исследование скрытой литературности в творчестве писателей, не прибегающих к языковой игре (И. Бунин, А. Куприн, М. Горький и др.). Изучение прозы Б.К. Зайцева дает основание говорить о перемещении литературной рефлексии на сюжетный уровень: культурные аллюзии существенно трансформируют каноническую семантику «готового» сюжета и становятся средством эстетизации прозы.

Теоретический аспект актуальности исследования состоит в том, что литературность осмысливается как выражение саморефлексии прозы и рассматривается на текстовом и миромоделирующем уровне произведений писателей первой трети XX века: в литературоцентрично ориентированных повествовании и сюжете. В историко-литературном аспекте необходимо восполнить пробел в исследовании функций литературоцентричной поэтики, ставшей доминантной в литературе метрополии и диаспоры первой трети XX века. Решение перечисленных проблем возможно только в результате углубленного постижения неклассических индивидуальных художественных систем избранных прозаиков.

Материал исследования.

Исследование исторических форм саморефлексии прозы побуждает обратиться к творчеству эстетически неблизких писателей Е.И. Замятина, Б.К. Зайцева, М.А. Осоргина и Н.Н. Берберовой, принадлежащих к разным художественным системам (Замятин и Берберова – модернисты, Зайцев и Осоргин – реалисты) и поколениям эмиграции. Еще дореволюционная критика воспринимала Зайцева, Замятина и Осоргина в одном ряду «неореалистов». Э. Ло Гатто пронизательно указал на личностную и творческую близость Замятина и Осоргина. Г. Струве отметил эстетическое влияние Замятина и советских нео-реалистов (серапионов) на становление поздней художественной манеры Осоргина в романе «Вольный каменщик». Наличие литературоцентричной поэтики в творчестве писателей, имеющих разные мировоззренческие установки и принадлежащих к различным типам творчества, не может быть случайным совпадением или данью литературной моде, а сигнализирует о концептуальной близости. Все четыре автора близки эстетическим отношением к творчеству как истинной реальности и представлением об этической позиции художника, ответственного перед миром. В этом они продолжают линию неотрадиционализма в эмиграции, представленную в литературе метрополии творчеством Мандельштама, Пастернака, Булгакова, Платонова, Пришвина, - логоцентричного и созидательного искусства, противостоящего разрушительности авангарда и утопическим химерам соцреализма. Несмотря на неповторимо-индивидуальные варианты саморефлексии, творчество избранных писателей в полной мере

позволяет ощутить центростремительные, культуросохраняющие усилия русской литературы и метрополии, и диаспоры.

Объект исследования – поэтика прозы Серебряного века и русского зарубежья – Е.И. Замятина, Б.К. Зайцева, М.А. Осоргина, Н.Н. Берберовой.

Предмет исследования – литературная саморефлексия, реализующаяся как в несобственно-художественных формах, так и в поэтике повествования и сюжета произведений Е. Замятина, Б. Зайцева, М. Осоргина и Н. Берберовой.

Цель работы – выявить, описать и исследовать формы литературной саморефлексии и характер их функционирования как в поэтике отдельного художественного целого, так и в различных литературных направлениях русской прозы первой трети XX века (творчество Е.И. Замятина, Б.К. Зайцева, М.А. Осоргина, Н.Н. Берберовой) как особого семантического механизма сохранения литературной и культурной самоидентичности.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи**: 1) дать интерпретацию феномена литературности как термина и понятия; 2) определить необходимые и достаточные для его исследования уровни поэтики; 3) исследовать риторическую концепцию Е.И. Замятина как принципиально важный вариант несобственно-художественной рефлексии; 4) изучить литературоцентричную функцию орнаментального сказа и разных видов стилизации в прозе Е.И. Замятина; 5) определить специфику метатекстовых структур («текста о тексте») в творчестве Е.И. Замятина, М.А. Осоргина, Н.Н. Берберовой; 6) выявить своеобразие персонального повествования в прозе Е.И. Замятина и Б.К. Зайцева; 7) раскрыть семантику «археосюжета» Б.К. Зайцева и трансформирующих его культурных аллюзий; 6) выделить неомифологическую и литературную основу сюжетов Б.К. Зайцева, Е.И. Замятина, М.А. Осоргина и Н.Н. Берберовой.

Научная новизна исследования заключается в том, что литературность (литературоцентричность) как способ саморефлексии прозы понимается в качестве особого свойства эстетического сознания, актуализирующегося в ситуации «эпистемологической неуверенности» (М. Фуко) и смены культурно-исторических парадигм, и направленного на сохранение литературы как собственно художественного объекта. Как особое свойство эстетического сознания литературность, преодолевая границы метода, оформляется в поэтике того или иного писателя как на уровне текста, так и на уровне художественной реальности, возникающей за ним, и представляет форму саморефлексии литературы – семиотического механизма сохранения идентичности и самооценности. В работе выявлены художественные функции поэтики повествования и сюжета и в творчестве представителя «эстетической» линии русской литературы первой трети XX века - Е.И. Замятина, и в прозе писателей с «нейтральной»,

неигровой поэтикой – Б.К.Зайцева, М.А. Осоргина, Н.Н. Берберовой. Все избранные авторы в аспекте рефлексивности и литературности ранее не рассматривались.

Конкретные научные **результаты** заключаются в следующем:

- 1) Литературоцентричность рассмотрена как особое свойство эстетического сознания, воплощающееся в поэтике русской прозы метрополии и диаспоры первой трети XX века.
- 2) Литературоцентричная поэтика впервые осмыслена как способ существования саморефлексии литературы.
- 3) Исследованы повествование и сюжет как формы проявления литературной саморефлексии.
- 4) Литературоцентричные повествование и сюжет выступают и в качестве текстопорождающего механизма, и в качестве миромоделирующего кода, и, одновременно, интегративной категории литературного процесса.
- 5) Дана интерпретация индивидуальных художественных систем Е.И. Замятина и Б.К. Зайцева, отдельных произведений – М.А. Осоргина и Н.Н. Берберовой.
- 6) Разработана оригинальная концепция прочтения творчества Е.И. Замятина как неотрадиционалиста.
- 7) Проза Е.И. Замятина впервые интерпретируется как литературоцентричная проза; неомифологическая основа сюжета и литературоцентричные повествовательные стратегии (орнаментального сказа, стилизаций, метаромана и др.) квалифицируются в качестве принципов модернистского миромоделирования.
- 8) Языческо-христианский археосюжет Б.К. Зайцева и трансформирующий его с помощью аллюзий константный текст культуры рассматривается не только как воплощение религиозного мировоззрения художника, но и как культурсохраняющее свойство поэтики прозы, утверждающее классический канон традиции в противовес социокультурному разрушению.
- 9) Исследована структурная близость и семантическое различие модернистского и реалистического метатекстов Е.И. Замятина, М.А. Осоргина и Н.Н. Берберовой; обоснована реалистическая функция метатекстовой структуры в романе М.А. Осоргина, модернистская – произведениях Е.И. Замятина и Н.Н. Берберовой.
- 10) Проведен анализ литературной основы сюжетного топоса в повести Н.Н. Берберовой, свидетельствующий о продолжении линии неотрадиционализма в творчестве прозаиков младшего поколения эмиграции.

Методологической основой исследования стали труды по русской религиозной, экзистенциальной и диалогической философии (Л. Шестов, П. Флоренский, С. Франк, Н. Бердяев, Н. Грот, Н. Лосский, В. Розанов, М. Бахтин и др.), работы европейских мыслителей (Ф. Ницше, М.

Хайдеггер, О. Шпенглер, М. Бубер и др.) и их исследователей (М. Мамардашвили, П. Гайденко, Г. Тавризян и др.); психоаналитические идеи З. Фрейда, К.-Г. Юнга, Э. Фромма, Л. Выготского; концепции мифотворчества и неомифологизма (О. Фрейденберг, А. Лосев, Е. Мелетинский, М. Элиаде, З. Минц и др.); методы исторической поэтики (В. Пропп, Д. Лихачев, М. Бахтин, С. Бройтман и др.), семиологии (Р. Якобсон, Р. Барт, Ю. Лотман, В. Топоров), теории повествования и нарратологии (представители формальной школы, В. Жирмунский, В. Виноградов, Б. Корман, Л. Гинзбург, Б. Успенский, В. Тюпа, Н. Тамарченко, В. Шмид и др.); сюжетологии (В. Шкловский, В. Пропп, О. Фрейденберг, Ю. Лотман, Е. Мелетинский, В. Тюпа, С. Бройтман, В. Захаров, Э. Бальбуров); исследования по неклассической литературе (Ю. Лотман, З. Минц, О. Ханзен-Леве, Л. Долгополов, Е. Ермилова, С. Ильев, Л. Силард, Н. Богомолов, Е. Тырышкина, В. Тюпа, Н. Грякалова, Л. Кихней, И. Искржицкая, А. Леденев, М. Михайлова, Э. Бальбуров и др.); метапрозе и проблеме саморефлексии прозы (Д. Сегал, М. Липовецкий, В. Тюпа, Д. Бак, М. Абашева).

Основные методы исследования. Работа строится на сочетании историко-генетического, структурно-типологического, семиотического, интертекстуального и культурологического методов анализа.

Теоретическая и практическая ценность работы заключается в том, что в ней сформулированы и реализованы пути исследования сюжетных и повествовательных литературных форм саморефлексии в прозе Е.И. Замятина, Б.К. Зайцева, М.А. Осоргина и Н.Н. Берберовой. Категория литературности как способ саморефлексии прозы, реализующаяся в поэтике, осмыслена в качестве «надсистемного» образования, способного объединить разные эстетические феномены на новых основаниях. В работе осуществлен анализ механизмов неклассического миромоделирования, используемых и прозой модернизма, и прозой реализма начала XX века.

Полученные результаты могут быть использованы при чтении общих курсов по истории русской литературы XX века, литературы русского зарубежья, спецкурсам и спецсеминарам по теоретическим проблемам неотрадиционализма, литературной саморефлексии и неклассической прозе, творчеству отдельных авторов (Е.И. Замятина, Б.К. Зайцева, М.А. Осоргина, Н.Н. Берберовой).

Основные положения, выносимые на защиту.

1. Литературность («избыточная литературность», «литературоцентричность») понимается как особое свойство эстетического сознания, актуализирующееся в ситуации эпистемологического кризиса и смены культурно-исторических парадигм и направленное на сохранение литературы как особой семиотической системы.
2. Как свойство эстетического сознания литературность, преодолевая границы метода, особым образом оформляется в поэтике того или иного писателя как на уровне текста, так

и на уровне возникающей за ним художественной реальности, и представляет форму саморефлексии литературы.

3. Литературоцентричная поэтика не только организует внутритекстовый уровень (Д.М. Сегал), но и выполняет миромоделирующие функции: избыточно литературное повествование и литературоцентричный («неомифологический») сюжет становятся интегративными категориями литературы Серебряного века и наследующих ее традиции литератур метрополии и диаспоры.
4. Эксплицитно проявляющаяся в творчестве писателей-модернистов (на внутритекстовом и надтекстовом уровнях) литературоцентричная поэтика имплицитно распространяет свое влияние и на другие эстетические феномены, в частности, реалистические, следующие принципам «жизнеподобия».
5. Акмеистически ориентированная эстетика и поэтика Е.И. Замятина воспроизводят неотрадиционалистскую художественную систему, утверждающую приоритет творческой реальности; литературоцентричные повествовательные стратегии и неомифологическая структура сюжета являются способами модернистского миромоделирования.
6. Литературоцентризм художественной системы Б.К. Зайцева носит имплицитный характер и воплощается в трансформированном культурными аллюзиями языческо-христианском археосюжете, который является способом сохранения культуры и классического авторства.
7. Структура метаромана («романа о романе») как наиболее традиционная форма внутритекстовой рефлексии используется и прозой модернизма (Е.И. Замятин, Н.Н. Берберова), и прозой реализма (М.А. Осоргин); такой тип саморефлексии служит утверждению творческой реальности как «дома культуры», объединяющего разные поколения художников.

Апробация работы. Основные положения работы докладывались на международных, всероссийских, региональных, межвузовских и кафедральных конференциях в период с 1994 по 2008 год, в том числе: «Проблемы метода и жанра» (Томск: ТГУ – 1995, 2001); Замятинские чтения (Тамбов – 1997, 2004), Бунинские чтения (Воронеж – 1995), Зайцевские чтения (Калуга – 2003), «Культура и текст» (Барнаул – 1997, 1998, 2001, 2005), Дергачевские чтения (Екатеринбург – 1998), «Взаимодействие национальных художественных культур: литература и лингвистика» (Екатеринбург – 2007), «Экология культуры и образования» (Тюмень – 1997), «Время в социальном, культурном и языковом измерениях» (Иркутск – 2004), «Национальный и региональный Космо-Психо-Логос в художественном мире писателей русского Подстепья» (Елец – 2006), «Русская литература в современном культурном пространстве» (Томск: ТГПУ – 2001, 2004, 2006), «Трансформация и функционирование культурных моделей в русской

литературе» (Томск: ТГПУ – 2005), «Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог» (Томск: ТГУ – 2001, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008).

Различные аспекты проблематики исследования апробировались при чтении курсов «История русской литературы конца XIX – начала XX веков», «История русской литературы первой половины XX века»; спецкурсах и спецсеминарах «Литература русского зарубежья 1920 – 1940 годов», «Творчество Е.И. Замятина: проблемы поэтики», «Поэтика модернистской прозы» на филологическом факультете Томского государственного педагогического университета.

Основное содержание диссертации представлено в монографии «Творчество Е.И. Замятина в контексте повествовательных стратегий первой трети XX века: создание авторского мифа» и 33 статьях, 9 из которых опубликовано в изданиях, рекомендованных ВАК. Общий объем публикаций – более 40 печатных листов.

Структура исследования. Диссертация состоит из Введения, четырех глав, Заключения и списка литературы.

Основное содержание работы

Во **Введении** дается обзор исследований по проблеме литературной саморефлексии, обозначаются разные подходы и принципы ее толкования; обосновывается феномен литературности как аспект исследования; формулируется научная новизна, теоретическое и практическое значение исследования; определяются объект и предмет, цели и задачи диссертации; излагаются основные положения, выносимые на защиту.

1 глава диссертации «*Несобственно-художественные формы саморефлексии автора (Е.И. Замятин)*» посвящена риторической саморефлексии в критике, публицистике и литературоведческих штудиях писателя. Активизация процессов саморефлексии в литературе в переломные эпохи влечет за собой изменения и в «окололитературном» пространстве критики: профессиональная критика уступает место писательской рефлексии. В постсимволистской литературе, развивающей эстетские представления о «критике как художнике» (О. Уайльд), имена Н. Гумилева, О. Мандельштама, В. Ходасевича, Г. Адамовича, М. Цветаевой свидетельствуют о наличии различных типов риторической рефлексии. Несобственно-художественная саморефлексия Замятина завершила эстетические искания Серебряного века (дискуссии о постсимволистском развитии русской литературы, «неореализме», синтетизме) и связала их с пореволюционным развитием русской прозы (сказ, сюжетность, орнаментальность прозы, пути развития серапионов и талантливых молодых прозаиков – М. Булгакова, Б. Пастернака, Б. Пильняка, Л. Леонова, И. Бабея). Из избранных авторов, кроме Замятина, только Н.Н. Берберова выработала эстетическую программу, принадлежащую однако эпохе второй половины XX века и англо-американской

традиции («новой критики»). Несмотря на огромный публицистический корпус произведений Б.К. Зайцева и, особенно, М.А. Осоргина, удельный вес критики в нем невелик, их риторические опыты не оформились в оригинальную эстетическую концепцию, а оказались включенными в смысловое поле общеэмигрантской дискуссии о миссии русской литературы за рубежом, сохранении традиции и т.д. Критика воспринималась обоими как инструмент решения духовных и нравственных (а для Зайцева – и религиозных) проблем; их причисляли к «общественникам», в противоположность эстетической критике В. Вейдле, В. Ходасевича, Г. Адамовича. Имеющая характер современной эстетики и завершенной теории риторическая рефлексия Замятина, находящаяся в диалоге с важнейшими философскими и эстетическими концепциями времени, выполнила ту же консолидирующую роль для литературы метрополии, что и критика В. Ходасевича и Г. Адамовича – в зарубежье. Единство риторической и художественной рефлексии Е.И. Замятина составляет оформившуюся концепцию «мастерства», отсылающую к авторитетным для писателя формалистским идеям и оказавшую влияние не только на современную, но и последующую эстетическую мысль (идеи синтеза, энтропии/энергии, диалогической природы искусства, теории «неореализма»). Остается недооцененной эстетико-теоретическая близость Замятина к акмеизму, о которой косвенно говорил сам писатель и его исследователи.

В разделе **1.1 («Проблема соотношения этического и эстетического в ранней публицистике Е.И. Замятина»)** прослеживается формирование риторической рефлексии писателя. В идеологических статьях конца 1910 – начала 1920-х годов (“Журнал для пищеварения”, “Энергия”, “Сириус”, “Елизавета Английская”, “Презентисты”, “Скифы ли?”, “О служебном искусстве”) происходит формирование эстетических представлений писателя. Публицистика становится способом воплощения философских идей и приобретает статус столь же важной деятельности, как и художественной творчество, ибо позволяет выразить представление о противоречиях мира и человеческого существования (“Беседы еретика”, “Завтра”, “Я боюсь”, “Рай”, “Пора”): мир полифоничен, Бог и сатана воплощают отсутствие монизма (“Рай”); новая утопия, ересь – вот цель настоящей литературы. Большой общественно-политический резонанс заслонил для читателя собственно эстетический дискурс статей. Именно в этих статьях эстетико-теоретические представления писателя складываются в стройную систему: искусство – зеркало жизни, но оно свободно и развивается по своим внутренним законам; новые темы еще не создают нового искусства. Анализируя современное состояние русской литературы в статье “Я боюсь”, Замятин впервые называет постсимволистский модернизм неореализмом и включает в него акмеизм.

В пореволюционный период Замятин включается в культурные и издательские проекты литературного Петрограда и Горького, понимая их утопичность. Широкий спектр

разнообразной деятельности Замятина по строительству литературы от переводческой, издательской, организационной до преподавательской и педагогической, завершившейся созданием собственной школы в акмеистском духе – литературного объединения “Серапионовы братья”, свидетельствует, что культуртрегерская деятельность не являлась вынужденной государственной службой, а отвечала личным представлениям Замятина об устройстве культуры и необходимости ее непрерывного созидания (близость к культурной деятельности Н. Гумилева).

1.2 «Техника художественной прозы»: концепция диалогического языка. Проблемы повествования. В лекциях «Техника художественной прозы» Замятин обобщил свой десятилетний писательский опыт и выстроил перспективу развития русской прозы. Обучая начинающих писателей основам поэтики, Замятин, вопреки собственным декларациям о важности возрождения “сюжетной” занимательной прозы, главное внимание уделяет “диалогическому языку” искусства. В лекциях поставлены актуальные проблемы современной филологии: “поэтического” (языка прозы и поэзии), “народного”, “разговорного”, книжного, “мысленного” языков, что говорит об особой филологической активности Замятина, направленной в первую очередь на эстетические концепции формалистов, Московского лингвистического кружка, круга М.М. Бахтина, школы Фосслера. Под языком прозы Замятин понимал не только стиль писателя, но и тип повествования, его коммуникативную природу. В дискуссии о едином поэтическом языке прозы и поэзии орнаменталист Замятин сближается с А. Белым, представителями МЛК (Г.О. Винокуром) о поэтическом языке как функции литературного языка. Границу между прозой и поэзией, по Замятину, “прочерчивает” организация повествования: эпический автор - актер, играющий разные «персонажные миры». Автор, присутствующий везде и нигде персонально, выражает свою позицию через роли, маски, т.е. разные версии самого себя. Как писатель XX века Замятин, помимо «сюжета персонажей», озабочен «построением фигуры самого романиста» (М.К. Мамардашвили). Замятинское «перевоплотиться целиком» имеет истоком широко распространенную в начале XX века философскую интуицию “вчувствования”, введенную И.Г. Гердером и наличествующую в совершенно разных философских системах. Творчество, как и влюбленность, и материнство, «радостный и мучительный процесс». В лекции «О сюжете и фабуле» произведение сравнивается с живым организмом. В авторской схеме повествовательных инстанций «актер» снимает противопоставленность субъекта и объекта и выполняет функцию и повествователя, и персонажа. По Замятину, рассказчик - это представитель определенной социальной среды и исторического времени. Поэтому важно не столько «посредничество» повествователя, передающего достоверную информацию (акцент на фабуле), сколько рассказчика, находящегося внутри изображенной реальности, что сообщает

«событию рассказывания» статус предмета изображения. В своих исканиях «духа языка» изображаемой среды Замятин близок фоссерианцам, развивающим идеи Гумбольдта и Потебни: «формы мышления» народа можно изобразить только воспроизведением языка народа. Потому, совсем в духе Л. Шпитцера, Замятин выстраивает свою синонимическую триаду «народный» - «разговорный» - «диалогический» язык. Источники, к которым следует прибегать художнику, преобразующему традиционный язык прозы, - фольклор; памятники традиционной культуры, провинциализмы, устаревшие слова, авторские неологизмы. Главное внимание уделяется диалогу разговорного и литературного языков как постоянному пути обновления языка литературы. Но продолжая символистскую дискуссию «архаистов» (Вяч. Иванов) и «новаторов» (А. Белый), парадоксалист Замятин занимает промежуточную позицию, отстаивая сохранение и архаических пластов языка. Ближайшим опосредующим звеном между символизмом и современной литературой для Замятина являются эстетические искания А. Ремизова. Разделяя взгляды Ремизова (и Н.С. Гумилева) на работу писателя как на ремесло, он вслед за Ремизовым (как и футуристы) использует термины изобразительного искусства в анализе литературного произведения («Фактура, рисунок»). В «цеховой» работе Замятина с серапионами усматривается продолжение усилий Ремизова по организации «школы».

В работе реконструируется категория «диалогического языка», понимаемая Замятиным как: 1) диалог разных культурных языков в авторском языке, оформляющийся в бинарные оппозиции (близость к языковой картине Ремизова и концепции «чужого слова» Бахтина); 2) диалог с читателем, сотворчество автора и реципиента (акмеистская установка на «провиденциального собеседника» (О. Мандельштам); 3) диалог внешнего и внутреннего («мысленного») языков; 4) сказ; 5) диалог языков разных искусств в языке прозы, источником которого является популярная в начале века идея взаимопроникновения искусств. В противовес идеям формалистов о произведении как автономном объекте, Замятин настаивает на дискурсивной природе творчества, что вписывает эстетику Замятина в пространство диалогических идей времени, усвоенных и переработанных позднее представителями рецептивной эстетики. «Мысленным языком» писатель включается в актуальный лингво-философский разговор о знаковой природе мышления, о соотношении внешней и внутренней речи (Г. Шпет, М. Бахтин, Л. Выготский, В.Н. Волошинов). Диалогический язык – основа сказовой формы повествования. Сказ как «показ» – не просто фабульное действие, интрига, а действие автора в гриме, маске. Автор сосредоточен в первую очередь на «событии рассказывания» («языке», «диалогическом языке», «инструментовке», «расстановке слов», «фактуре, рисунке», «стиле» - названия лекций), а не на собственно событии - «сюжете, фабуле». В результате филологической работы Замятин приходит к идее синтеза как попытке рационалистического преодоления антиномичности

мира и творческого сознания. Синтетизм Замятина, оформленный гегелевской триадой, обнаруживает генетическую связь с символистским синтетизмом, но лишен религиозно-мистериальной семантики последнего: образ-символ Скрябина как музыкального творца «мистериального» синтеза принадлежит прошлому. Синтез мыслится писателем культурно - исторически: как результат диалектического развития жизни и диалогической природы культуры и ее языка. Все варианты синтеза, предлагаемые автором, имеют чисто художественную задачу – усовершенствовать: 1) литературу с помощью художественных возможностей других искусств (“искусство слова – это живопись + архитектура + музыка”); 2) поэтику прозы (“синтетического характера формальные эксперименты”); 3) структуру образа (“синтетический образ в символике”); 4) способы изобразительности (“синтез фантастики и быта”); 5) авторскую концепцию (“опыт художественно-философского синтеза”); 6) литературное направление (“реализм – тезис, символизм – антитез, и сейчас – новое, третье, синтез”). Идея диалогизма (синтетизма) Замятина имеет общекультурный и философский характер и вырастает из диалогичности слова (близость идеям М.М. Бахтина). Направленная на утверждение статуса автора как хранителя культуры, идея синтеза противостоит «кризису авторства» поиском новых повествовательных возможностей для воплощения авторского сознания; она диалогична по своей природе и неразрывно связана с отношением к художественному творчеству как мастерству. Не только “цеховое мастерство”, филологический сциентизм, но и понимание языка искусства как диалогического языка роднит эстетику Замятина с поисками акмеистов. Дополнительным аргументом близости эстетико-теоретических представлений Замятина к акмеизму является теория неореализма.

В разделе **1.3** исследуется «**Теория неореализма Замятина**». Полемика вокруг замятинской концепции неореализма связана с тем, что понимается под неореализмом – реализм или модернизм. На модернизм указывает несколько обстоятельств: 1) художники, творчество которых Замятин причисляет к неореализму, – в большинстве - модернисты; 2) включение всех акмеистов в неореализм, 3) в «Записных книжках», обозначая философскую базу «неореализма», Замятин признает преобладание авторского сознания над реальностью в символизме и неореализме, в отличие от классического реализма. Ссылки на Н.О. Лосского важны для понимания общей для акмеистов и Замятина идеи «мира как органического целого» (название работы Н.О. Лосского 1915 года). Приписывая развитию литературы форму диалектической спирали, Замятин симптоматично называет ее «органической кривой». *Realiora* у Замятина содержится в *realia*, они онтологически тождественны: открыть бытие в быте, философию - в жизни, трансцендентное как имманентно присущее земному – вот задачи истинного искусства. Но познать истинную суть мира дано только непредвзятому

взгляду (нового) Адама (“О синтетизме”) или ребенка (народа). “Закон тождества” акмеистов является следствием логоцентрических представлений о мироустройстве. Сходство с подобными представлениями можно обнаружить и в публицистике, и в художественном творчестве Замятина («Рассказ о самом главном» и др.), где синтетический прием должен стать адекватным изо- и антропоморфному мироустройству. Однако место Божественного Логоса у Замятина занимает трагическая ирония. Исследователи ищут мировоззренческую опору Замятина в науке, в народно-поэтических представлениях, в близости к природному бытию. Это справедливо относительно мифотворческой (собирающей, синтезирующей) составляющей художественной индивидуальности писателя, но релятивистская тенденция языком сциентистского мифологизаторства подрывает саму возможность утопии: «все истины ошибочны»; наука такой же миф о мире, как и искусство. Жизнь неумолимо разрушает мифы сознания, но “дело настоящей литературы - создавать новые утопии”, которые способны заполнить пустоту («Новая русская проза»). Поэтому путь художника, и по Гумилеву, и по Замятину, - это мужественное преодоление “сопротивления материала” жизни, путь “наибольшего сопротивления” ее хаотическому началу. Но сближаясь с акмеистами в представлениях о смысле творчества, Замятин далек от них мировоззренчески. Переплавливая бергсоновскую концепцию бытия как цепи непрерывных превращений, теорию относительности и второе начало термодинамики, Замятин творит новую утопию: закон мироустройства (энтропии/энергии), не совпадающий с синтетическим законом искусства и подчиняющий себе в равной мере «и молекулу и человеческое общество». В представлении о мире как “энергичном действе” Замятин близок авангарду: энергетика внешнего мира-хаоса воспринимается им как данность. Но, признавая огромную роль футуристов в смене языка искусства, Замятин видит причину кризиса в изображении «распыления» мира вместо собирания (“синтеза”). Замятин принципиально расходится с авангардистами в этической позиции, представлении о диалогической природе искусства, в культе упорядочивающего автора – “мастера”, в конструктивном диалоге с читателем, в антиутопизме.

1.4 Экзистенциальные и психоаналитические мотивы в публицистике Е.И. Замятина второй половины 1920-х – 1930-х годов. С середины 1920-х годов в жизни и творчестве Замятина наступает перелом (публикация на западе романа “Мы”, травля официальной критикой, запрещение пьесы “Атилла”), меняющий и отношение к литературе: от проблем формы Замятин возвращается к проблемам «смысла» (резко полемизирует с формалистами, устраняющимися от противоречий современности), называет творчество “художественным документом эпохи”. В разделе анализируются очерки, некрологи и литературные портреты Замятина 1920-30-х годов (о Белом, Блоке, Горьком, Чехове, Сологубе, Франсе, Уэллсе и др.), воссоздающие экзистенциальную “биографию духа” художников, близких автору

внутренней неуспокоенностью и независимостью. Замятин подчеркивает трагедийное мироощущение своих героев, коренящееся в ситуации богооставленности, напряженное переживание жизни и смерти. По мере усиления социального давления к 1929 году («дело Пильняка и Замятина») растет и внутренняя независимость художника, желание отстоять неподвластную обществу, «непроницаемую» личность. Использование фрейдистских образов для изображения творческого процесса встречается уже в лекциях, но именно в предэмигрантский период психоанализ становится обобщающим мифологическим кодом, организующим как художественное («Икс», «Ела», «Наводнение»), так и «эстетическое» пространство Замятина. В организованном Замятиным сборнике «Как мы пишем» его статья «Закулисы» утверждает интимное право художника на «синий свет» сознания в творчестве. Но, как в лекциях после «Психологии творчества» следуют разделы по технологии писательского мастерства, так и здесь после обозначения источника авторства – подсознания – дается описание вполне сознательной работы по воплощению замысла: от образа, возникшего из ассоциации – к поэтапной работе с рукописью мастера-ремесленника. Замятин разделит с акмеистами тяжелую ношу общественной этической позиции. Письмо Сталину – своеобразная «эстетическая декларация», отстаивающая право художника на «возможность писать» и не предавать собственных «детей» – свои книги. Творчество по-прежнему имеет для Замятина абсолютную ценность. В эмиграции деятельность критика становится едва ли не основной: портреты «Андрей Белый» и «М. Горький»; 4 обзора современной русской литературы для французского еженедельника «Marianne» и несколько статей. Публицистика этого периода носит ярко выраженный репрезентативный характер: писатель знакомит западного читателя с политической атмосферой в Советской России, новыми именами в советской литературе (обзоры «Русская литература» - I, II, III, IV), классиками русской литературы XX века, собственной жизнью и творчеством («О моих женах, о ледоколах и о России»). Концептуальным центром является написанное по заказу Р. Якобсона эссе «Москва - Петербург» (1933), где с помощью «синтетического» и «психоаналитического» подходов представлена объемная картина современной русской литературы. Замятин, задолго до В. Вейдле, создает концепцию «петербургской поэтики» как определяющей в современной русской литературе (акмеисты - в поэзии, «Серрапионовы братья» – в прозе, формалисты – в критике), основанной на фундаменте западной, интеллектуальной культуры и продолжающей традиции русской классики, в противовес авангардистскому искусству «американизированной» Москвы (футуризм, имажинизм, конструктивизм).

О связи эстетических исканий Е.И. Замятина с акмеизмом свидетельствует и эстетическая игра, вырастающая из символистской идеи жизнетворчества (участие в

«Обезвельволпале» А. М. Ремизова и «Тетради примечаний и мыслей Онуфрия Зуева»), не претендующая на житнетворение, но представляющая сакральность творчества.

Во 2 главе «Литературоцентричное повествование как способ мифологизации прозы: орнаментальный сказ, стилизация, персональное повествование (Е.И. Замятин)» исследуются повествовательные формы саморефлексии прозы, «энциклопедию» которых дает проза Замятина. Представленный в работе обзор отечественного замятиноведения свидетельствует о недостаточной исследованности поэтики повествования замятинской прозы. Автор работы понимает повествование как «опосредованность», в противоположность наррации, руководствуясь спецификой материала: проза Замятина репрезентирует самоценность субъектного и языкового представления фабулы.

В разделе **2.1 «Поэтика орнаментального сказа в ранней прозе Е.И. Замятина»** исследуется литературоцентричность сказовой формы. Сказ в творчестве модернистов, создававших неклассическую прозу, явился мощным средством обновления языка искусства. Разные эстетические устремления породили и разные типы сказа: «орнаментальный» (Б. Эйхенбаум), «авторский», и традиционный, «характерный» сказ демократического рассказчика. В работе предпринят анализ сказовых концепций формалистов, В.В. Виноградова, М.М. Бахтина, О.А. Ханзена-Леве, В. Левина и др. В прозе Е.И. Замятина обнаруживаются обе сказовые тенденции. В 1-ом разделе анализируются повести и сказки.

В повести «Уездное» (1912) сюжет пародирует путь мифологического героя со сменой имени, переодеванием, освоением мифологического пространства: миф о национальном мире создается по законам «антимира», утратившего традиционные ценности, и свидетельствует о близости замятинского сюжетостроения законам модернистской неомифологической прозы Ф. Сологуба, А. Белого, А. Ремизова, использующей тексты культуры как «строительный материал» для создания авторского мифа. Но пародийное переосмысление культурных мифов не воспринимается как новый, оригинальный сюжет; «автоматизация» фабулы обнажает литературные прототексты и переносит в «узнаваемом» сюжете «центр тяжести» с события на его представление, «показ». Исследователи отказывают повести в смене социальных масок, однако сатирический модус произведения создается столкновением трех субъектов речи, масок: уездного рассказчика, традиционного фольклорного сказителя и нейтрального книжного повествователя. Переключение позиции рассказчика с внутренней по отношению к уездникам на внешнюю и укрепление внешней точки зрения провоцирует в финале «срывание масок». «Уездный мир» не только самоизобличается, но и оценивается субъектом, сознание которого выделилось из мифического мира и способно его критически осмысливать. Фольклорное слово, «обслуживающее» и авторские интенции, и мифологическое сознание уездников, утрачивает

традиционные ценностные позиции, развенчивая «феномен провинции» - надежды на спасительность народной жизни. В повести «На куличках» (1913) приоритет представления над оригинальностью фабулы сохраняется. Узнаваемость сюжета стала объектом эпитаграмм. Но, «перелицовывая» Куприна, Замятин отталкивается от реалистической традиции и вписывает свое произведение в символистскую парадигму, проецируя фольклорно-христианский миф о Деве Марии на символистский миф о Вечной Женственности. Сюжет, хронотоп, система персонажей повести моделируются по законам символистской дуальности. В субъектной организации акцент смещается на индивидуальное сознание. Система повествовательных масок дает целый спектр «индивидуальных языков» и поведенческих вариантов. Как и в первой повести, автор маркирует сказовое слово как коллективное. Стилизованное под устную речь слово рассказчика, «язык данного круга», обнаруживает игровую природу, «многомасочность». Кругозор такого нарратора то сужается, то расширяется, обнаруживая модернистское сознание, воспринимающее разорванность мира и абсурд происходящего, для которого жизнь - это «бесконечный круг слов». Но речь рассказчика-актера не является в повести доминирующей, она скрепляет персональное повествование (с точки зрения разных субъектов - Половца, Тихменя, Шмита), использование которого здесь служит монологизации повествования. Право на свое слово получают только близкие автору персонажи, а орнаментализация их «языков» свидетельствует и о воспроизведении языка «первоисточника» - символистской прозы, и о самоотождествлении автора с каждым из героев. Любимые герои Замятина воплощают и крайности русской души и некие варианты alter ego автора. Смена повествовательных масок не только движет сюжет, в котором коллизии персонажей разворачиваются в их слове, но и создает параллельный – «авторский» - сюжет. Автор объективирует психоаналитические черты своей личности в каждом из персонажей, создавая произведение и о противоречиях собственного сознания. В финальном авторском завершающем слове, большой и малый миры (внешний мир «куличек» и внутренний мир Половца, миф о России и судьбе отдельного человека) взаимоотражаются, утверждая неразграниченность материи и сознания, «я» и «мы». В повести «Алатырь» (1914) орнаментальный сказ со сменой повествовательных масок нарратора и героев обеспечивает разворачивание мифологического сюжета: имя (метафорическая сущность персонажа) - слово (повествовательная маска нарратора и героя) – мотив – сюжет. Повесть насыщена фольклорно-мифологическими, литературными, философскими аллюзиями. Автор руководствуется антикаузальными законами сюжетосложения, а оформление тривиальной фабулы (поиск жениха) сказочным хронотопом укрепляет мифологическую основу сюжета. Авторский миф создается по аналогии с космогоническим: фабула закодирована названием произведения и топоса - бел-

горюч камень Алатырь - мифологический центр мира, где разворачиваются события повести. Сюжет «проверяет» спасительные идеи времени, персонифицированные в главных героях (исправник - научный прогресс, князь - идея социального преобразования, протопоп – религия, Костя – искусство), чем мотивируется использование персонального повествования: носитель идеи становится субъектом речи. Каждая маска движет свой мотив, встраиваясь в общий сюжет со сказочным нарратором. Мифологическими персонификациями «матери сырой земли» выступают женские образы – невесты, ждущие женихов для устранения «неплодия». Глафира и ее сниженный двойник Варвара воплощают материально-телесную модель мира; они безрассудны в стремлении слиться с кем-либо, несамостоятельны и подвластны ложным идеям. Трагикомическое изображение женских образов реализует противоречивое отношение к ним автора как к пародии на символистский идеал, но вызывающей сострадание нереализованностью природного предназначения (материнства). Женским образам противостоят мужские. Местный поэт - пародийный двойник князя: оба транслируют в мир идеи преобразования мира (символически связаны работой на почте); оба тянутся к Глафире. Эсперанто князя и поэзия Кости – различные варианты поиска исцеляющего Слова. Беспомощные тексты поэта выявляют вторичность его «религии» обожествления женственного, обнаруживают связь его искусства с устремлениями князя. Слово Кости (как и исправника, протопопа) «подсвечено» ироничным отношением повествователя, тогда как хаотичные, деструктивные элементы в повествовании от имени почтмейстера – «князя мира» - обнажают разрушительную природу его упований на переделку бытия. Косноязычие и безграмотность князя на фоне его притязаний сообщают ему черты самозванца. Прозреть истинную сущность «князя мира», распространителя мертвого языка, дано все же поэту: пародирование символистского мистериального жизнетворчества не разрушает у Замятина статуса искусства как хранителя сакрального Слова. Костя изгоняется «немым» Алатырем, но блаженный Ипат «награждает» его (пусть затоптанной толпой) пятаком: герой отмечен свыше. В финале «синкретичный» сказитель объемлет голоса персонажей, утверждая позицию мифа.

В разделе анализируется три группы сказок Е.И. Замятина (1910-х - начала 1920-х годов, цикл про Фиту) с парадоксальной повествовательной структурой. На первый взгляд, это классический сказ - слово рассказчика или «сказителя», несущего мудрость здравого смысла. Но автор только имитирует «характерность» своего повествователя: его речь вступает в конфликт с кругозором, а последний не совпадает с сознанием демократического рассказчика. Рассказчик не единый субъект речи, а различные авторские маски. Сюжетный пуант (обман ожидания читателя) подготовлен сменой повествовательных масок, ироничной характеристикой рассказчика. Игровая повествовательная позиция свидетельствует о

«парадоксах сознания» самого автора. Игра масками как основа орнаментального сказа Замятина – это принцип модернистского текстопорождения. «Неосинкретичная» форма стилизованного сказа Замятина, имитирующая неразграничение голосов (масок) автора и персонажей, утверждает неклассическую позицию автора как вероятностно-множественного субъекта, который не предшествует повествованию, а порождается им. Масочная структура проявляет антиутопическую позицию: перебирание и смена масок предполагает диалог точек зрения.

В разделе **2.2 «Стилизация в прозе Е.И. Замятина 1910 – 20-х годов»** рассматриваются характерный сказ, фольклорная и историческая (древнерусских источников) стилизации, орнаментальное повествование как варианты поэтики литературности. В период «стилизаторского бума» 1910-х годов стилизации отдали дань не только возродившие ее модернисты, но и реалисты; прошлые эпохи и другие культуры использовались как «вечные» модели для понимания современности. В объеме всей малой прозы Замятина удельный вес стилизованных рассказов невелик («Старшина», «Кряжи», «Правда истинная», «Письменно», «Куны» и «Русь»), однако они принадлежат двум этапам творчества и концептуально значимы: создают ценностный противовес «антиутопическому» корпусу текстов Замятина, написанных орнаментальным сказом. Стремление художника обрести почву в глубинных основах национальной жизни, в коллективном мироустройстве, органично вписывалось в искания русской прозы 1910-х годов. Эти рассказы созданы по законам «характерного» сказа: автор не прибегает к смене повествовательных регистров; субъект повествования постоянен, целостен как фольклорный сказитель – обобщенный носитель народной традиции. Однако стилизация под фольклор не способствует здесь «сказовой изустности», поскольку возникает оглядка не на живую, незавершенную речь, а на речь художественно организованную. «Литературность» фольклорной стилизации направлена не столько на осмысление «чужого» сознания, сколько на модернистское самопознание и самоидентификацию автора, становясь авторским метаприемом: «масковый механизм» запускает игровую ситуацию «мышления стилями» по поводу закодированных в них ценностей. Предпринятый в работе анализ рассказов «Старшина», «Кряжи», «Письменно» показывает, что поглощение характерного сказа фольклорной стилизацией в творчестве Замятина 1910-х годов выполняет ту же роль, что и орнаментальный сказ в других произведениях. Осмысление художником национального бытия связано с переводом его в текст культуры. «Литературность» повествовательной стратегии (орнаментального сказа, фольклорной стилизации), сообщающая прозе Замятина качества метапрозы, сигнализирует о том, что познание национального бытия важно и для авторской идентификации: национальная ментальность как составляющая авторского сознания, той стихии жизни,

которой он сформирован. «Утопическая» составляющая авторского мифа о мире и о себе развивается и в творчестве 1920-х годов, трансформирующем фольклорную стилизацию в орнаментальное повествование. Пережив период социального разочарования (роман «Мы», сказки, рассказы «Дракон», «Пещера», «Детская», «Мамай»), Замятин вновь обращается к «утопии стилизации» как способу утверждения позитивного начала в русской истории и национальном бытии. Рассказы «Куны» и «Русь» образуют своеобразные пары с «Кряжами» и «Письменно»: повторяются не только имена главных героинь, но и основные сюжетные ходы. Явный повтор сигнализирует о возвращении автора к нерешенным внутренним проблемам. Идеализация прошлого достигается не столько оригинальностью характеров или сюжета, сколько намеренно украшенным одноголосым «изображающим» орнаментальным словом, не осложненным вмешательством отличных от повествователя (и автора) голосов. Помимо звукописи, близость орнаментального слова к стихотворной речи достигается своеобразным «непрозаическим» словоупотреблением, распространяющим влияние слова на большие фрагменты текста и образующим лейтмотив.

Неомифологические поиски Замятина проявляют себя и в использовании жанров как готовых культурных моделей. Писатель обращается к универсальным жанрам сказки, былины, жития и строит свою картину мира в диалоге с ценностями народной и официальной культур, «отвердевшими» в структуре канонических жанровых форм. Под несомненным влиянием А. Ремизова Замятин создает свои «чудеса», стилизующие жанры древнерусской литературы. Соотношение литературного и канонического (идушего от источника) в них разное, но сюжетной основой всех трех является чудо как элемент жития и неотъемлемое свойство мифа. Поэтому «Чудеса» представляют интерес не только для решения проблемы религиозности писателя, но и для реконструкции авторского мифа. «О святом грехе Зеницы-девы» (1916) - наиболее последовательная стилизация жития. В работе выявляется связь стилизаций с агиографическими источниками. Сюжет первого чуда воспроизводит основные этапы жизни христианского святого и является своеобразной компиляцией из женских житийных историй (св. Синклитии, Лукии, Касинии, Антонии). Но главное в житии – «самоценность подданства» - автором кардинально переосмысливается, изображается подвиг земной любви и свободного творческого выбора. Авторский миф продуцирует и субъектная организация: повествование Замятина отступает от житийного канона. Безличный рассказчик Замятина – вовсе не посредник от «подданного через иерархию к иерарху» (Б.И. Берман). За орнаментальным повествованием, «остраняющим» читательское восприятие, стоит неповторимый образ автора, а ирония и поэтичность снимают жесткость полемики автора с христианством, с «миром отцов». Чудо «О том, как исцелен был инок Еразм» (1920) развивает и углубляет проблемы творчества и творца.

Источники стилизации - легенды из Киево-Печерского патерика об Еразме-черноризце и Алимпии-иконописце. Сравнение собственно житийных и литературной фабул (искушение инока бесами, исцеление и создание иконы преп. Марии) обнаруживает не религиозную, а «творческую» семантику текста Замятина. Сквозная, мучительная для автора коллизия взаимопроникновения духовной и материальной ипостасей бытия воплощается с помощью «размывания» границ между христианским и языческим мироощущением. Мудрость Памвы, благословляющего инока Еразма на плотское познание «честного тела преподобной», это не только (еретическое) расшатывание принципов христианской аскетики, но - в произведении о художнике - и преодоление разрыва между трансцендентным и земным в искусстве. Абстрактная «бесполая» метафизичность первого варианта иконы должна была оплодотвориться переживанием телесной ипостаси бытия. Чудо об Еразме не только эротическая стилизация, но и репрезентация авторского мифа об искусстве. Замятин полемизирует с символистской теорией двоимирия и религиозной концепцией искусства. Совершенно в духе акмеизма здесь изображается творческий акт, в котором «идеал = трансцендентному = форме» (Е.В. Тырышкина): в иконе девы Марии воплощены «все тайны творца», «божественное», вечное и телесное, «бренное». В финале вовлеченный в борьбу с разрушительным хаосом (бесовским наваждением) художник преодолевает его торжеством формы, меры, Логоса, ибо творчество – аналог божественного творения. Авторский миф о творчестве включает в себя и фрейдовскую семантику: творчество как сублимация эротического чувства. Хаос в монастыре, спровоцированный «эротической одаренностью» Еразма, прекращается после совершения творческого акта. В стилизации «О чуде, происшедшем в Пепельную среду» (1924) игровое отношение автора к чуду переводит его в профанный план. Но эпатажный замысел (появление ребенка у мужчины) нельзя исчерпать только пародией на гомосексуальную линию или творческим «соствязанием» с А. Ремизовым и М. Кузминым. В рассказе воплощаются мифологические представления автора о вечном природном круговороте жизни. Высшие силы, и не без участия дьявольских (рыжие рожки и козы глаза доктора), дали жизни каноника Симплиция смысл в продолжении (Феликс - «счастливый»). Смерть каноника – одновременно и вечное возрождение. «Чудо» может быть прочитано и сквозь психоаналитическую призму, как сублимация автором нереализованных отцовских чувств. Произведение является последней частью триптиха о творчестве как чудесном рождении органического целого. Появление ребенка у однополых родителей («целостного человека») травестирует символистскую концепцию творчества, в которой процесс воплощения не является определяющим: рождение от «андрогина» чудесно невозможно, избыточно. «Нечестивые рассказы» - не только «антижития», развенчивающие абсолюты христианского (и любого догматического)

сознания, но и воплощение авторских представлений о творчестве как «божественном» рождении органического целого. В отличие от устремлений символистов к «андрогинной» эротической целостности искусства, Замятин отстаивает иной тип творчества, связанный с претворением энергии эроса в органический феномен культуры, и потому эротические переживания и деторождение являются константами художественного мира писателя.

В разделе **2.3 «Семантика персонального повествования в поздних новеллах Е.И. Замятина («Ела», 1928; «Наводнение», 1929)»** исследуется литературоцентризм персонального повествования. В тяжелый период официальной травли («дело Пильняка и Замятина»), запрета на постановку пьесы «Атилла» Замятин обращается к исследованию внутреннего мира человека как единственной возможности сохранения личности и ее экзистенции. То, что Замятин и его ученики «серапионы» мыслят тайну творчества в психоаналитических категориях (сб. «Как мы пишем», 1930) и именно тогда, когда психоанализ не просто выходит из моды, а становится небезопасным, только подтверждает глубокую закономерность и осознанность его использования. Замятин актуализирует психоанализ в его классическом значении – для исследования индивидуального сознания, а не во фрейдомарксистском варианте, направленном на переделку личности. В новеллах «Ела» и «Наводнение», исследующих сознательное и бессознательное, страсти, совесть, природное и культурное в человеке, психоаналитический инструментарий становится языком описания экзистенциального самостояния личности. Использование персонального повествования и «интегрального» психоаналитического символа – воды (моря, наводнения) для обозначения бессознательного, сообщает новеллам «Ела» и «Наводнение» статус эстетического концептуального единства: категория любви как главная психологическая проблема человека и одна из важнейших тем замятинского творчества становится смыслопорождающей. Замятин художественно предвосхищает одно из важнейших психологических открытий Э. Фромма о разных типах любви: «эксплуататорской» эгоистической любви-для-себя и «материнской» любви-для-другого. Уже в романе «Мы» главные героини воплощают два этих типа любви. В дилогии автор еще раз подтверждает существование продуктивной и непродуктивной любви, ведущих либо к победе «Оно», страсти, бессознательной жажде обладать (в «Еле»), либо к победе «Я», сознания (в «Наводнении»).

В новелле «Ела» персональное повествование становится способом реализации психоаналитического кода. Главный герой Цыбин, стремящийся завладеть елой, - некий универсальный человек в погоне за счастьем. Автор и здесь верен мифологическому сюжетостроению: имена Цыбина и его «избранницы» кодируют сюжет. Композиция рассказа воспроизводит «логику» развития губительной страсти: три главы посвящены

соответственно ожиданию любви, ее обретению и гибели героя. Разбушевавшийся океан, в котором гибнет Цыбин со своей елой, становится прозрачной метафорой как всепоглощающей силы бессознательного в психике человека и его жизни, так и невозможности «закрепиться» на пике любви-страсти. Цыбин как рыбак, стремится «выловить», поднять (ему нужно свое судно) с «глубины вод» своего подсознания неведомое. Психоаналитическая мифологизация сюжета позволяет интерпретировать авторский замысел более широко, как процесс становления личности, обретение героем своего истинного лица. Герой радостно идет на опасную встречу с самим собой – приветствует шторм как близкое к достижению идеала состояние сознания. Цыбин не хочет слышать «предупреждающего» о катастрофе голоса подсознания. Сатанинская подмена обретенного счастья гибелью «предсказывается» и амбивалентным образом хозяйки елы – голубоглазой ундины с золотыми волосами, символизирующей и эрос и танатос. В какой-то момент она замещает елу и, как сирена, заманивает героя, лишает сознания. «Холодные руки» хозяйки станут повторяющимся сигналом подсознания о надвигающейся смерти. Троекратное повторение слова «оно» в разное время, но всегда по поводу чрезмерных чувств Цыбина, проблематизирует идеи Фрейда о власти бессознательного в человеке и важности борьбы «сверх-я» с «оно» для сохранения «я» («Я и Оно»). Обретение в страсти смысла жизни и своего истинного «я» не может быть долговечным: «разбушевавшийся океан бессознательного» грозит поглотить не только Цыбина с его елой, но и других людей, разрушив их судно (нормальную, повседневную жизнь): привязанная ела бьет в его корму. Однако вернуться в прежнюю жизнь герой не может: выбор между жизнью и любовью-для-себя оборачивается смертью.

Иное разрешение борьбы сознательного и бессознательного в психике человека представлено в новелле «Наводнение», образующей своеобразную дилогию с «Елой» не только использованием архаической и психоаналитической семантики воды, но и отсылкой к знаковым произведениям русской классики («Ела» - «Шинель», «Наводнение» - «Преступление и наказание»). Коллизия преступления и нравственного покаяния является ключевой, она призвана утвердить победу сознания над тем, что «от живота». Проблема мифического как подсознательного тщательно разработана в «Наводнении» (В. Шмид), но не исчерпывает авторской концепции. У Замятина между духовным и телесным нет непреодолимой пропасти: материнство Софьи – инстинкт, но и источник духовных сил. Вторая новелла почти буквально иллюстрирует логику известного труда З. Фрейда: «Я» главной героини Софьи борется темным подсознанием – «Оно» - и эта борьба завершается победой «Сверх-Я» - покаянием в нравственном (и христианском – для героини) смысле. Зафиксировав власть стихийно-природных, мифических, бессознательно-телесных

(сексуальных, материнских, собственнических) сил в человеке, - власть «Оно» - автор воссоздает сам механизм перехода бессознательного – в сознание, мифического – в личностное, «Оно» - в «Я», завершающегося победой совести («Сверх-Я»). Материнство даруется Софье как возможность проникнуть в нравственный закон жизни, не остаться своим «биологическим двойником», однозначно живущим по законам «мифического», - Ганькой. Внезапное озарение перед родами – это знак того, что само мироздание «потребует» от Софьи искупления вины. Изображению конфликта сознательного и бессознательного в психике человека в «Наводнении», как и в «Еле», способствует персональное повествование как инструмент для проникновения в иррациональную сферу человеческой души. Последовательно выдерживая повествование в кругозоре главной героини, автор воспроизводит поток ее сознания, отождествляемого с реалиями внешнего мира. Другим важным способом представления фабулы в «Наводнении» становится монтаж. В «Наводнении» принципиально не поддающееся изображению бытие – конфликт сознания и подсознания – воспроизводится с помощью монтажа разноуровневых картин (природных, бытовых, социальных), уподобляя микромир человеческого сознания окружающему его макромиру.

В 3 главе «Структура «текст о тексте» как вид литературной саморефлексии (Е.И. Замятин, М.А. Осоргин, Н.Н. Берберова)» исследуется метатекст как наиболее распространенный способ саморефлексии прозы. В разделе **3.1 «Метатекстовая структура романа Е.И. Замятина «Мы»** дан анализ истолкования современным замятиноведением повествовательной структуры романа «Мы». Выделение «сюжета письма» открывает метатекстовую структуру романа, один из уровней которого - сюжет творчества, изображает самоопределением автора (Замятина) в пространстве современной культуры. В замятиноведении дневник героя романа «Мы» рассматривался как выражение пробуждающейся личности, движение сознания героя от энтропии к энергии, от Аполлона – к Дионису. Анализ нарративной структуры приводит к утверждению, что постоянные авторские ценности – любовь, материнство, органика жизни, письмо - реализуют концепцию искусства как верховной реальности. Дневник Д-503 разворачивает две главные дискурсивные практики пореволюционного времени – зарождающегося соцреализма и авангарда. Замятин, полемизирующий с пролетарской, крестьянской и авангардистской утопиями, использует языки «государственного искусства» и авангарда и для описания эволюции сознания своего героя, и для художественного самоопределения автора. Сначала в записях героя Единое государство представлено как «тотальное произведение искусства» (Х. Гюнтер) со своим создателем (Благодетель), идеей (постройка Интеграла), персонажами (нумера), стилистическим каноном (Государственная газета), монументальной символикой

(стали, чугуна, машины). Д-503 приводит почти все «аргументы» дискурсивной стратегии официального искусства: обосновывает разумность несвободы, верит в науку, испытывает чувство авторитарной любви к Благодетелю, воспекает монументальность праздников и памятников Единого государства, представляет жизнь тоталитарного человека в хронотопе общего нескончаемого пути, где идущие – лишь «топливо». Встреча с I-330 провоцирует внутренний раскол героя. Стиль записок путается: нормативная поэма превращается в «фантастический авантюрный роман» - форму непредсказуемой жизни. Жизненная реальность объясняется и подменяется текстовой: письмо не просто удостоверяет реальность жизни, но и продуцирует ее («программирует» сюжет смерти I-330). Письмо становится главным делом Строителя «Интеграла»: художник «побеждает» математика. Маятник души Д раскачивается между двумя состояниями, этому соответствует постоянная смена канонического и авангардного дискурсов. Высказывания Д-503 становятся свободной игрой, заумь структурирует самоутверждение личности - вплоть до немоты. Утратив право номера «понести кару» и долг перед Единым Государством, Д-503 неосознанно обретает новое должествование – авторство, независимое от социума. Финал романа – удаление фантазии у героя – прочитывается как смерть художника, зажатого между только внешне враждебными типами творчества: и соцреализм, и авангард, направленные на переделку мира и человека, одинаково обесценивают личность. Дневник Д-503 зафиксировал тупики в развитии искусства своего времени. Лишенный фантазии Д-503 духовно гибнет, но его записки обнажают становление нового типа творчества, поиск Слова как новой целостности, причастной органической жизни. Стремление героя дописать дневник, обрести собеседника, причем в своих предках, а не потомках, т.е. встроить свой текст в культурную диалогическую цепь, реализует идею этического авторства. Движение от автодиалога к диалогу с «провиденциальным собеседником» (О. Мандельштам) принципиально в романе героя. Установка на воспринимающее сознание вписывает произведение Замятина в диалогическое поле акмеизма (неомифологическая структура, отождествление Д с Адамом, мотив детскости как «семантическое первооткрывательство» акмеистов). Осознание долга перед душевно и духовно близким читателем совпадает у героя с осознанием отцовского долга (рождение творческого продукта и ребенка – односущностные переживания для Д). Темы рождения и творчества не просто пересекаются в художественном мире Замятина (С. Пискунова), они тождественны: творчество, укорененное в культуре, есть рождение органического целого. Роман героя «достраивает» и уточняет модернистский миф автора о поиске истинного Слова в эпоху тотальных разрушений. Это слово диалогическое, обращенное к Другому, несущее в себе органическую семантику природно-культурной целостности и направленное на сохранение культурной памяти. Долг художника оказывается

выше человеческого долга: Д-503, потерявший свою личность, бессознательно стремится завершить рукопись. «Перебирая» вместе со своим героем разные типы творческого поведения, Замятин останавливается на возвращающем эстетическое откровение контравангардном искусстве.

В разделе **3.2 «Бич Божий» Е.И. Замятина: логика повествования и концепция истории** рассматривается роль метароманной структуры в обнаружении концепции истории автора. Реконструирование замятинской историософии осуществляется в полемике с существующими в замятиноведении исследованиями (Р. Гольдта, Л.В. Поляковой, Т.Т. Давыдовой и др.). В работе доказывается, что Замятин творит свой миф о цикличности истории, а конкретные культурно-исторические и научные теории становятся лишь «языком описания», «строительным материалом» этого мифа. Циклическая концепция истории органично вытекает из мифопоэтических представлений художника, а не усвоена им у Ницше и Шпенглера. Прослеживая не только связь, но и различие в представлениях об основных философских категориях (природа, культура, цивилизация) у Замятина и Шпенглера, автор диссертации интерпретирует основной конфликт дилогии как конфликт природы и культуры, воплощенный в системе персонажей, повествовательной и композиционной конфронтации миров Атиллы и Приска. Внешняя коллизия – падение Рима и ожидание варваров – «отзеркаливает» на внутриспсихологическую – между разумом и страстью, сознанием и подсознанием (героев и автора): в центре и драмы и романа – «вымышленные» любовные истории, организующие сюжет. Губительность страсти носит всеобщий характер и уничтожает не только Приска и Басса, но и Атиллу. Объектом осмысления для культурного сознания художника (как автора, так и Приска) становится не цивилизация, а природа, и то будущее, которое наступит после стихии: Приск пишет не о Риме, как было задумано, а об Атилле – «половодье». За книгой Приска-писателя стоит проблема творчества, стратегия претворения мира в текст. Структура романа автора, завершающегося романом героя, сигнализирует о перемещении «ценностного центра» на сам процесс творчества, приобретающий значение мифологического творения индивидуальной и предельно подлинной реальности. В разделе исследуется история постановки драмы «Атилла», запрещение которой представляется закономерным. «Причесанный под большевика», призванный взорвать умирающий энтропийный мир новой энергией, Атилла остается зверем, а не носителем новой культуры. Для модерниста Замятина противоречие между искусством и жизнью однозначно решается в пользу искусства: Приска высылают из Рима (с помощью учителя Басса), чтобы могла быть написана его книга. Атилла угрожает не цивилизации, которая саморазрушается (внешнее противостояние), а культуре (внутренний – и главный – конфликт). Самым близким источником циклической концепции истории

Замятина является книга Н.Я. Данилевского «Россия и Европа», в которой отрицательные культурно-исторические типы названы «кометами», «бичами Божиими». История у Замятина не исчерпывается понятием культуры (как у Шпенглера или Тойнби), а включается в идею универсального циклического развития материи: природа – культура – цивилизация – природа (взрыв/революция, остывание/эволюция, энтропия/смерть, новый взрыв...), - «революции бесконечны». Несмотря на понимание неотвратимости появления в истории «бичей Божиих» (природы, поглощающей культуру/цивилизацию), трагедия современности для Замятина, как и для этически и творчески близких ему акмеистов, видится в разрушении культуры, в том, что новые атиллы нарушают ее диалогическую цепь. Исторические представления Замятина «закодированы» в логике повествования, а структура «текст о тексте» в позднем романе выполняет ту же функцию, что и в романе «Мы»: неотвратимой и разрушительной природе/истории человек может противопоставить только текст о ней, созидательный текст культуры.

В разделе 3.3 «Метароман М.А. Осоргина «Вольный каменщик» (1935): «сюжет героя» и «сюжет автора» исследуется реалистическая метароманная структура как форма саморефлексии. Реалистическая поэтика М.А. Осоргина интерпретируется в диссертации как «неклассическая». Сближение Осоргина с «эстетической» линией русской литературы происходило не только в «Старинных рассказах», продолжающих (не без опоры на Ремизова) поиски стилизаторской прозы начала XX века, но и в романе «Вольный каменщик» (о чем писал Г. Струве). В основе фабулы лежит проблема сохранения национально-культурной идентичности. Семантика имени главного героя Егора Егоровича Тетехина, превращающегося из заурядного клерка в творческую личность – масонского брата и сознательного «Обитателя» природного мира, несет в себе национальный культурный код. Масонство, как форма вольномыслия в России, считается одним из путей возникновения интеллигенции. Анализ предпринятого в работе жизненного пути Тетехина свидетельствует, что «сюжет героя» спроецирован на существование русского интеллигента (масонство как один из путей возникновения интеллигенции), с жадой справедливости, «наследием нестяжательства», комплексом «юродивого» (святого дурака), чувством вины перед страдающими и подчиненными и свободой от вышестоящих, благотворительностью, стремлением к духовному и интеллектуальному развитию и просвещению себя и других, поиском утраченной веры и обретению ее в масонстве, культом братства и готовностью пострадать за свои убеждения и ценности. Но кроме сюжетного плана героя, роман обладает автометаописательной структурой «текста о тексте». Автор выстраивает три повествовательных уровня: 1) повествование о написании повести о Тетехине, оформленное рамкой вначале и в конце и содержащее комментарии в процессе создания текста; 2) сюжет

героя «как сама жизнь»; 3) тексты масонских легенд, ритуалов и символов. Наличие жанрового определения (повесть) и авторских метатекстовых комментариев не дают читателю забыть, что перед ним – литературное произведение. Повествователь «занят» процессом создания фикциональной реальности. Текст о герое сопровождается прямыми авторскими оценками и назиданиями в духе толстовских отступлений. Повествователь вступает в дружеский диалог как с героем, так и с читателем. Если переживания первого он всецело разделяет и оправдывает, то второго вовлекает в процесс создания сюжета постоянными обращениями и риторическими вопросами. Постепенно читатель «перемещается» внутрь художественного пространства, становясь участником событий. Границы между текстом и жизнью проницаемы: жизнь «перетекает» в текст, но и текст удостоверяет «правду жизни». Повествователь создает иллюзию достоверности, «записывая» реально происходящее. Герои также оказываются людьми со своими характерами, и автор с удовольствием демонстрирует их независимость от собственного замысла. Авторские версии поступков персонажей служат оживлению последних, «жизненная» логика их характеров берет верх. Эффект жизнеподобия создают и мечты, мысли, сны героев как функции другого сознания, отличного от авторского. Так создается двунаправленная повествовательная структура, при которой жизнь и текст взаимобратимы; «текст о жизни» и «текст о создании текста» не противоречат изображению «жизни как она есть». Осоргин сознательно ориентируется на структуру «первого русского романа» (Д. Сегал), манифестируя тождество жизни и текста, наличие мощного проективного заряда в произведении, идеалам которого можно следовать. Автор создает героя времени, и его путь (сохранение культуры и интеллигентских ценностей) утверждается как вариант истинного существования в эмигрантском изгнании. Масонские легенды о языческих богах Иштар, Изиде, Озирисе и магистральная – о Соломоне и Хираме, включенные в повествование как «текст в тексте», не только создают поэтическое пространство культуры, в которое герой вместе с читателем совершает бегство из меркантильного Парижа, но и являются образами природокультурной утопии. Автор вместе со своим героем ищет священное Слово истины, и путь Тетехина оказывается небесполезным: в финале (единение с природой и поездка героя на собрание масонской ложи в Париж) авторские идеалы незыблемы, лишь защищены мягкой самоиронией понимающего необщезначимость найденного для всех («стыдом утопизма»). Осоргин создает философию природокультуры, сплавленную из культурных и литературных мифов, масонских легенд (лежащих в их основе языческих мифов мировой мифологии) и идей пантеистической философии. Метатекстовая структура «романа о романе» служит у Осоргина не для замещения утраченной реальности текстом о ней (как у модернистов), а для сохранения истинного существования с помощью проективной силы

искусства. Позднее, во «Временах», это традиционное и классическое для русской литературы представление о творчестве примет вид эстетической формулы: «я пишу не произведение – я пишу жизнь».

3.4 Структура «текст в тексте» как способ сохранения культуры в повести Н.Н. Берберовой «Аккомпаниаторша» (1934). Культуроцентризм Н.Н. Берберовой, представительницы младшего поколения первой эмиграции, поэтессы, прозаика, критика, литературоведа реализовался в разных формах творчества и его жанровой многогранности. Обращение к повести «Аккомпаниаторша» обусловлено репрезентативностью текста и для Берберовой - прозаика, и для исследования феномена литературности в прозе эмиграции. Фабула повести изображает жизнь молодой девушки, завершившуюся скорой гибелью. Картина раздробленного, «разъятого» внешнего и внутреннего (сознание героини) миров воссоздается в дневнике героини, повествованием от 1-го лица. Дневниковая функция достоверности задается в предисловии автора-повествователя, где излагается история тетради. Первый уровень «сюжетного повествования» (Ю.М. Лотман) воссоздается проекцией сюжетологемы «отцов и детей», конфликта поколений. Развивающийся в логике «позора незаконнорожденности», сюжет «отцов и детей» углубляется с помощью двух современных «генотекстов». Это принадлежащие к разным ветвям разделенной русской литературы «Золотой узор» (1925) Б.К. Зайцева и «Зависть» (1927) Ю.К. Олеси. Название «Аккомпаниаторша» актуализирует проблему творческой личности, наличия или отсутствия творческого начала (в предельно эстетском, символистском варианте: музыка как праоснова жизни и искусства). Соне, относящейся к музыке утилитарно, противопоставлена талантливая певица Мария Николаевна Травина, образ которой отсылает к певице Наталье Николаевне из романа Б. Зайцева. Героини не просто типологически близки, совпадают «сюжетные ходы» их судьбы. Автор отсылает читателя к опознаваемому панэстетическому сюжету становления творческой личности. «Зависть» аккомпаниаторши к таланту певицы и женщины начинает управлять ее жизнью. Сюжет «зависти» создается не одним тематическим, но и структурным использованием сюжета «Зависти» Ю. Олеси. Берберова наследует от Олеси тип героя, систему парных персонажей-антиподов, принцип изображения персонажей в их кругозоре, «потоке сознания» (игру с дистанцией между автором и героем). Однако Берберова вступает с советским современником в аксиологическую и эстетическую полемику. Если мир «отцов» и «детей» у Олеси одинаково абсурдны в своем несовершенстве (искусству не победить мирового хаоса), то в повести Берберовой обнаруживается модернистская вера в превосходстве эстетической реальности над жизненной. Культура становится «домом» эмигрантов и фигура «человека-артиста» как никогда востребована. Поэтому искусство не противопоставляется жизни, а витальность и

умение преодолевать трудности являются дополнительными гранями таланта. Панэстетизм Травиной не разобщает с окружающими, а дарует природную возможность гармонизировать жизнь вокруг себя, т.е. творить ее по эстетическим законам. Не чувствуя этической вины, как истинный «человек-артист» Травина преодолевает нелегкие испытания судьбы. В соответствии с идеей жизнотворчества («отцов», культуры Серебряного века) и повинувшись голосу своего сердца, певица Мария Николаевна проектирует свою дальнейшую творческую и личную судьбу – уезжает в Америку с любимым человеком и начинает новую жизнь. У Берберовой сюжет разрушения принадлежит только уровню героя, а в системе персонажей пары-антиподы выполняют свою основную, антиномическую функцию, противопоставляя художников – обывателям. Вещи, «сопровождающие» дневник, обладают культурной символической памятью: гравюра с изображением Пскова – символ «корней» российской культуры, лампа – российского просвещения, традиции которого продолжала в эмиграции «Зеленая лампа» Мережковских (лампа «с электрическим шнуром»). Вместе с оставшимися после героини нотами (музыка) гравюра (изобразительное искусство) и записки Сони (словесность) выстраивают авторскую универсальную модель культуры, в которую вписываются герои. Временная дистанция сообщает запискам героини и пародийную функцию - на прозу «незамеченного поколения», предпринятая с точки зрения «искусства как мастерства» Ходасевича, Набокова. Публикация записок аккомпаниаторши сообщает им статус артефакта – художественного документа эпохи, который сохраняется и живет вопреки смерти их автора. Проективную значимость этого документа (глубоко укорененного в традиции и соединяющего современную дневниковую прозу потока сознания с дневниковой классической традицией предшествующих эпох) автор реализовал с помощью структуры «обрамляющего метатекста» (Р.Д. Тименчик), выполнившего функцию двойного моделирования: сюжет распада скорректировался сюжетом творческого созидания. Автор разомкнул коллизию «отцов и детей» в эмигрантскую проблему преемственности поколений, наследования детьми культуры «отцов». Как цельная личность, существующая на пересечении разных систем координат (литературных «отцов» и «детей», реалистической классики и модернистской современности, литературы «ремесла» и «человеческого документа») и стремящаяся «сшить» противоположности, Берберова ищет новые (скрытые и отвечающие установкам «молодой прозы» на простоту) формы литературности для передачи культурных ценностей «отцов» - идеи жизнотворчества.

В 4 главе «Аллюзивность как способ трансформации канонической семантики сюжета (Б.К. Зайцев)» исследуется сюжетная литературность. Во вводной части дано обоснование «сюжетной литературности» и предпринят обзор исследований по своеобразию сюжета в прозе Б.К. Зайцева. Сюжет в прозаическом произведении является формой

саморефлексии, если он «литературоцентричен», т.е. несет информацию об использовании автором известных в культуре сюжетных схем. Проблема типологии сюжета была поставлена в трудах О. Фрейденберг, В. Проппа, Ю. Лотмана, Е. Мелетинского, С. Бройтмана, выявляющих инварианты «готового» сюжета («мифологического», «циклического и линейного»). В.И. Тюпа вводит категорию «археосюжета» и реконструирует четыре его фазы. Архетипические сюжетологемы присутствуют в любом произведении, сюжетная же рефлексивность проявляется в *обнажении* протосюжетной схемы, в демонстрации автором многослойной сюжетной конструкции, генетически восходящей к мифологическим, религиозным, литературным и культурным источникам, что достигается с помощью преобразующих смысл аллюзий.

Несмотря на многожанровость, творчество Б.К.Зайцева воспринимается как целостное благодаря не только лиризации повествования, но воспроизведению семантически одной и той же сюжетной схемы («житийный», «лирический», «сюжет становления»). Археосюжет инициации, «сюжет становления» (М.М. Бахтин), реализующийся в хронотопе пути, конкретизируется в творчестве Зайцева в качестве «христианского пути» и оформляется в жанре лирической прозы, изображающей сознание героя. Хронотоп пути как важнейший сквозной структурообразующий принцип (и мотив) прозы Зайцева носит эксплицитный характер. Исследование становления сюжета пути принципиально для понимания изменений повествовательной структуры и, в целом, типа художественной системы Зайцева: движение от модернистского лирического повествования – к реалистическому персональному и персонифицированному, от модернистского сюжета сознания лирического героя – к археосюжету становления личности. Христианская семантика сюжета пути, выражающая формирование религиозного мировоззрения автора, одновременно является и литературно-эстетической программой, направленной на утверждение классического авторства. Но сюжет Зайцева не соответствует канону христианского сюжета. В диссертации исследуется, как на основе «христианского варианта» археосюжета становления с помощью трансформирующих его философских, культурных и автобиографических аллюзий происходит формирование культуроцентричного сюжета как формы саморефлексии в прозе Б.К. Зайцева.

4.1 Мифологический языческий код как принцип организации повествования и сюжета в ранних рассказах Б.К. Зайцева. Зайцев - создатель импрессионистических лирических рассказов, в которых лирический компонент является не просто свойством стиля, а принципом повествования. Лирическая проза сближается с модернистской в изображении действительности суверенного сознания автора. В произведениях символистов импрессионизм, лейтмотивность и музыкальность становятся проявлением модернистской позиции изображаемого сознания как позиции самой реальности. В начале творчества Зайцев

находился в активном взаимодействии с символистами и под их несомненным влиянием. В рассказах 1900-х годов представление о хаосе мира оформляется в жанрах лирической прозы - лирической миниатюры, лирического рассказа. Сознание автора опредмечивалось в символистском христианско-языческом мифе, с акцентом на второй составляющей. В разделе выявляются функции языческого мифа в становлении лирического повествования Зайцева. Предпринятый анализ сюжета и повествования в рассказах «Волки» (1901), «Сон» (1904), «Миф» (1906), «Полковник Розов» (1907), «Молодые» (1907) позволяет утверждать, что мифологический языческий код выполняет в них сюжетобразующую роль. Модернистское сознание автора, воспринимающее поначалу мир как хаос, акцентирует в своем мифе о мире его телесную, природную составляющую, символом которой в культуре традиционно считается язычество. Однако языческое у Зайцева не тождественно природному, а опосредуется как культурный, литературный (фольклорный) миф. Языческие образы, взаимодействуя с философскими (В. Соловьев) и литературными, из религиозных концептов превращаются в художественные образы – строительный материал для культуросцентричного сюжета. Язык фольклора – язык гармонизирующей традиции; ранний Зайцев, в духе художественных экспериментов символистов, подвергает языческий пласт «двойному моделированию»: стилизованные славянские образы, мотивы, речевые структуры существуют в пространстве «книжного» сознания лирического героя-повествователя и служат маркерами этого сознания. Офольклоренный, олитературенный языческий миф начинает упорядочивать, сообщать черты целесообразности пока еще хаотичному образу мира и прогнозирует дальнейшее движение мировоззрения и творчества Зайцева в сторону космо- и логоцентризма.

4.2 Становление и трансформация «христианского» сюжета в зрелой прозе Б.К. Зайцева («Спокойствие», 1909; «Дальний край», 1913; «Золотой узор», 1925).

Лирический канон ранних рассказов Зайцева начинает разрушаться в конце 1900-х годов. Формирование реалистической картины мира совпадает у Зайцева с обретением христианского миропонимания: существование человека вписывается в социально-историческое бытие концепцией христианского пути. Повествование Зайцева хронотопизируется как «двойное событие»: хронотопична и фабула, в центре которой идея пути, и «событие рассказывания», где пространственно-временная перспективация преобладает. Повествовательный фокус переключается с лирического сознания на изображение существования человека в социально-исторических обстоятельствах. В первой части раздела исследуется концепция христианского пути в хронотопе повести «Спокойствие». Путь героя от несогласия с судьбой, отчаяния к постижению божественной сущности любви, способности воспринимать и сострадать боли других людей (очищение) и,

наконец, «спокойному» несению своего креста (вера) утверждается Зайцевым как земной путь человека. Духовная эволюция героя пространственно оформляется в природных образах и состояниях: от метельной деревенской зимы – к морю и зною Италии и тихой неброской красоте осеннего русского пейзажа. Трудность пути воплощается ситуацией порога не только в начале и конце произведения, но и на каждом отрезке пути, при переходе героя из одного пространства в другое. В каждом топосе герой переживает сходные душевные состояния, что подтверждает неокончателность земного опыта человека. Повторяемость переживаний героя реализуется в циклическом хронотопе. Помимо соединения «концов» и «начал» каждого жизненного этапа героя в ситуации порога, универсальность коллизии явлена в форме путешествия «вне времени». Цикличность времен года (деревня/зима; Италия/весна, лето; Москва/осень – полный круг) и времени суток утверждают повторяемость судьбы героя в каждой человеческой судьбе. Духовный путь героя, осваивающего разные пространства, приобретает форму не круга, а спирали как восхождения от переживания своей личной боли – к способности чувствовать и сопереживать боли других, мира. Только на пути единения с миром (природы, культуры, национальной жизни, бытия Другого) человек Зайцева получает поддержку Бога. Наличие трансцендентной реальности, «просвечивающей» в земной в моменты душевных кризисов героя, становится для последнего главной опорой. Поэтому и потеря дома («изгнание из Рая»), обретение своего пути является в христианоцентристском мире Зайцева обязательным условием духовного становления человека. Второй опорой для героя Зайцева становится расширяющее его сознание и избавляющее от эгоцентризма пространство культуры. Герой одновременно и носитель религиозного сознания и герой культуры, а пространство Италии – страны вечных ценностей, в том числе и христианских, снимает противоречия между двумя его ипостасями.

Несмотря на то, что художник сам неоднократно указывал на принадлежность своего творчества 1910-х годов к реализму, персональное повествование не всегда служит у него реалистическому изображению. Роман «Дальний край» обнаруживает структурную близость лирической и модернистской прозы. Принципы модернистского миромоделирования определяют все уровни произведения. Повествовательный план организуется словом лирического повествователя, выходящего непосредственно к читателю и обнажающего процесс перехода жизни в текст; повествовательный фокус меняется включением сознания главных героев (персональное повествование). Однако фразеологически эти речевые потоки почти не дифференцированы: психологический схематизм обусловлен модернистским монологизмом авторского мышления, когда исследуется не другое сознание, а персонажи являются воплощением разных ипостасей авторского сознания – я как «Другой». Петр,

Степан и Алексей («интеллигент», «революционер» и «эпикурец») не только реализуют авторские представления о важнейших путях личностного самоопределения в современную эпоху, но и свидетельствует об изживании автором идеологических «кумиров» своего поколения – революции, идеи и свободы. «Избыточный» параллелизм мужских судеб, повторяемость в судьбе каждого из героев одних и тех же жизненных коллизий создает систему «взаимопроницаемых» персонажей, являющих инварианты одного сознания, одной судьбы. Три сюжетных линии, в определенном смысле дублирующие друг друга, не дают эпической широты и объемности изображения, а реализуют идею «проживания» автором разных вариантов выбора. Прием модернистской заданности, обусловленности персонажа культурной идеей, обнажает и система женских образов. Все героини являются воплощением соловьевского мифа о Вечной Женственности. Пространство романа – также пространство авторского сознания. Герои перемещаются из Петербурга в Москву, из города на природу, путешествуют в Италию, которая оказывается раем, духовной родиной. Авторские пространственные оппозиции и символы Италии и Голубой звезды оформляют лирический сюжет романа. Поэтизация Италии «распределена» между персонажами, одинаково ее переживающими, не случайно итальянские сцены романа имеют статус самостоятельных лирических этюдов и выстраивают культурный (и литературный) сюжет романа, взаимодействующий с «христианским».

В романе «Золотой узор» прослеживается становление и трансформация христианской пути в эмигрантском творчестве писателя. Форма воспоминаний раслаивает «я» повествователя на «я» описывающего субъекта и «я» - объект описания. Несмотря на то, что и в этом романе автобиографический план очень силен, образ главной героини – это персонифицированный Другой, персонаж, находящийся в отношении диалога с автором. Причудливые узоры судьбы героини совпадают с судьбой ее поколения и страны, но социальное и историческое покаяние составляет лишь один из смысловых пластов романа, посвященного индивидуальному религиозному прозрению и творческому самоосуществлению художника (певицы). Поэтическое сознание героини выполняет функцию лирического повествователя ранних произведений. Эмоциональность, эксцентричность, тяга к новизне и красоте, витальная сила, как черты творческой природы, делают ее пленницей «змия страстей» («Чудо о Девине и Змие» мифологизирует сюжет ее судьбы через «учителя» - Георгиевского). Изображение греховной жизни героини проецируется на «декадентский» (символистский) сюжет с мотивами опьянения, наслаждения, ухода от повседневности: музыка («верховное» искусство для символистов), свободная и однополая любовь, карты, охота. Духовный перелом в героине совершается не от полноты физических и духовных наслаждений, интеллектуального напряжения или

служения искусству (культурная роль Георгиевского), а через религию, во время исполнения литургии (аллюзия на «Размышления о Божественной литургии» Гоголя). Логика судьбы главных героев утверждает христианское представление о человеческой жизни как крестном пути. Финал романа (круг жизни, героиня вновь в Италии, в Риме) утверждает значимость духовной «вертикали» и витальной «горизонтальной» в «знаке креста» человеческого бытия, культуры, земного существования человека и неостановимость потока жизни. Италия, в которую героиня возвращается, обогащенная религиозным опытом, является в художественном мире романа идеальным пространством, где преодолеваются противоположности земного и небесного, телесной красоты древней Эллады и следа стопы Господней, искусства и веры. Аппиева дорога Зайцева – одновременно символ античных «седых и вечных божеств языческих» и христианского пути. Оправдание в кресте земной линии, преодоление противоположности между витализмом и любовью к Богу достигается в жизни певицы служением истинному искусству, одновременно горнему и дольному. Власть природного, чувственного, как и эстетического, культурного, остается сильной и в позднем, христианском творчестве Зайцева.

Несмотря на то, что сюжетная динамика прозы Б.К. Зайцева воплощает движение авторского сознания от языческого к христианскому мироотношению, языческий и христианский сюжеты семантически трансформируются благодаря философским, культурным, литературным, автобиографическим аллюзиям, т.е. осваиваются эстетически. Этот культуро- и литературоцентризм реализуется, в первую очередь, в культурном пространстве сюжета обретающего веру героя-творца (ученого, художника), для которого без Бога истинное творчество невозможно (Петр, Маркел, Наталья Николаевна, Глеб и др.). Позднее в литературных биографиях Жуковского, Тургенева, Чехова проблема взаимообусловленности творчества и веры получит свой завершенный вид. Использование автором ограниченной сюжетной схемы, ее повторяемость и демонстративность, позволяет говорить о рефлексивности сюжетного повествования Зайцева, глубоко укорененного в национальной религиозной (православное христианство), связанной с ней религиозно-философской (русские религиозные философы, В. Соловьев) и литературной (фольклор, античность, классика XIX века, романтическая и символистская линии) традициях. Культуроцентричный сюжет и лирическое повествование Зайцева становятся культурсохраняющим инструментом, направленным на закрепление вечных ценностей (истины, добра и красоты – Бога) и традиционного, классического типа авторства.

В **Заключении** подводятся итоги работы и намечаются перспективы дальнейшего исследования.

Основное содержание работы отражено в публикациях:

1. Хатямова М.А. Творчество Е.И. Замятина в контексте повествовательных стратегий первой трети XX века: создание авторского мифа. Монография. - Томск: Издательство Томского государственного педагогического университета, 2006. - 184 с. (9,3 п.л.) [Рец.: Воробьева Т.Л. Новая интерпретация прозы Е. Замятина // Вестник Томского государственного педагогического университета. Вып. 8 (71). Серия: Гуманитарные науки (Филология). - Томск, 2007. - С. 129 - 131].

Публикации в ведущих рецензируемых научных журналах и изданиях:

2. Резун (Хатямова) М.А. Поэтика бессознательного в прозе Е.И. Замятина конца 1920-х годов // Вестник Томского государственного педагогического университета. Вып.6 (15). Филология. - Томск, 1999. - С. 36 - 40.
3. Хатямова М.А. Экзистенциальная парадигма в прозе Е. Замятина и проблема индивидуального художественного метода // Вестник Томского государственного педагогического университета. Серия: Гуманитарные науки (Филология). Вып. 1 (26). - Томск, 2001. - С. 47 - 50.
4. Хатямова М.А. Концепция синтетизма Е.И. Замятина // Вестник Томского государственного педагогического университета. Серия: Гуманитарные науки (Филология). Вып. 6 (50). - Томск, 2005. - С. 38 - 45.
5. Хатямова М.А. Фольклорная стилизация в малой прозе Е.И. Замятина // Вестник Томского государственного педагогического университета. Серия: Гуманитарные науки (Филология). Вып. 8 (59). - Томск, 2006. - С. 72 - 80.
6. Хатямова М.А. Модернистская поэтика орнаментального сказа в ранней прозе Е.И. Замятина // Сибирский филологический журнал. - Новосибирск, 2006. - № 3. - С. 34 - 56.
7. Хатямова М.А. Своеобразие персонального повествования Б.К. Зайцева // Сибирский филологический журнал. - Новосибирск, 2007. - № 4. - С. 65 – 84.
8. Хатямова М.А. К проблеме персонифицированного повествования: «Золотой узор» Б.К. Зайцева // Вестник Томского государственного педагогического университета. Серия: Гуманитарные науки (Филология). Вып. 8 (71). - Томск, 2007. - С. 55 - 60.
9. Хатямова М.А. Культуросохраняющая семантика структуры «текст в тексте» в повести Н.Н. Берберовой «Аккомпаниаторша» (1934) // Сибирский филологический журнал. - Новосибирск, 2008. - № 1. - С. 76 – 86.
10. Хатямова М.А. Метатекстовая структура в романе М.А. Осоргина «Вольный каменщик» (1935) // Сибирский филологический журнал. - Новосибирск, 2008. - № 2. - С. 93 –108.

Статьи в сборниках и журналах:

11. Резун (Хатямова) М.А. Сюжетная организация «Рассказа о самом главном» Е.И. Замятина // Традиции и творческая индивидуальность писателя. Сборник научных трудов. - Элиста, 1995. - С. 119 – 125.
12. Резун (Хатямова) М.А. Субъектная организация ранней прозы И. Бунина и Е. Замятина (Функция рассказчика) // И.А. Бунин и русская культура XIX-XX веков. Тезисы международной научной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения писателя. 11-14 октября 1995. - Воронеж, 1995. - С. 36 - 37.
13. Резун (Хатямова) М.А. Орнаментальная проза Е.И. Замятина // Культура и текст. Материалы международной научной конференции. 10-11 сентября 1996. Вып.1. Литературоведение. Часть 2. - Санкт-Петербург – Барнаул, 1997. - С. 25 - 29.
14. Резун (Хатямова) М.А. Повествовательная структура повестей Е.И. Замятина 1910-х годов // Вестник Томского государственного педагогического университета. Вып. 1. Серия: История. Филология. - Томск, 1997. - С. 59 – 63.
15. Резун (Хатямова) М.А. Миф и индивидуальное сознание в рассказе Е.И. Замятина «Наводнение» // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. - Тамбов, 1997. Кн. 3. - С. 67 –77.
16. Резун (Хатямова) М.А. Поэтика рассказа Е. Замятина «Наводнение» // Экология культуры и образования: филология, философия, история. - Тюмень, 1997. - С. 82 - 84.
17. Резун (Хатямова) М.А. Антиутопические сказки Е. Замятина // Культура и текст. Сборник научных трудов. Ч.2. Литературоведение. - Санкт-Петербург – Барнаул, 1998. - С. 59 - 69.
18. Резун (Хатямова) М.А. Поэтика бессознательного в рассказе Е. Замятина «Ела» // Дергачевские чтения – 98. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Материалы международной научной конференции 14-16 октября 1998. - Екатеринбург, 1998. - С. 241 - 243.
19. Хатямова М.А. Становление экзистенциального сознания в творчестве Е.И. Замятина (к постановке проблемы) // Культура и текст. Славянский мир: прошлое и современность. Санкт-Петербург – Самара – Барнаул. – Барнаул, 2001. - С. 171 - 177.
20. Хатямова М.А. Роман Б.К. Зайцева «Дальний край»: проблема жанра // Проблемы литературных жанров: Материалы X Международной научной конференции 15-17 октября 2001 г. - Ч.2. – Томск, 2002. - С. 54 - 57.
21. Хатямова М.А. Способы изображения страха в позднем творчестве Е.И. Замятина // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып.3. Проблема страха в русской литературе XX века. - Томск, 2001. - С. 44 - 55.

22. Хатямова М.А. Философия радости жизни в прозе Б.К. Зайцева // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып.5. Гедонистическое мироощущение и гедонистическая этика в интерпретации русской литературы XX века. - Томск, 2003. - С. 73 - 93.
23. Хатямова М.А. Герой – «эпикурец» в творчестве Б. Зайцева // Творчество Б.К. Зайцева в контексте русской и мировой литературы XX века: Сб. статей // Четвертые Международные научные Зайцевские чтения. Вып. 4. - Калуга, 2003. - С. 31 - 44.
24. Хатямова М.А. Художественное пространство в ранней прозе Б.К. Зайцева («Спокойствие») // Русская литература в современном культурном пространстве: Материалы II Всероссийской научной конференции, посвященной 100-летию Томского государственного педагогического университета: В 2 ч. Ч.2. - Томск, 2003. - С. 65 - 72.
25. Хатямова М.А. Художественное время в сказовом повествовании («Уездное» Е. Замятина) // Время в социальном, культурном и языковом измерении: Тез. докл. научн. конф. – Иркутск, 2004. - С. 36 - 38.
26. Хатямова М.А. Орнаментальный сказ Е.И. Замятина: эстетика и поэтика // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Научные доклады, статьи, очерки, заметки, тезисы: В XIII книгах. Кн. X11. - Тамбов, 2004. - С. 218 - 224.
27. Хатямова М.А. Эстетические поиски Е.И. Замятина: концепция “диалогического языка” // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Научные доклады, статьи, очерки, заметки, тезисы: В XIII книгах. Кн. X11. - Тамбов, 2004. - С. 199 - 212.
28. Хатямова М.А. Эстетика Е.И. Замятина и акмеистская парадигма творчества // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып.6: Формы саморефлексии литературы XX века: метатексты и метатекстовые структуры. - Томск, 2004. - С. 23 - 55.
29. Хатямова М.А. Мифология истории в романе Е.И. Замятина «Бич Божий» // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып.7: Версии истории в русской литературе XX века. - Томск, 2005. - С. 40 - 56.
30. Хатямова М.А. Сказки Е.И. Замятина: парадокс в структуре повествования // Русская литература в современном культурном пространстве: Материалы III Международной научной конференции (4-5 ноября 2004 г.): В 3 ч. Ч.2. - Томск, 2005. - С. 49 - 55.
31. Хатямова М.А. Трансформация жанра жития в творчестве Е.И. Замятина («Чудеса») // Трансформация и функционирование культурных моделей в русской литературе (архетип, мифологема, мотив). - Томск, 2005. - С. 56 - 65.
32. Хатямова М.А. «Мы» Е.И. Замятина как метароман // Культура и текст. Сборник научных трудов Международной конференции (15-18 сентября 2005, Барнаул): В 3 т. Т.2. - Барнаул - СПб - Самара, 2005. - С. 135 - 143.

33. Хатямова М.А. Искусство как должное в романе Е.И. Замятина «Мы» // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып.8. – Томск, 2006. - С. 7 - 27.
34. Хатямова М.А. Новеллы Е.И. Замятина «Ела» (1928) и «Наводнение» (1929) как художественное единство // Международная научная конференция «Национальный и региональный Космо-Психо-Логос в художественном мире писателей русского Подстепья (И.А. Бунин, М.М. Пришвин, Е.И. Замятин). Научные доклады, статьи, очерки, заметки, тезисы, документы. - Елец, 2006. - С. 390 - 400.